

Русская литература

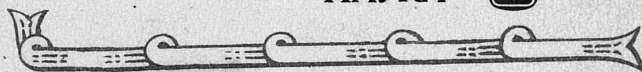
1

2002

1

2002

Санкт-Петербург
«НАУКА»



Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2002

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Елена Краснощекова (США). Bildungsroman на русской почве («Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина)	3
В. А. Туниманов. О «фантастическом» в произведениях Тургенева и Достоевского	22
Донна Тассинг Орвин (Канада). Жанр Платоновых диалогов и творчество Толстого	38
Марина Каневская (Канада). Структура детективного сюжета в «Братьях Карамазовых»	46
О. В. Сливицкая. Чувство смерти в мире Бунина	64

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

В. Д. Рак. Как текстологи создавали и разрушали пушкинский шедевр (о тексте чернового наброска «Царь увидел пред собою...»)	79
---	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. В. Горюнков. О герменевтике былин	100
А. А. Горелов. «Шляпа Земли Греческой» в былинах	109
С. А. Фомичев. Зоценковский Пушкин	117
Е. К. Беспалова. И. А. Гончаров и симбирские масоны (к вопросу о реалиях очерка «На Родине»)	124
Тецуо Мотидзуки (Япония). «Вечный муж» как театр катарсиса	135
Н. С. Лесков. Письма к П. В. Быкову (публикация М. Д. Эльзона)	140
О. Л. Фетисенко. «Художник Алымов» В. Г. Короленко: творческая история	147
Письма-прошения Д. Ф. Щеглова о пенсии за литературные заслуги (публикация С. М. Балужева)	177

Великий князь Константин Константинович и Вера Рудич (публикация Т. Г. Ивановой)	192
Н. А. Карпов. Фабула об игроке в «Защите Лужина» В. Набокова	206
М. М. Павлова. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма (ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода»)	211
«Тогда мне дали имя Фрины...» (из истории отношений Ф. Сологуба и Вяч. Иванова)	221
Т. В. Миспикевич. Неизвестное стихотворение Федора Сологуба о Максиме Горьком	224
С. Л. Санкина. Заметки к текстам М. А. Кузмина	227
В. В. Перкин. Об Александре Фадееве в 1950-е годы (по страницам двух писем)	234

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. Ю. Фоменко. Редкие издания Военно-походной типографии (1812—1815) в фонде Музея книги Российской государственной библиотеки	249
Аг. И. Филатова. Русский поэтический авангард как историко-литературное явление XX века	252
Т. М. Двинятина. Каталог бунинской коллекции	255
К. Ю. Лаппо-Данилевский. Путеводитель... и не только	257

ХРОНИКА

А. Е. Шашкова. Международная конференция «Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Запада и Востока»	260
--	-----

И. о. главного редактора
Н. Н. СКАТОВ

Редакционная коллегия:

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

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

© ЕЛЕНА КРАШОЩЕКОВА (США)

BILDUNGSROMAN НА РУССКОЙ ПОЧВЕ

(«РЫЦАРЬ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» Н. М. КАРАМЗИНА)

...Он был весь русский в своем европейском качестве, он был весь европеец в своем русском чувстве.¹

Временное удаление от «золотого века» русской литературы (он уже не прошлый, а позапрошлый!) высвечивает одни литературные фигуры как особо значимые подчас за счет других, которые выдвигались ранее (обычно по внелитературным причинам). Так, осознается все более величие Н. М. Карамзина. Оно — «в открытии путей для русской литературы и для всей русской культуры в целом». «Иначе говоря, — пишет А. В. Михайлов, — русская литература и вся русская культура после Карамзина пошла своими путями, о которых, может быть, и не догадывался писатель, но вот *его* дело было в том, чтобы *открыть* простор. Открыть простор значит обнаружить *свободу* для поэтического творчества».² Сама мысль об «открытии путей» для создания великой литературы (за один век!) подталкивает к исследованию того самого жанра, что определил лицо этого феномена — русского классического романа.

Карамзин прославился как автор трогательных повестей и фундаментальной «Истории государства Российского». Его единственный роман — «Рыцарь нашего времени» (1799—1803) — остался незаконченным, но в самом этом факте таится особый смысл. Он — в некотором разрыве между объемом творческой продукции Карамзина и заключенной в ней потенции, которая с определенностью объявилась в литературе последующего периода. Творчество Карамзина — «это самое первое обстраивание тех широких горизонтов, которые открыл он и которые открылись ему. Поэтому все созданное Карамзиным непременно уступает... — *той широте, от которой его великая роль в литературе. Он — в самом начале своих начал, а потому мы находим у него так много неразвитого, неразвернутого и, если говорить специально о литературе, поэтологического — перевозданного: со всей той двусмысленностью, какая может быть присуща перевозданному, непосредственному или едва начатому*».³

При публикации «Рыцарь нашего времени» был практически не замечен, и поныне в «Историях русской литературы...» ему отводится немного строк. Уже отрадно, если они включают такую констатацию: «... по многим параметрам это одна из наиболее интересных прозаических работ автора».⁴ Тем более привлекательна цель — взглянуться в эти страницы (20 с небольшим),

¹ М. Н. Катков о Карамзине. Цит. по: Николай Михайлович Карамзин. Его жизнь и сочинения. Сб. истор.-лит. статей / Сост. В. Покровский. М., 1912. С. 162.

² Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 249.

³ Там же. С. 256.

⁴ Brown W. E. History of 18th Century Russian Literature. Ardis / Ann Arbor, 1980. P. 583.

написанные на самой грани двух веков, и попытаться уловить в карамзинском творении еще «неразвитые, неразвернутые», но плодотворные тенденции бытования европейских традиций на русской почве.

«Рыцарь нашего времени» — единственный роман Карамзина, но справедливо подчеркивается, что его повести, «несмотря на небольшие размеры и простоту фабулы, по своей психологической насыщенности... тяготеют к жанру романа», к примеру светская повесть «Юлия» (1794) — «это первый, хотя и очень еще бледный прообраз русского психологического романа, данный, однако, в форме повести».⁵ Принципиальное отличие «Рыцаря нашего времени» от других прозаических работ Карамзина — в четкой ориентированности именно на роман. В тексте этого произведения свершается в процессе полемики «самопознание жанра», и налицо последовательная реализация избранных предпочтений.

Открывается «Рыцарь нашего времени» «Вступлением» от лица повествователя («я»). Уже в первой строчке назван объект полемики — вошедшие «в моду *исторические романы*». Иронизирующий рассказчик именует их «историческими небылицами», «прекрасной кукольной комедией». Герои таких романов, извлеченные из гробов, наряженные в римские тоги или в гишпанские епанчи, ведут повествование с начала истории — «с яиц Леды». Подобное чтение не забавляет, как предполагается, а отвергает читателя в зевоту. Среди упомянутых повествователем оппонентов легко угадывается М. М. Херасков — автор романа «Нума Помпилиус, или Процветающий Рим», а также создатели многочисленных переводных книг. Повествователь заявляет: «Не хочу следовать (...) модам (...) не люблю, чтоб мои читатели зевали (...) вместо *исторического романа* думаю рассказать *романическую* историю одного моего приятеля» (далее уточняется, что последний жив и может подтвердить, что автор «не лжец»)⁶ Таким образом, во вступлении просматривается четкий замысел: представить вместо древности — современность, вместо «усопших великанов человечества» — обычного человека, вместо описания подвигов Нум, Аврелиев, Альфредов, Карломанов — любовную историю, вместо воспроизведения легенд — «быль» («не выдумал на него ни слова, ни дела, ни печального, ни смешного»). Хотя повествователь и предчувствует вероятное смущение читателя, открывшего столь непривычный роман, «невинное правило» «не лубо — не слушай, а говорить не мешай» остается в силе (1, 584—585). Карамзин, предпринимая своего рода жанровый эксперимент, естественно, искал и находил образцы в европейской школе романа. В ней к началу XIX века уже сформировались те богатые и разнообразие традиции, без которых не совершился бы начальный взлет русской прозы, связываемый с именем Пушкина. Именуя его «живым художественным университетом европейской культуры», Л. В. Пумпянский поясняет: Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия».⁷ Это суждение удачно раскрывает и творческую позицию Карамзина, открытого «международному умственному взаимодействию» и в этом качестве безусловно подготовившего могучее явление — Пушкина.

Уже в творчестве, предшествующем «Рыцарю нашего времени», ясно проявились четкие предпочтения Карамзиным того направления в европейской

⁵ История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 71—72.

⁶ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 584. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁷ Пумпянский Л. В. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 97.

литературе, которое именуется сентиментализмом, или предромантизмом. В «Рыцаре нашего времени» писатель остается им верен, но роман о современном герое требовал дополнительного самоопределения уже внутри самого этого жанра. И карамзинский выбор совершался под знаком «величайшего из писателей осьмого — на десять века» — Жан-Жака Руссо.

«Мы так же пережили Руссо (...) как французы», — признавал от лица своего поколения А. И. Герцен.⁸ Приведя это высказывание, Ю. М. Лотман пишет: «Художественная и общественная жизнь России XVIII века постоянно ставила вопрос об интерпретации, развитии или опровержении идей Руссо. При этом достойно внимания, что именно в России воздействие идей Руссо было особенно длительным». И далее приводятся имена Чернышевского, Толстого и Достоевского.⁹ Лотманом раскрыта и роль Руссо в идейной эволюции Карамзина. В этой статье будет обсуждаться лишь один аспект связи — романиста с романистом.

Известно, что в удачном названии любого произведения уже представлено его содержание и часто предсказана сама жанровая форма. Иногда название столь емко и афористично, что становится «словесной формулой». Таково и название произведения Карамзина, без сомнения, отозвавшееся в заглавии знаменитого романа Лермонтова. «Всерьез или иронически назван *рыцарем* герой этого романа?» — такой вопрос до сей поры задается в работах о Карамзине.¹⁰ Ответ на него предполагает оценку самого героя, а также установление его, так сказать, «прототипа», зашифрованного в названии романа.

«Руссо! Руссо! Память твоя теперь любезна человекам; ты умер, но дух твой живет в „Эмиле“, но сердце твое живет в „Элоизе“» (2, 56), — читаем в статье Карамзина «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1794). В «Письмах русского путешественника» (1791—1792) самые чувствительные страницы отданы рассказу о посещении «с весельем в сердце — и с Руссовой Элоизой в руках» местечка Вева под Лозанной: «Я хотел видеть собственными глазами те прекрасные места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романтических любовников». Дойдя до этих мест, путешественник читает те строчки из романа, в которых «отчаянный Сен-Прё», готовый низвергнуться с каменных утесов Мельери в озеро, пишет Юлии о своих чувствах: «В ужасных иступлениях и в волнениях души моей не могу я быть на одном месте... вижу во всех предметах тот самый ужас, который царствует в моей внутренности...» (цитата растягивается на целую страницу — 1, 226). Далее — обращение к друзьям: «Вы можете иметь понятие о чувствах, произведенных во мне сими предметами, зная, как я люблю Руссо и с каким удовольствием читал с вами его „Элоизу“!» Затем Карамзин уже не столько как читатель, сколько как литератор оценивает сам роман «Юлия, или Новая Элоиза» (1761): «Хотя в сем романе много неестественного, много увеличенного — одним словом, много *романтического*, — однако ж на французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в „Элоизе“ описана...» (1, 227).

Во вступлении к «Рыцарю нашего времени» это произведение представлено как «*романтическая история*», т. е. тоже история чувствительной любви. Именно в письмах «отчаянного Сен-Прё», «страстного Сен-Прё», «несчастливого Сен-Прё» к Юлии раскрывается само существо этой страстной, преданной

⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 18. С. 322.

⁹ Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 281.

¹⁰ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. М., 1977. С. 73.

любви, и воплощено оно в типичных словесных формах того времени («много неестественного, много увеличенного»). Читателям этого романа Руссо так и осталось неизвестным подлинное имя «любовника Юлии Вольмар» (вспомним Пушкина!). Подруга Юлии Клара прозвала его Сен-Прё (Святой Рыцарь), и под этим именем юноша пребывает в романе. Так приоткрывается источник названия романа Карамзина. Вполне вероятно, что он, намереваясь описать любовь не менее яркими, живыми красками, чем это сделал Руссо, готов был создать образ еще одного Рыцаря, естественно, своего времени. Для Карамзина заглавие звучало отнюдь не иронически, а вполне серьезно, и более того, — программно. Это предположение поддерживается и знаменательным именем героя — Леон (Лео — Лев).

Ирония же, которая обнаруживается уже в первых строчках романа, имеет собственный художественный источник. Она навеяна прежде всего той задиристой «игрой» с читателями, более всего с читательницами, которую ведет повествователь вслед знаменитому рассказчику из романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», созданного «Стерном несравненным» (так именовал Карамзин английского сентименталиста в примечаниях к переводу отрывка из этого романа в «Московском журнале» — февраль 1792 года). Игра развертывается довольно искусно почти в каждой главе с целью, заявленной во вступлении: «... не люблю, чтоб мои читатели зевали...» Особо влиятельна «легкая болтовня» в первой части романа, датированной 1799 годом. Непринужденной беседе с читателем отдана полностью целая маленькая (четвертая) глава, своего рода «лирическое отступление», схожее по духу и форме с пушкинскими в «Евгении Онегине».

Первая глава романа — «Рождение моего героя» — уже в заглавии обнаруживает намерение проследить судьбу Леона с самого ее начала, а названия последующих глав уточняют возрастную этапность его истории, в которой с очевидностью прослеживается автобиографическая основа («Сей роман вообще основан на воспоминаниях молодости» — этим признанием сопровождалась публикация произведения). Кстати, она присутствует (правда, в меньшей мере) и в романе «Юлия, или Новая Элоиза» (из признаний Руссо о Юлии и Сен-Прё, которые цитирует Карамзин: «Будучи восхищен сими двумя прекрасными образцами, я всячески сближал себя с любовником и другом; однако ж представил его молодым и прекрасным, дав ему мои добродетели и пороки» (1, 228)). Тем не менее «Рыцарь нашего времени» ни в коей мере не автобиография, это полнокровный роман. Карамзин намеренно вводит в текст повествователя («антиквария»), который прослеживает (и исследует!) жизнь персонажа (по замыслу — на протяжении не менее 30 лет), обогащая при этом собственные наблюдения рассказами свидетелей, знавших героя на разных этапах его жизни.

Во всех известных мне упоминаниях о жанре «Рыцаря нашего времени» он именуется социально-психологическим, реже психологическим романом. Акцент на психологизме важен как указание на новаторство Карамзина-художника. Но необходимо также определиться в его предпочтениях именно как романиста. Имеет смысл уточнить жанровую специфику «Рыцаря нашего времени» с опорой на работы М. М. Бахтина, в которых была предпринята, в непосредственной связи с введенным ученым понятием хронотопа,¹¹ диф-

¹¹ Принципиальным видится следующее положение: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотипичен» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 235).

ференциация уже внутри самого «романа». Очевидно, что любые определения ни в коей мере не исчерпывают эстетического своеобразия рассматриваемых явлений. Исследователь предупреждает: «... ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя». Исходя из него, ученый вычленяет в европейской литературе «роман странствований», «роман испытания», «роман биографический» («автобиографический») и, наконец, «роман воспитания» (*Bildungsroman*). В нем «прежде всего необходимо строго выделить момент *существенного становления человека... Сам герой, его характер становятся переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение*, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится внутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как *роман становления*».¹²

По степени и характеру освоения реального (исторического) времени Бахтин подразделяет подобный роман на пять типовых вариаций. Кратко суммируем положения ученого. В идиллическом времени может быть «показан путь человека от детства через юность и зрелость с раскрытием тех существенных внутренних изменений в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста» (чистого типа такого циклического, чисто возрастного, романа становления не было создано, но его элементы рассеяны у идилликов XVIII века). Следующий тип — классический роман воспитания второй половины XVIII века, чистый образец — роман К. М. Виланда «История Агатона» (1766—1767), для которого «характерно изображение мира и жизни как *опыта*, как *школы*, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат — протрезвление с той или иной степенью резиньяции». Третий тип — «биографический (и автобиографический)», когда становление происходит через неповторимые, индивидуальные этапы, в итоге создается судьба человека, а вместе с ней и он сам, его характер. Четвертый — дидактико-педагогический: «Похождения Телемака» (1748) Ф. Фенелона, «Эмиль, или О воспитании» (1762) Ж.-Ж. Руссо¹³ — в нем представлен педагогический про-

¹² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 199—201. На Западе «роману воспитания» посвящено много исследований, предлагающих разные классификации внутри этого жанра. Назову те из работ, с которыми знаком: Jerome H. Buckley. Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding. Cambridge, Harvard University Press. 1974; Swales Martin. The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton, Princeton University Press. 1978; Moretti Franko. The Way of The World. Bildungsroman in European Culture. London. Verso 1987; Reflection and Action: Essays on Bildungsroman / Ed. by James Hardin. Columbia, University of South Carolina Press. 1991. В этих работах, как правило, жанр (*Bildungsroman*) трактуется очень широко. Под это понятие подводятся, к примеру, многочисленные романы XIX—XX веков, которые Бахтин относит к жанрам «романа испытания» и «романа карьеры». Марианна Хирш в статье «Роман формирования как жанр: между большими ожиданиями и утраченными иллюзиями» (*Hirsch Marianne. Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions // Genre. V. 12. N 3. Fall. 1979*) предлагает свое наименование для подобных романов, в той или иной степени опирающихся на характеристики немецкого романа Просвещения, но во многом от него отличных, — «Novel of Formation» («роман формирования»), фокусируя внимание на центральном герое, но тем не менее в истории его духовного развития делая главный акцент на обусловленности этого процесса социальным порядком. В такого рода многочисленных французских и английских романах (да и немецких) личность в своем противостоянии обществу или в приспособлении к нему несет обычно невосполнимые потери (большие ожидания оборачиваются утраченными иллюзиями). Автор статьи могла бы внести в свой список «романов формирования» и самые популярные в русской литературе — романы о «лишнем человеке».

¹³ Об интересе русской литературы именно к этому роману свидетельствует «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В главе «Крестцы» отец-дворянин произносит моно-

цесс в собственном смысле этого слова. Наконец, пятый — самый существенный тип, в котором «становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением» («Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1793—1796) И. В. Гете).¹⁴

Карамзину был идейно и эстетически близок «роман воспитания» — это яркое порождение эпохи Просвещения. Писатель высоко оценил, назвав «бесмертным», роман «История Агатона». При встрече с самим Виландом, воспроизведенной в «Письмах русского путешественника», речь зашла об этой книге. «А разве „Агатон“ не есть философическая книга? — сказал он. — В нем решены важнейшие вопросы философии». «Правда, — сказал я...» (1, 142). Имени героя этого романа, греческого юноши редких человеческих качеств, был удостоен А. А. Петров, рано ушедший из жизни близкий друг и литературный наставник Карамзина, которому он посвятил трогательную эпитафию «Цветок на гроб моего Агатона» (1793). Безусловно, итоги прочтения великого романа Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера» вошли не только в читательский, но и в писательский опыт Карамзина. В 1795 году в разделе «Смесь» газеты «Московские ведомости» он поместил такое сообщение: «Славный Гете, автор Вертера, сочинил новый роман под названием: „Wilhelm Meister Lehrjahre“. Говорят, что сей роман есть лучшее произведение музы его. Он печатается и скоро выйдет в свет. Таким образом, несмотря на мрачность времени нашего, герой поэзии творит — и чувствительное сердце находит себе новую пищу» (2, 64).

Тем не менее по мере чтения «Рыцаря нашего времени» четко формируется убежденность, что Карамзин не шел непосредственно за Виландом и Гете. Для него оказался более привлекательным роман «циклический (чисто возрастной)». Примечательна указанная связь такого жанра с идилликами XVIII века, а к ним по многим параметрам примыкает и «сентиментальный роман руссоистского типа» (определение Бахтина), в котором влиятелен идиллический хронотоп. Если в «Новой Элоизе» (беспримесном «сентиментальном романе руссоистского типа») проблемы воспитания только всерьез обсуждаются, то в «Исповеди» (1767—1769) присутствуют уже и очевидные приметы самого романа воспитания. Одно из признаний Руссо в этой книге: «У меня есть один только верный проводник, и я могу на него рассчитывать, — это цепь переживаний, которыми отмечено развитие моего существа, а через них — последовательность событий, являющихся их причиной и следствием...»¹⁵ Поэтапным развитием личности определяется сам сюжет «Исповеди». Строгая привязанность воспоминаний к конкретным периодам жизни рассказчика подчеркнута уже тем, что в каждой из двенадцати книг «Исповеди» непременно указываются годы, в ней освещаемые. В отличие от «Новой Элоизы», покорившей всю Европу, «Исповедь» вызвала далеко не единодушное признание. В «Московском журнале» (июнь 1792 года) появилась публикация «Записок одного молодого россиянина»: «— Я почитал Руссо и любил Руссо от всего моего сердца, — сказал мне барон Боельвиц, — влюблен был в Элоизу, с благоговением смотрел на Кларан, на Мельери и Женевское озеро, но его „Confessions“ прохладили жар мой, и я перестал почитать Руссо. А я, NN (под этими буквами скрылся сам Карамзин. —

лог, в котором раскрывает суть своих «исполнительных правил жизни», осуществленных в воспитании сыновей. Эти правила последовательно воспроизводят методику воспитания Эмиля.

¹⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 201—203.

¹⁵ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 243. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Е. К.), смотревший на Кларан хотя и не с благоговением, но по крайней мере с тихим чувством удовольствия, прочитав „Confessions”, полюбил Руссо более, нежели когда-нибудь. Кто многообразными опытами уверился, что человек всегда человек, что мы имеем только понятие о совершенстве и остаемся всегда несовершенными, — в глазах того наитрогательнейшая любезность в человеке есть мужественная, благородная искренность, с которой говорит он: „Я слаб!” (то есть *я человек!*). Но кто имеет надутые понятия о добродетели, о мудрости человеческой, тот обыкновенно презирает сего искреннего мужа» (2, 40). После этого признания естественно выглядит предпочтению Карамзиным именно «Исповеди» «всем систематическим психологиям в свете» (2, 104).¹⁶ Эта книга была близка автору «Рыцаря нашего времени» и в качестве опосредованной духовной автобиографии («С неописуемым удовольствием читал я в Женеве сии „Confessions”, в которых так живо изображается душа и сердце Руссо» (1, 228)).

Уточнив в общем виде жанровые параметры «Рыцаря нашего времени» и указав на близкие Карамзину литературные образцы, дополнительно аргументируем свое намерение далее в этой статье анализировать текст последовательно от главы к главе. Поскольку построение этого романа подчинено задаче раскрывать поэтапно становление человека, показывать сам временной процесс формирования благородного и чувствительного характера, то четкое деление на небольшие главы с «говорящими» названиями видится принципиальным. В каждой главе — конкретный момент истории детства и отрочества Леона, когда его личность складывалась под влиянием как близких людей, так и обстоятельств, именуемых «школой жизни». В «Письмах русского путешественника» читаем: «Мы родимся с темпераментом, но без характера, который образуется мало-помалу от внешних впечатлений... Особливая способность принимать впечатления есть темперамент; форма, которую дают сии впечатления нравственному существу, есть характер» (1, 230).

Уже в самих заглавиях начальных глав: «Рождение моего героя», «Как он родился», «Его первое младенчество» — акцентируется внимание на фигуре Леона. Роман воспитания любого типа моноцентричен: рядом с главным героем все другие — персонажи второго ряда. И роль каждого из них (в той или иной степени) — это роль ментора (наставника, воспитателя), соответственно значимость каждого в системе образов определяется степенью влияния на главного героя. В романе Карамзина, который, стоит заметить, первым в русской литературе раскрывал психологию ребенка, наиболее важные персонажи — маменька и «вторая маменька». «Самый лучший родитель никогда не может заменить матери, нежнейшего существа на земном шаре! Одна женская любовь, всегда внимательная и ласковая, удовлетворяет сердцу во всех отношениях!» (1, 599). При описании родителей высвечивается за счет добродетельной заурядности отца романтичность матери. Он — «русский коренной дворянин <...> человек лет в пятьдесят, не богатый, не убогий, и — что всего важнее — самый добрый человек» (1, 585). Она — двадцатилетняя красавица с удивительной склонностью к меланхолии. Мать являет собой излюбленный тип литературы сентиментальной (предромантической): чувствительное юное создание с раненым сердцем (глаза ее приветливы и милы, она может говорить с разительным красноречием, но целые дни просиживает в глубокой задумчи-

¹⁶ Справедливо такое суждение: «Разработке образа нового человека служит, собственно, все творчество Руссо, но высшей точкой его развития является „Исповедь”. Сентиментализм и романтизм вдохновлялись „Эмилем” и „Новой Элоизой”. Для психологизма XIX века гораздо более важной и плодотворной оказалась „Исповедь”» (*Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 200).

вости). Несчастливая любовь («она знала жестокую») «наложила на нее печать свою». «Жестокая» исчезла, и она, «непорочная душою и телом», вышла замуж и искренне любила супруга, потому что «сердце ее никем другим не было... уже занято» (1, 586). Примечательны выделенные слова и многоточия: автор ведет игру с «красавицами нашего времени» и, опираясь на их начитанность и смекалку, говорит прозрачными намеками. Крошечная «предыстория» матери Леона и весь ее облик очень важны для объяснения как ее особой привязанности к сыну, так и влияния на него в чувствительном духе.

В обращении с младенцем нежная мать следовала чутью (натуре), потому что, как не преминул заметить повествователь, «тогда не было еще „Эмиля“, в котором Жан-Жак Руссо так красноречиво, так убедительно говорит о священном долге матерей...» (1, 587). Как известно, воспитание по Руссо основывалось на принципах свободы и уважения маленького человека. Юлия Вольмар гордится тем, что ее дети «свободно отдаются наклонностям сердца, которые ничто не прикрывает и ничто не искажает, поэтому в них нет никакого внешнего лоска, ничего искусственного, характер их полностью сохраняет свои врожденные черты...» (2, 510). Мать Леона оказывается тоже идеальной воспитательницей: «...от первых нестройных звуков голоса до видящего произношения слов Леон не знал неволи, принуждения, горя и сердца» (1, 587). Руссо, идеалом которого был «человек естественный», утверждал в «Эмиле»: «Все выходит хорошим из рук Творца, все вырождается в руках человека... Он ничего не хочет видеть таким, как создала природа, — не исключая человека: и человека ему надо выдрессировать, как лошадь на манеже, нужно переделать на свой лад, как он окорнал дерево в своем саду».¹⁷ В счастливом раннем детстве Леона нежная любовь матери сохраняла его натуру в ее природном естестве: «Любовь питала, согревала, тешила, веселила его; была первым впечатлением его души, первой краскою, первою чертою на белом листе ее чувствительности» (1, 587).

Рядом с прелестной матерью всегда присутствовала Природа в ее разнообразных нарядах. Уже само рождение Леона в месяце мае символично, совпадает с пробуждением природы: она «наряжалась в лучшее свое весеннее платье... смотрелась с улыбкой в зеркало... вод прозрачных...» (1, 585). Через посредство матери природа открылась ему как сфера более родственная и понятная, чем мир людей. Мать, будучи его «единственным лексиконом», учила его словам таким образом, что, «зная уже имена всех птичек, которые порхали в их саду и в роще, и всех цветов, которые росли в лугах и в поле, не знал еще, каким именем называют на свете дурных людей и дела их» (1, 588—589). Лексикон чувствительной матери как будто «пропитывает» и сам стиль романа («назovem младенчество прекрасным лужком», бесконечные уменьшительно-ласкательные формы и т. д.).

Сентиментальность стиля причудливо сочетается с рационалистичностью текста по существу (наследие эпохи Просвещения). В главе «Его первое младенчество» подводятся итоги начальному этапу жизни Леона (в следующей главе ему уже семь лет). Как было сказано, «время входит во внутрь человека», поэтому логическое обобщение этого процесса становится нормой в романах воспитания. Функция автора (или его «замещающего» повествователя) в таких произведениях — это «функция путеводителя, мудрого и многоопытного посредника между героем и читателем, ведомыми им к постижению „конечного вывода мудрости земной“».¹⁸ Повествователь восклицает по

¹⁷ Руссо Ж.-Ж. Педагог. соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 24.

¹⁸ Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе 18—20 веков. Саратов, 1993. С. 18.

поводу младенчества Леона: «Вот основание характера его!» — и затем разъясняет свою мысль: «Первое воспитание едва ли не всегда решит и судьбу, и главные свойства человека. Душа Леонова образовалась любовью и для любви. Теперь обманывайте, терзайте его, жестокие люди! Он будет вздыхать и плакать; но никогда — или по крайней мере долго, долго сердце его не отвыкнет от милой склонности наслаждаться собой в другом сердце; не отстанет от нежной привычки жить для кого-нибудь, несмотря на горести, на все свирепые бури, которые волнуют жизнь чувствительного» (1, 588). Но характерно, что вслед за этим дается поэтический образ, призванный «подключить» человеческую жизнь к природной стихии: «Так верный подсолнечник не перестает никогда обращаться к солнцу; обращается к нему и тогда, когда грозные облака затмевают светило дня — и поутру, и ввечеру, — и тогда, когда сам начинает уже вянуть и сохнуть; все, все к нему обращается, до последней минуты растительного бытия своего!» (1, 588).

Описания природы, несущие психологическую нагрузку, — очевидный знак принадлежности Карамзина к «школе Руссо», поскольку этот автор «открыл для литературы (и именно для романа) особый и очень важный хронотоп — „природу“... Он глубоко умел чувствовать время в природе. Время природы и время человеческой жизни вступили у него в теснейшее взаимодействие и взаимопроникновение. Но момент реальной историчности времени был еще очень слаб. От цикличного фона природного времени для него отделились только идиллическое время (также еще цикличное) и время биографическое, уже преодолевающее цикличность, но еще не вливающееся до конца в реальное историческое время».¹⁹ Очень важно и такое уточнение Бахтина: в романе Руссо и в его автобиографических сочинениях (имеется в виду прежде всего «Исповедь») «раскрываются другие, и более глубокие и существенные стороны ощущения времени (...) он внес новые и существенные моменты в понимание возрастов человека и т. д.».²⁰

Естественно, что «принцип оформления героя» в «сентиментальном романе руссоистского типа» связан с идиллическим хронотопом: «Чистая и блаженная природа дает место чистым и блаженным людям»: «вместо человека — творца и строителя» (героя Гете) «появляется (...) идиллический человек наслаждения, игры и любви».²¹ Таким «чистым и блаженным человеком», «человеком идиллии», представлена мать Леона, им обожаемая. Сам ребенок рожден ангелоподобным — «беленьким, полненьким, с розовыми губками, с греческим носиком, с черными глазками, с кофейными волосками на кругленькой головке» (1, 586). Отец — участник многих военных кампаний, но в его доброте изживается суровый опыт: «Сердце его никогда не участвовало в убийстве (...) он любил погребать несчастные жертвы и молиться о спасении душ».

Главе пятой — «Первый удар рока» — предшествуют размышления (в четвертой) о всемогуществе судьбы, где история и природа соседствуют на равных: «столетний дуб, благодетель странников, падет на землю от громового удара», и «Петр Великий, среди благодетельных замыслов для отечества, хладеет в объятиях смерти». Циклическая повторяемость ранних уходов из мира... Только игрой Натуры объяснима их трагическая неожиданность: судьба никому еще «не изъяснила чудес своих». «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и гений жизни ее погасил свой факел». Мотив коварных превратностей жизни (излюбленный романтиками) вплетает

¹⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 232.

²⁰ Там же. С. 234.

²¹ Там же. С. 233.

ется в ткань романа воспитания, хотя этот жанр, родившийся в век культа разума, усердно пытался выстроить умпостигаемый процесс становления человека.

В логике избранного жанра болезнь Леона от перенесенного потрясения знаменует глубочайший кризис, за которым грядет преждевременный переход в очередное возрастное состояние (раннее взросление). Тщетны заклинания: «О благотворное время!.. Пощади его младенчество!» Леон начинает ощущать себя подростком уже в восемь-десять лет. Другой призыв обращен к отцу Леона: «Благотворное время! Успокой старца; дай ему еще несколько мирных лет, хотя для того, чтобы он мог посвятить их воспитанию сына» (2, 591). Но любящий отец оказался непричастным к сыновьим «успехам в учении, образовании ума и чувства» (заглавие шестой главы). Воспитателем стали книги из желтого шкапа — наследство матери.

В своем строении шестая глава напоминает отчасти педагогический трактат. Отзвуки мыслей Руссо, утверждавшего, что «первоначальное воспитание важнее всего», — в размышлениях о возрастных стадиях обретения знаний. Явное предпочтение младенчества всем другим периодам восходит к идеализации «наивного дикаря» («дитя природы»), столь популярной в литературе XVIII века. Отсюда и термин «суемудрие» — синоним духа цивилизации, разрушившей естественный мудрый порядок — гармонию природы и человека. «Натура бросает нас в мир, как в темный, дремучий лес, без всяких идей и сведений, но с большим запасом любопытства, которое весьма рано начинает действовать во младенце, тем ранее, чем природная *основа* души его нежнее и совершеннее. Вот то белое облако на заре жизни, за которым скоро является светило знаний и опытов! Если положить на весы, с одной стороны, те мысли и сведения, которые в душе младенца накапливаются в течение десяти недель, а с другой — идеи и знания, приобретаемые зрелым умом в течение десяти лет, то перевес окажется, без всякого сомнения, на стороне первых. Благотворная натура спешит наделить новорожденного всем необходимым для мирского странствия: разум его летит орлом в начале жизненного пространства; но там, где предметом нашего любопытства становится уже не истинная нужда, но сиемудрие, там полет обращается в пешеходство и шаги делаются час от часу труднее» (1, 592—593). Метафорика этого емкого размышления восходит к традиционным образам романа воспитания: мир — «темный, дремучий лес»; в котором человек отыскивает путь (дорогу), руководствуясь разумом, а потом летит по ней (или идет медленно, странствуя) к намеченной цели, при неудаче же — бредет по тропинкам бездорожья в... никуда.

Чтение в соответствии с этой логикой осмысливается как верный компас в одолении волн океана бытия: «Душа Леонова плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море, для открытия... сокровитного» (1, 593). Содержание желтого шкапа провинциальной читательницы — это романы: французские переводные и «Непостоянная фортуна, или Похождения Мироманда» Ф. Эмина. Вся эта продукция именуется «нескладицей» — в продолжение полемики с романом *историческим*, начатой во вступлении. Но в контексте этой главы (об учении-образовании посредством книг) неожиданно рождаются строчки о пользе подобного чтения. Сомневаясь, что картина любви для Леона «имела столько прелестей, что он забывал ради романов веселые игры своего возраста», повествователь полагает, что «Леон занимался более происшествиями, связию вещей и случаев, нежели чувствами любви романической» (1, 592). Но вряд ли это заключение соотносится с выстраиваемым чувствительным характером. Еще более безусловна утверждаемая полезность этих сочинений для образования в герое нравственного чув-

ства, а спасительность (вопреки самой очевидности) «утешительной системы»: «добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет» — совсем сомнительна. Очевидна «нестыковка» между идеями, диктуемыми избранным жанром, и ориентированностью на высокие его образцы.

К счастью, кульминация этой главы не в упомянутых рассуждениях, а в поэтической картине, ее завершающей. Высокий берег Волги, сень древнего дуба, летнее утро... Среди полевых цветов Леон в беленьком костюмчике (милое личико, голубые глаза, русые волосы, мягкие, как шелк) казался прекраснейшим, одушевленным цветком. «Иногда, оставляя книгу, смотрел он на синее пространство Волги, на белые парусы судов и лодок...» Налицо идиллический топос, основной признак которого — «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни». ²² Ощущение красоты и гармонии («сладкое чувство») влилось в сердце Леона с «нежной силой» и осталось с ним навсегда. В столь значимую минуту «воспитания чувств» повествователь даже решается выйти за пределы настоящего и переносит героя на двадцать лет вперед, когда жизнь Леона обрела иные краски, она — «в кипении страстей и пламенной деятельности сердца», но он по-прежнему «не мог без особого радостного движения видеть большой реки, плывущих судов (...) Волга, родина и беспечная юность тотчас представлялись его воображению, трогали душу, извлекали слезы». Отграниченный от большого мира идиллический мирок (на слиянии Волги со Свягой) с его «органической прикреплённостью, приращённостью жизни и ее событий к месту — к родной земле со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому» ²³ — идеальная среда для вырастания юного отрока в «рыцаря нашего времени». Непосредственно о нем — в последних строчках главы: «Родина, апрель жизни, первые цветы весны душевной! Как вы милы всякому, кто рожден с любезной склонностью к меланхолии!» (1, 594).

Проекция события (чувствования) становящегося героя на его будущую жизнь — один из эффективных приемов в рассказе о взрослении. Глава «Провидение» — о мгновениях открытия юным существом божественного мироустройства, о том, как Леоново сердце «вкусило и живое чувство мироправителя при таком случае, о котором он после во всю жизнь свою не мог вспоминать равнодушно». Еще в раннем детстве нежная родительница «наилучшим образом старалась утвердить» мысль о божестве в душе ребенка. Но только спасение «божьей грозой» от дикого медведя открыло Леону присутствие на небе Спасителя: «Он молился во глубине души своей, с пламенной ревностью (...) и молитва его была... благодарность!» Как обычно, в конце главы формулируется итог: «Леон не будет уже никогда атеистом, если и прочтает и Спинозу, и Гоббеса, и „Систему природы“» (1, 595). Кстати, эпизод с медведем убедительно подтверждает автобиографичность истории Леона. Очерк-воспоминание «Деревня» написан Карамзиным во славу Натуры («Как мила Природа в деревенской одежде своей!»), на лоне которой «воспитывался дух мой в простоте естественной; великие феномены Натуры были первым предметом его внимания». И далее почти дословное повторение эпизода из романа: «Удар грома, скатившийся над моею головой с небесного свода, сообщил мне первое понятие о величестве Мироправителя; и сей удар был основанием моей религии». ²⁴

²² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 375.

²³ Там же. С. 374.

²⁴ Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. М., 1986. С. 228.

На первый взгляд, глава восьмая — «Братское общество провинциальных дворян» — нарушает моноцентричность избранной формы. И еще одно, казалось бы, отступление от примет романа воспитания, все внимание которого обычно отдано узкосемейной среде, а события «большого мира» отнесены на дальнюю периферию. В этой же главе — конкретные приметы эпохи, отзвуки недавней истории. На самом же деле жанр верен себе, так как названное братское общество — тоже семья для одиноких мужчин и осиротевшего мальчика. Юлия в романе Руссо, излагая свой опыт воспитания сыновей, замечает, что «от испорченности их ограждает пример чистых нравов всего окружающего мирка и те разговоры, которые введут здесь между собой совершенно естественно, а вовсе не в назидание детям» (2, 509). У Карамзина «витязи С-ского уезда» — такие же чистые и блаженные герои идиллии, как и отец Леона. По традиции XVIII века имена «братьев» говорят об их характерах: доброте и воинской доблести (Радушин, Пряמודушин, Бурилов, Громиллов...). В описании странноватого вида старых вояк звучит теплый юмор: «Вижу вас всех, достойные метадоры провинции, которых беседа имела влияние на характер моего героя». Как и в предшествующих главах, дается проекция подобного влияния на будущую жизнь Леона. Когда судьба, несколько времени поиграв Леоном в столичном свете, бросила его опять на родину, он нашел стариков верными себе и еще раз оценил силу их дружества. И, как обычно в конце главы, — вывод о самой сущности влияния старинного братства на юного героя. Она — в воспитании в Леоне достоинств, свойственных коренному русскому служилому дворянству: «Пусть другие называют вас дикарями: Леон в детстве слушал с удовольствием вашу беседу словохотную, от вас заимствовал русское дружелюбие, от вас набрался духу русского и благородной дворянской гордости, которой он после не находил даже и в знатных боярах: ибо спесь и высокомерие не заменяют ее; ибо гордость дворянская есть чувство своего достоинства, которое удаляет человека от подлости и дел презрительных» (1, 598). Читателю Карамзина так и осталось неизвестным, когда и как пригодились Леону эти уроки чести и дворянского достоинства. Но слова, записанные в «Договоре братского общества» («не бояться ни знатных, ни сильных, а только бога и государя; смело говорить правду губернаторам и воеводам; никогда не быть их прихлебателями и не такать против совести»), — отзовутся через тридцать лет в поведении провинциального дворянина XVIII века Петруши Гринева.

Самая психологически насыщенная глава — девятая, итоговая по отношению ко всем предшествующим восьми (недаром открывается она словом «Итак», а заканчивается словами «Таким образом»). В ней и характеристика сложившейся к одиннадцати годам личности Леона, и педагогические рекомендации читателям. Заявляется, что «мечтательность и склонность к меланхолии» (название главы) произошли в сердце Леона из-за того, что «равновесие жизни» было расстроено в нем избыточным чтением известного типа романов, воспаливших его воображение. Романы в этом контексте именуются «теплицей для юной души, которая от сего чтения зреет прежде времени». (Очевидно, что дискуссия о жанре и его читателях, начатая во вступлении, развивается не без логических неувязок, поскольку чуть выше говорилось о благотворности подобного чтения.) Сами мечтания Леона (он «мог уже часа по два играть воображением и строить замки из воздуха») отражают душевное благородство будущего «рыцаря нашего времени», живущего свободно на лоне природы: «Опасности и героическая дружба были любимого его мечтою... он в опасностях всегда воображал себя избавителем, а не избавленным: знак гордого, свободолюбивого сердца! Герой наш мысленно летал во мраке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками; или

брал штурмом высокую башню, где в цепях страдал друг его. Такое донкишотство воображения заранее определило нравственный характер Леоновой жизни!» (1, 599). Имя героя Сервантеса напоминает и о прекраснотворении «человека идиллии», предупреждает о сложности его вхождения в «большой мир» («Ранняя склонность к меланхолии не есть ли предчувствие житейских горестей?»).

В размышлениях о странной меланхоличности Леоны («он любил грустить, не зная о чем») сводятся на равных два ведущих постулата в науке о воспитании: «натура» и «судьба» («школа жизни»): «Голубые глаза Леоны сияли сквозь какой-то флер, прозрачную завесу чувствительности. Печальное сиротство еще усилило это природное расположение ко грусти» (1, 599). Итоговая строчка главы: «Леон приготовлен был натурой, судьбой и романами к следующему...» — приравнивает к указанным двум факторам еще один — «романы» (псевдоначитанность как замещение образования). Отсутствие последнего объяснимо: ведь до сей поры подлинного ментора (наставника-учителя) у отрока не было. Вот Леон и «не знал ничего, кроме Езоповых „Басен“, „Даиры“ и великих творений Федора Эмина» (1, 604). Поэтому «важное знакомство» (название десятой главы) — эпоха в становлении личности Леоны. (Воистину все описанное в предшествующих главах оказалось подготовкой к «следующему...».)

Уже первый момент знакомства подростка с графиней Эмилией (ее имя невольно соотносится с Эмилем — совершенным созданием, воспитанным по системе Руссо) вновь напоминает о Провидении. Леон не мог скрыть слез («графиня похожа на матушку»). Эмилия утирала слезы, «обыкновенная бледность лица ее покрылась свежим румянцем». В глазах его — «трогательная, живейшая благодарность», в ее — «нежная ласка». «Все расстояние между двадцатилетней светскою дамою и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии... но эта минута обратилась в часы, дни и месяцы». Привычный комментарий в конце главы только усиливает впечатление необычайности произошедшего: «Я должен теперь рассказывать странности... Не мудрено было полюбить нашего героя, прекрасного личиком, миловидного, чувствительного, умного, но привязаться к нему без памяти, со всеми знаками живейшей страсти, к невинному ребенку: вот что называется неизъяснимой странностью!.. Но разве женщины когда-нибудь были изъяснимы?» (1, 600). Признание в неизъяснимости не удерживает повествователя от объяснений причин нежной дружбы между Эмилией и Леоном в главах одиннадцатой («Отрывок графининой истории») и двенадцатой («Вторая маменька»). Обе главы особо интересны анализом психологии женского характера (пристальный интерес к иному персонажу, чем главный, мотивирован особой и необычной ролью графини в судьбе Леоны). Примечательно и включение в текст письма Эмилией в качестве эскиза ее истории, дающего «легкую идею о характере, уме и правилах» героини. После публикации романа в письмах Руссо эпистолярная форма стала очень популярна в европейской литературе. В России в подражание «Юлии, или Новой Элоизе» (1761) вышел роман Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» уже в 1766 году.

Эмилия предстает в письме к подруге исключением в своей среде: равнодушна к светским удовольствиям, готова к уединению в деревне... Но самое главное — графиня дорожит способностью рассуждать, имеет правила и следовать им, подобно Юлии де Этанж, ставшей госпожой Вольмар. Эмилия признается подруге: «Все, что я видела в свете, еще более уверило меня в необходимости обуздывать движения ветреного сердца и самолюбия нашего... Замужняя женщина должна находить счастье дома, или великодушно от него

отказаться: судьба не дала мне первого — итак: надобно утешиться великодушием». Во многом подобная «рассудительность» — от бессчастия в замужестве с пожилым человеком, который не способен «привязываться душой ни к чему тленному... Можно сказать, что мы живем с ним душа в душу — с той минуты, как я перестала искать в нем души!» Так что повествователь справедливо заметил: графиня «умела сохранить тишину сердца своего и не случайно <...> но по системе и рассудку» (1, 601—602).²⁵

В письме Эмилии одна фраза не прямо, но с очевидностью проясняет «неизъяснимую странность» привязанности ее к Леону: «Не будучи, к счастью, Руссовою Юлией, я предпочла бы нежного Сен-Прё слишком благоразумному Вольмару и, несмотря на разницу в летах, умела бы обожать своего мужа, если бы он был... *хотя* Вольмаром! Но граф мой совершенный стоик» (1, 602). Слово «хотя» объяснимо. Пятидесятилетний Вольмар действительно благоразумен, но он не стоик. Муж Юлии признается: «У меня от природы душа спокойная, а сердце холодное». «Вольмар холоден, но его нельзя назвать бесчувственным», — уточняет его жена (2, 421, 621).

Признание в предпочтении «нежного Сен-Прё» имеет особый смысл в романе Карамзина, поскольку именно Святой Рыцарь — своего рода «прототип» Леона. Обаяние Сен-Прё — не в его внешности: «Молодой человек обыкновенной наружности, — ничего изысканного; лицо, однако, интересное и говорит о чувствительности <...> довольно застенчив и в обычном состоянии смущается, не знает, как себя держать, но в моменты страстного волнения весь кипит» (цитата из «Сюжета гравюр», авторского приложения к роману, — 2, 694). Низкое социальное положение героя (Сен-Прё — учитель в семействе богатого барона де Этанжа) — лишь один, но не единственный источник его робости. Суть его существа — в непосредственности, полной отданности чувствам, искренности, естественности... Именно всем этим Друг столь привлекателен для женского сердца. Не одной Юлии, но и ее кузины Клары, тщетоно скрывающей свои чувства от подруги.

Своего Сен-Прё (Друга) и находит Эмилия в Леоне, который наделен «дарованием нравиться»: он «вкрадывался в любовь каким-то приветливым видом, какими-то умильными взорами, каким-то мягким звуком голоса, который приятно отзывался в сердце» (1, 604). При первом посещении богатого дома Мирowych суровый вид графа «умножил робость» Леона, он дурно поклонился хозяину, переступал с ноги на ногу, не знал, куда девать руки... Но отроческая неловкость только усилила симпатию графини («О женщины! Какое движение чувствительности не находит в сердце вашем верного отзыва!»), а слезы Леона окончательно победили ее сердце. Она видела «его в прелестную минуту чувствительности — в слезах нежного воспоминания, которого она сама была причиною: сколько выгод для нашего героя!» (1, 604).

Со встречи Леона с Эмилией «присутствие Руссо» в романе сказывается уже не только в параллелях, но и в конкретных ситуациях. При этом все

²⁵ Стоит заметить, что кратко обозначенная психологическая коллизия в семье графа Мирова «ожила» и развилась в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» (1848), который являет собой образец романа воспитания в русской литературе. Петр Адуев — такой муж, который, если цитировать письмо Эмилии, «оставляет сердце без дела, дает много труда уму и правилам». Его юная жена, красавица Елизавета Александровна, смиряется с «методой» мужа, желающего изгнать «чувствительность» из обихода. Так самоуверенный ментор совершает насилие над живым сердцем женщины. Ее нежная терпеливая дружба с юным племянником Александром, которому она стала матерью-утешительницей, легко могла перерасти в иное чувство, но тетка утешилась великодушием. В эпилоге героиня убита пустой и бесцветной жизнью. В судьбе Елизаветы Александровны — возможный «намеки» на причину и ранней смерти Эмилии (ее пережили не только ровесницы-подруги, но и престарелый муж). Подробнее об этом см.: Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 119—125.

более влиятельной оказывается «Исповедь», две книги которой жанрово очень различны (по объему практически равны). В первой повествуется (в духе романа воспитания) о жизни героя с самого раннего детства до 30 лет («Я показал, как протекла моя молодость, — тихо, ровно и довольно приятно, без больших потрясений и больших успехов»). Во второй книге — рассказ о том, как из «постоянного противоречия между моим положением и наклонностями возникли огромные ошибки, неслыханные несчастья и все добродетели (кроме силы), какие только и могут возвысить угнетенного» (3, 242). В этой части авторская интонация коренным образом меняется: ее определяет спор, обвинения и оправдания. Естественно, что для дальнейшего анализа привлекается первая часть.

В момент знакомства с Леоном Эмилия, которая, «несмотря на мудрые правила и великое благоразумие, начинала томиться скукою в деревне, проводя дни и вечера с глазу на глаз с хладнокровным супругом», видит в возможной дружбе лишь развлечение: «Как приятно обласкать хорошенького мальчика! Он вырос в деревне, застенчив, неловок: как весело взять его на свои руки». Но почти мгновенно рождается и более серьезное намерение: «Я приготовлю деревенского мальчика быть любезным человеком в свете, и мое удовольствие обратится для него в благодеяние!..» Графиня готова заступиться место покойной матери Леона, став его «второй маменькой». Наконец-то герой обретает столь необходимого Ментора, Воспитателя, Учителя (непрерывного персонажа романа воспитания!). Назвав мальчика «нежным другом своим», Эмилия обучала его (французскому языку, истории, географии), старалась «образовать приятную наружность», учила быть ловким в движениях, одела его по моде. Благодарный отец Леона повторял сыну: «По милости графининой ты будешь человеком!» (1, 604).

Описание миссии, которая увлекла Эмилию, восходит к эпизодам «Исповеди», посвященным отношениям Жан-Жака с госпожой де Варанс. Он не знал матери (она скончалась в родах), отец был вынужден оставить Женеву, передав сына на попечение родственников, с которыми и прошло относительно благополучное детство героя. Бессистемное чтение романов и исторических сочинений сформировало мечтательный чувствительный характер: «У меня еще не было ни малейшего представления о вещах, а уже все чувства были мне знакомы. Я еще ничего не постиг — и уже все перечувствовал» (3, 12). Период отрочества принес тяжелые испытания. Служба у гравера-тирана привила подростку склонность к одиночеству («от брани, побоев и чтения украдкой и без разбора я сделался молчаливым и угрюмым»), «самые низкие наклонности, самое гнусное озорство заняли место милых забав, не оставив о них даже воспоминаний» (3, 32). Бегство от хозяина и последующие скитания привели героя к госпоже де Варанс, даме более высокого положения, чем его собственное, подобную которой он никогда не встречал. И он остался под ее воспитательным патронажем на много лет: «Эта эпоха моей жизни определила мой характер (...) хотя мой ум был довольно развит, я никогда не бывал в обществе, не имел хороших манер, а мои познания, нисколько не заменяя их, только смущали меня, заставляя сильнее чувствовать отсутствие воспитания» (3, 47). Между молодой женщиной (в момент встречи де Варанс было 28 лет) и шестнадцатилетним «потерянным ребенком» сразу (необъяснимо, странно!) установилась глубокая внутренняя связь. Автор обращается к читателям: «Пусть те, кто отрицает симпатию душ, объяснят, если могут, каким образом с первой встречи, с первого слова, с первого взгляда г-жа Варанс внушила мне не только самую пылкую привязанность, но и полное доверие, которое никогда не было обмануто» (3, 50). Жан-Жак называл госпожу де Варанс «маменькой», она его — «маленьким». «Я нахо-

жу, что эти два имени отлично передают весь характер наших отношений, простоту нашего обращения друг с другом и особенно связь наших сердец». Эти отношения именуется «нежной дружбой»: «Осмелюсь утверждать, что тот, кто знает только любовь, не знает еще самого сладостного, что есть в жизни. Я знаю другое чувство, быть может, не такое бурное, но в сто раз более прекрасное; оно иногда сопутствует любви, но часто существует и отдельно. Это чувство не только дружба, — оно более страстно, более нежно; я не думаю, чтоб его можно было испытывать к существу своего пола; по крайней мере я был другом, если только есть дружба на свете, но никогда не испытывал такого чувства к кому-нибудь из своих друзей» (3, 96—97).

Внешне героини Руссо и Карамзина не случайно похожи. Поэтическая внешность (в традициях XVIII века) призвана продемонстрировать духовное совершенство. О госпоже де Варанс: «У нее был вид нежный и ласковый, взгляд очень мягкий, ангельская улыбка, пепельные волосы редкой красоты, которые она причесывала небрежно». В деталях портрета Эмили обращается внимание на те же приметы: глаза (голубые, ангельские), улыбка (нежная), волосы длинные светло-каштановые, которые почти до земли доставали.

В отличие от многостраничного рассказа Руссо о протекших счастливых годах с госпожой де Варанс описанию «нежной дружбы» Эмили и Леона отдано чуть больше страницы. И основное настроение — умиление. Идиллический хронотоп не только по-прежнему господствует в романе, но его диапазон расширяется. Очередная природная идиллия (в духе описания Кларана в «Элоизе» и Шамбери в «Исповеди») выстраивается вслед предыдущим картинам «Рыцаря нашего времени» (и эта связь сознательно подчеркивается). Опять прелестная весна, любезные родные места: «Леон, под шумом волн, засыпал на коленях нежной маменьки, которая боялась тронуться, чтобы не разбудить его: сон красоты и невинности казался ей так мил и прелестен!..» Но впервые появляются приметы и любовной идиллии (нежные поцелуи, совместные трогательные завтраки, прислуживание при туалете красавицы, «он подавал графине даже башмаки!»). Как особо подчеркивает Бахтин, в любовной идиллии все специфические особенности идиллии, как таковой, «выражены слабее всего... Поэтому-то любовная идиллия и могла (...) войти компонентом в другие романские разновидности (например, Руссо). Но особо продуктивной в истории романа любовная идиллия оказалась не в чистом своем виде, но в соединении с семейной («Вертер»)»²⁶ Упоминание ученым рядом с романами Руссо сентиментального романа Гете «Страдания молодого Вертера» (1774) подтверждает чуткую прозорливость Карамзина, который, вернее всего, первым подметил зависимость «Вертера» от «Новой Элоизы». В «Письмах русского путешественника» говорится об «Элоизе», «без которой не существовал бы и немецкий „Вертер“». В авторской сноске к этому замечанию читаем: «Основания романа те же, и многие положения (situations) в „Вертере“ взяты из „Элоизы“, но в нем более натуры» (1, 227). У Карамзина семейная идиллия — в картинах «маменьки» и «маленького», постигающего при помощи своего очаровательного ментора знания и приобщающегося к искусствам. «Минуты учения были для него минутами наслаждения». Когда графиня садилась за клавесин, играла и пела, «нежный ученик пленялся новостью сего райского удовольствия». Так что воспитание Леона графиней не просто отрицало какое-либо намеренное давление на ученика, оно даровало ему счастье познания и сладкий опыт «воспитания чувств».

Последняя из напечатанных глав названа «Новый Актеон» вслед мифу о юном охотнике, увидевшем обнаженную богиню Артемиду (Диану) и нака-

²⁶ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 375.

занном ею (есть упоминания Дианы при описании внешности Эмили). Мифологический сюжет, естественно, травестирован и в духе идиллии счастливо разрешается. Повествователь на этот раз не дает обычного комментария в конце главы, зато в предшествующей много рассуждений и намеков, которые его практически заменяют. Тем не менее главным «комментарием» все же видятся страницы «Исповеди», повествующие о развитии отношений юного Руссо с госпожой де Варанс. Читатель начала XIX века с легкостью использовал «подсказку» (ныне этот «ключ» почти утерян). В самом описании «нежной дружбы» Леона и Эмили содержится прямой намек на коллизии «Исповеди»: «Счастливым ребенком! Будь осьмью годами старше, и... кто не позавидовал бы твоему счастью?» (1, 605). Герой «Исповеди» оказывается в доме «маменьки» в 16 лет, а в 20 становится ее любовником и таковым остается на многие лучшие годы своей жизни: «... мы навсегда остались друг для друга „маленьким” и „маменькой”, даже когда время почти стерло разницу в наших летах... Она была для меня самой нежной матерью, никогда не думавшей о собственном удовольствии, а всегда о моем благе; и если чувственность вошла в мою привязанность к ней, она не изменила сущности этой привязанности, а только сделала ее более воспитательной» (3, 98).

Повествователь у Карамзина настойчив в подчеркивании невинности отношений своих героев, он обращается к юному Леону: «Ты самому малолетству обязан своим редким благополучием! Эмилия, которой строгие правила нам известны, могла полюбить только невинность... невинность еще не имеет пола!» Упоминается, что графиня «без всякого упрека совести согревала Леона нежными поцелуями». Дозволенные «маменькой» невинные шалости именуются «ребячеством». Но принятые в романе проекции чувств юного героя на его зрелое будущее дают о себе знать в очередной раз. Звучит предупреждение: «Смотри и наслаждайся, любезная Эмилия! Заря чувствительности тиха и прекрасна, но бури недалеко. Сердце любимца твоего зреет вместе с умом его, и цвет непорочности имеет судьбу других цветов!» Последние строчки главы «Вторая маменька» еще более примечательны: «Однако ж любовь к истине заставляет нас описать маленький случай, который может быть истолкован и так и сяк...» (1, 606).

Утреннее купание — идиллическая гармония человека и природы (раннее утро, высокие ивы, желтый песок, «и луч света, пробиваясь сквозь тень деревьев, играет, кажется, на самом дне» реки). Юный отрок «с какой-то неясною, но заманчивою мыслью» идет по следам графини: «Мудрено ли, что ему хочется вообразить ее в зеркале вод?» Раздвигает кусты и... видит «*богиню без покрова*»!.. Немедленно и вновь следует апология невинности: «Но сердце бьется в нем как обыкновенно... Молодость так любопытна! Взор ребенка так чист и безгрешен! Во всяком случае, *преступление глаз* есть самое легкое: кто их боится?..» Тем не менее слова «без покрова» и «преступление» — ключевые в этом эпизоде. Свершилось открытие тела (пола!), а значит, произошло... непозволительное.²⁷ Оба это ощутили: Леон «закраснелся, взглянув на Эмилию; она хотела улыбнуться и также покраснелась. Слезы навернулись у него на глазах...» (1, 607).

По словам Бахтина, «половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде».²⁸ Подобная сублимация — норма для Карамзина.

²⁷ «Читателей того времени, особенно из круга самого автора, не могла не шокировать та сцена, на которой обрывается незавершенный роман, сцена, невозможная у русского романиста XIX века, хотя и повторенная в лирике Пушкина и Фета (соответственно «Нереида» и «Купальщица». — Е. К.), все же в прозе скорее мыслимая под пером Федора Сологуба, нежели весьма добродетельного автора „Бедной Лизы” (Чичерин А. В. Указ. соч. С. 73).

²⁸ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 375.

Но в финальных строчках романа налицо слишком уж настойчивое стремление повествователя, только что заявившего: «лета научают скромности», доказать, что ровно ничего не изменилось после «маленького случая»: «Графиня подала ему руку, и, когда он целовал ее с *отменным жаром*, она другою рукою тихонько драла его за ухо. Во весь тот день Леон казался чувствительнее, а графиня ласковее обыкновенного: она была добродушна — была прекрасна: итак, могла ли страшиться нескромного любопытства?» (1, 607).

Столь умилительная картинка призвана «снять» невольные ожидания развития отношений, возможно, по варианту Руссо. Но «снятие» способно свершиться и более решительным образом. Сам автор мог признать в суждении своего рассказчика: «Мы, старики, все знаем: знаем, что можно видеть, но должно молчать» — некую мудрость и позволить ему... замолчать (прервать журнальную публикацию): «Продолжения не было» (1, 607).

Таким образом, из «четырех эпох развития» (название замысла Л. Н. Толстого) Карамзин описал лишь «Детство» и начальные годы «Отрочества» своего Леона. Обычное объяснение: писатель с 1804 года полностью отдался работе над «Историей государства Российского». Но, вероятно, имелись на то и собственно литературные причины.

В одной из глав «Рыцаря нашего времени» его герой как донкихотствующий мечтатель и чувствительный рыцарь противопоставлялся «спокойным флегматикам» и «благоразумным эгоистам». Первые плачут лишь от своей зевоты, вторые не привязываются к людям, а только держатся за людей, пока им эта связь полезна. В этом контрасте просматривается общий контур этюда «Чувствительный и холодный» (1803). Эраст («чувствительный», «новый Сен-Прё») — вариация повзрослевшего Леона, увиденного при этом куда с большей иронией, чем герой романа. (Примечательно и то, что его благородное имя перешло к «холодному», флегматичному эгоисту.) Недаром в названном этюде и особенно в «Моей исповеди» (1802) исследователи единодушно обнаруживают спор со взглядами Руссо на природу и воспитание человека.²⁹ Если это так, то можно предположить, что сам «сентиментальный роман руссоистского типа» терял свою привлекательность для писателя вместе с его удалением от руссоизма как такового.

Стоит также припомнить, что Карамзин не только не продолжил публикацию романа, но, видимо, и не собирался когда-либо вернуться к нему, поскольку включал незавершенное произведение в свои издания. Поиски объяснения этого феномена направляют мысль к неожиданным концам романов Л. Стерна. В связи с легким, ироническим стилем «Рыцаря нашего времени» уже упоминался роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767). В. Б. Шкловский приходит к заключению: «Неоконченный рассказ каноничен для Стерна как в мотивированном, так и в немотивированном виде... Ничем не мотивировано окончание путем простого перерыва рассказа в „Тристраме Шенди“... Это, конечно, определенный стилистический прием, основанный на дифференциальных качествах. Стерн работал на фоне авантюрного романа с его чрезвычайно крепкими формами и формальным правилом кончать свадьбой или женитьбой. Формы стерновского романа — это сдвиг и нарушение обычных форм. Так же поступал он и в окончании романа».³⁰ Карамзин, как было показано, не только во вступлении, но и в нескольких главах спорит с *историческими романами*, обладавшими крепкими формами и набором формальных правил, касающихся завязки-развязки сюжета. Писатель, решившийся создать роман «с наруше-

²⁹ См.: Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 384—388.

³⁰ Шкловский Виктор. О теории прозы. М., 1929. С. 188.

нием обычных форм», готов был и к розыгрышу читателя. Вослед великому мистификатору Стерну он мог намеренно прервать рассказ на самом интересном месте (и не случайно на 13 главе!). Следуя подобной гипотетической логике, можно саму «неоконченность» романа Карамзина признать жанровым признаком. Таким образом, «Рыцарь нашего времени» получает статус завершенного «неоконченного романа».

В духе своей эпохи Шкловский называл Стерна «крайним революционером формы». Сегодня по отношению к Карамзину употребляют куда более спокойное определение — «открыватель путей». Хотя роман воспитания в русской литературе не прижился до такой степени, как в литературе немецкой, да и английской (причиной, вернее всего, стала «удаленность» его проблематики от остросоциальной), тем не менее этот жанр оставил в ней свой след, например в творчестве Пушкина (не только «Капитанская дочка», но и наброски романа «Русский Пелам» с его первой строкой: «Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества») и Гоголя (глава о Тентетникове во втором томе «Мертвых душ»). В книгах романистов второй половины XIX века «память жанра» проявилась с очевидностью, как большей (романы Гончарова, трилогия Толстого), так и меньшей («Неточка Незванова», «Подросток» Достоевского). Любопытный парадокс: хотя «продолжения не было», карамзинский роман воспитания продолжился.

О «ФАНТАСТИЧЕСКОМ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТУРГЕНЕВА И ДОСТОЕВСКОГО

1. О Баден-Бадене и русских писателях

Впервые сюжет своей статьи я прикрепляю к определенному географическому месту. Кажется, это имеет некоторый смысл, хотя тут нет никакой географической символики. Так уж случилось, что именно в Бадене драматично, а иногда и мелодраматично и комично переплелись дороги лечившихся и игравших здесь русских писателей.

Всем, разумеется, хорошо известно большое письмо Достоевского Аполлону Майкову от 16 августа 1867 года, где он с крайним раздражением пишет о «треклятом Бадене», в котором он катастрофически проигрался, а «ангел» Анна Григорьевна даже «все свое заложила, последние вещицы» (тут же, понятно, поносятся немцы, которые все подлы, «все до единого ростовщики, мерзавцы и надувалы!»).¹ В Бадене летом собирался цвет русской литературы. Собратья по перу, хорошо знавшие друг друга, но в дружеских отношениях не состоявшие, естественно, изредка встречались в баденском «аде», по эмоциональному выражению Достоевского. В том же письме он с добродушным юмором, расцененным почему-то комментаторами академического издания как «холодно-ироническое отношение», рассказывает о встречах с Гончаровым: «В самом начале, как только что я приехал в Баден, на другой же день, я встретил в воксале Гончарова. Как конфузился меня вначале Иван Александрович. Этот статский или действительный статский советник тоже поигрывал. Но так как оказалось, что скрыться нельзя, а к тому же я сам играю с слишком грубою откровенностью, то он и перестал от меня скрываться. Играл он с лихорадочным жаром (в маленькую, на серебро), играл все 2 недели, которые прожил в Бадене, и, кажется, значительно проигрался. Но дай Бог ему здоровья, милому человеку: когда я проигрался дотла (а он видел в моих руках много золота), он дал мне, по просьбе моей, 60 франков взаймы. Осуждал он, должно быть, меня ужасно: „Зачем я все проиграл, а не половину, как он“?».

Впрочем, Достоевский и Гончаров не только играли, но и о литературе вели разговоры, о чем, не передавая содержания бесед, сообщает Достоевский: «Гончаров всё мне говорил о Тургеневе, так что я, хоть и откладывал заходить к Тургеневу, решился наконец ему сделать визит». Однако не так уж трудно представить, что говорил Гончаров о Тургеневе, — болезненно-враждебное отношение его к Тургеневу было слишком хорошо известно; очевидно, жалобы Гончарова на «коварного» литературного соперника и «плагиатора» стали увертюрой к той роковой встрече Достоевского с Тургеневым, о которой Достоевский в острой памфлетно-гротескной манере рассказал,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 202, 208. В дальнейшем ссылки на это издание в сокращенном виде в тексте.

видимо до чрезвычайности сгустил краски (трудно поверить, в частности, что Тургенев «объявил» Достоевскому, что он «окончательный атеист»).

В письме Достоевского главным образом идет речь о «клеветническом» романе «Дым», «антирусских» убеждениях Тургенева и о его любви к немцам и ко всему немецкому, которую в тот год Достоевский менее всего был склонен разделять. О повести «Призраки», появившейся несколько лет назад после усиленных просьб Достоевского в журнале «Эпоха», в этом письме ни слова, но почва для будущей литературной пародии в романе «Бесы» здесь уже подготовлена и, можно сказать, обильно удобрена национально-патриотическими чувствами.

Вот так в Бадене рассорились и окончательно разошлись Достоевский и Тургенев. В том самом Бадене, где Тургенев завершил работу над «фантазией» «Призраки», что и зафиксировал на первой странице чернового автографа: «Задумано весьма давно, в 50-х годах, начато тоже давно. Кончено в Бадене, в субботу 1/13 июня 1863 г.». Не без основания предполагают, что в «Призраках» отразились сказания баденской земли. Г. Швирц в статье «Баден в жизни и творчестве Тургенева» высказал очень интересное предположение, что одна из фресок галереи главного лечебного корпуса в Бадене — изображен рыцарь на коленях перед женщиной-призраком, низко парящей над землей; над ними кружит птица, а фоном служит опушка леса со старым дубом — стала прообразом «картины» в 4-й главе повести. Вполне вероятно, что композиция баденской фрески, ее образы и фон отразились не только в 4-й, но еще в большей степени в 3-й главе, где есть и старый дуб на окраине леса, и мистическая бесшумная птица, и, разумеется, «ночная гостья», таинственная женщина, лицо которой показалось герою знакомым.

Более того — баденская фреска является одним из важнейших «источников» повести, гармонично сочетаясь с другими, прямо названными немецкими реалиями. Германия (и Италия — эта страна грез и любви в дымке красоты и божественной музыки) выпадает из мизантропического, пессимистического пространства повести. Тургеневым с иронией, почти памфлетно изображен новый Вавилон — Париж: смрад, духота, человеческий муравейник, где всюду наглый разврат и открытый цинизм. Южный берег острова Уайт — страшное гиблое место, там господствуют «всюду смерть, смерть и ужас» (этот образ произвел сильное впечатление на Достоевского).²

Картина призрачного, казарменного, больного («Больная ночь, больной день, больной город») Петербурга могла бы стать эпиграфом к «Запискам из подполья», «Преступлению и наказанию», «Подростку» — гениально увиденная с птичьего полета панорама столицы (предельно сжатая петербургская микроповесть Тургенева): «Эти пусты, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками; эти фронтоны, надписи, будки, колоды; золотая шапка Исаакия; ненужная пестрая биржа; гранитные стены крепости и взломанная деревянная мостовая; эти барки с сеном и дровами; этот запах пыли, капусты, рогожи и конюшни; эти окаменелые дворники в тулупах у ворот; эти скорченные мертвенным сном извозчики на продавленных дрожках, — да, это она, наша Северная Пальмира. Всё видно кругом; всё ясно, до жуткости четко и ясно, и всё печально спит, странно громоздясь

² Полеты в прошлое, во времена Юлия Цезаря и Стеньки Разина, внушают страх, желание не видеть эти героические и кровавые картины — своеобразная иллюстрация к «историческим» филиппикам Парадоксалиста «Записок из подполья».

и рисуясь в тускло-прозрачном воздухе».³ Румянец вечерней зари здесь — «чахоточный румянец», небо белое, беззвездное, воды Невы — холодные синие. Холодный, чахоточный, призрачно-фантастический город, который окружают «гнилые еловые лесишки и моховые болота».

Но в этой картине нет той своеобразной и большой поэзии, которая присуща Петербургу Достоевского. Поэзии белых ночей Тургенев противопоставляет гротескно-фантастическую фреску, рельефно выражающую всю нелюбовь Тургенева к тому, что было воспето Пушкиным, Достоевским, Гончаровым: «Северная, бледная ночь! Да и ночь ли это? Не бледный, не большой ли это день? Я никогда не любил петербургских ночей; но на этот раз мне даже страшно стало: облик Эллис исчезал совершенно, таял, как утренний туман на июльском солнце, и я ясно видел всё свое тело, как оно грузно и одиноко висело в уровень Александровской колонны» (7, 215).

Не лучше Петербурга и Россия — однообразная, скучная, бесконечная плоскость со скудной и чахлой природой: «Леса, кусты, поля, овраги, реки — изредка деревни, церкви — и опять поля, и леса, и кусты, и овраги... Грустно стало мне и как-то равнодушно скучно» (7, 216). И хотя тут же следует уточнение, что это равнодушие охватило героя не потому, что он пролетел «именно над Россией», «обширное пространство родной земли» немало способствовало острому приступу мизантропии — давящей, тяжелой скуке, равнодушию и отвращению ко всему. Как раз тогда и начинаются перебои в полете, герой «тяжелее», и его с трудом способна нести Эллис.

Совсем иного рода немецкие картины: Швецингенский сад возле Мангейма, недра Шварцвальда — романтический рай на земле: «Горы, всё горы... и лес, прекрасный, старый, могучий лес. Ночное небо ясно: я могу признать каждую породу деревьев; особенно великолепны пихты с их белыми прямыми стволами. (...) Мне чудятся другие звуки, длинные, томные, подобные звукам золотой арфы... Вот она, страна легенд! Тот же самый тонкий лунный дым, который поразил меня в Швецингене, разлит здесь повсюду, и чем дальше расходятся горы, тем гуще этот дым. Я насчитываю пять, шесть, десять различных тонов, различных пластов тени по уступам гор, и над всем этим безмолвным разнообразием задумчиво царит луна. Воздух струится мягко и легко. Мне самому легко и как-то возвышенно спокойно и грустно...». Очевидно, что герой (как и «немец» Тургенев) любит этот край и убежден, что его все «должны» любить. И пролетают они над Шварцвальдом совсем не так, как над Россией: «Так плавлен и ровен был наш полет, что казалось: не мы двигались, а всё, напротив, к нам двигалось навстречу» (7, 213). Словом, именно в немецких картинах повести «поэзия», некогда так покорившая Достоевского, достигает своего высшего градуса. Позже он и в «поэзии» склонен был, кажется, обнаруживать нечто натянутое, манерное и, так сказать, антипатриотичное.

2. Вокруг «Призраков». О «фантастической» форме и пессимистическом содержании

«Эдгар Поэ» — каллиграфически выведено в середине черновой странички-наброска к фантастическому рассказу Достоевского «Сон смешного человека», и о том, с какими произведениями американского писателя непосредственно перекликается рассказ, достаточно много написано. Но характерно,

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С. 215. В дальнейшем сокращенные ссылки на это издание в тексте.

что Достоевский не считал По в полной мере создателем фантастических произведений: «Его произведения нельзя прямо причислить к фантастическим; если он и фантастичен, то, так сказать, внешним образом» (19, 88). По эксцентричен, «капризен», «чрезвычайно странный писатель», и одновременно везде и во всем «американец». Фантастичность в его рассказах в некотором смысле условна; отсюда у Достоевского и уточнительно-ограничительные «если»: «...если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б только можно было так выразиться» (19, 89). Словом, «это еще не прямо фантастический род». Достоевский выделяет в творчестве По одну драгоценную и «резкую» особенность — «силу воображения»: «...в его способности воображения есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей (...) в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно или еще никогда не случилось на свете». Достоевского привлекала «форма» произведений По, виртуозное умение невероятному придать благодаря «силе подробностей» «вид действительности», что и отразилось, как об этом уже неоднократно писали, в некоторых эпизодах «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» и «Сне смешного человека».

Естественно, что и Тургенева, автора целого ряда таинственных, фантастических повестей, рассказов, «стихотворений в прозе», не могло не привлекать творчество американского романтика. Характерна, в частности, ориентация на некоторые типические произведения По («Элеонора», «Морэлла», «Леди Лигейя») Тургенева, автора «Клары Милич». «Презамечательный психологический факт — сообщенная Вами посмертная влюбленность Аленицына! Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ вроде Эдгара По», — писал он в декабре 1881 года Ж. А. Полонской. Таким «полуфантастическим рассказом вроде Эдгара По» и стала «Клара Милич (После смерти)». Примечательно, что и Тургенев не считает По создателем в полном смысле фантастических произведений, предпочитая осторожный термин «полуфантастический».

По всей видимости, Тургенев вообще относил свои таинственные произведения к разряду «полуфантастических». Нечто «полуфантастическое» проглядывает даже в таком раннем и очень «реальном» рассказе, как «Бежин луг», где автор добродушно подчеркивает действительную основу «фантастических» рассказов мальчиков (о «Гришке», русалках, лешем, водяном, Акулине, «светопрестановлении»). Вполне вероятно, что и Павлу, этому, по тонкому определению Аполлона Григорьева, «байроническому мальчику», только почудился голос умершего Васи, но совершенно бесспорно, что «плохая примета» сбылась. Конечно, в смерти Павла можно увидеть случайное совпадение обстоятельств, но нетрудно привести примеры из других произведений Тургенева, где плохие приметы выступают знаками судьбы, Неведомого. Положим, что в «Бежином луге» эта мистико-фантастическая мелодия звучит глухо, но тем не менее звучит, подготовленная реальным ужасом, пережитым рассказчиком, заблудившимся и попавшим в гиблое место, в лощину, где все «было немо и глухо, так уныло висело над нею небо, что сердце (...) сжалось»; «Казалось, отроду не бывал я в таких пустых местах: нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука» (3, 89). Да и он, действительно, чуть не погиб в этой поистине чертовой лощине, вдруг очутившись «над страшной бездной».

В другом раннем рассказе Тургенева «Три встречи» (1851) весьма ощутим фантастический колорит: «странные сны», «ужасы», таинственные загадочные встречи, мистика портретов. Рассказчик там, бросая вызов «реализму»,

отказывается от дальнейших поисков истины, не желая ясных ответов и разъяснения всех загадок. Ему как раз и дороги фантастический туман, поэтическая неясность: «...эта женщина появилась мне как сновидение — и как сновидение прошла она мимо и исчезла навсегда» (4, 245).⁴

Литературные друзья писателя фантастическое в рассказе осудили. В. П. Боткину не понравились «сон» и «фантастическая смерть» Лукьяныча, однако он высоко оценил начало — «магический колорит». П. В. Анненков был категоричнее: «В рассказе есть несколько блестящих страниц, но фантастическое, эффектное содержание его к тому только, кажется, и направлено, чтоб осветить лицо рассказчика наиболее благоприятным образом».⁵ Мнения, бесспорно, «утилитарные», в духе радикальной и либеральной критики эпохи, усиленно насаждавшей критический реализм и осуждавшей все «фантастическое» — вспомним, к примеру, отзывы Белинского о «Двойнике», «Господине Прохарчине», «Хозяйке» Достоевского.

Тургенев, впрочем, мнения критиков мало смущали. Он еще смелее и определеннее, чем в «Трех встречах», вводит фантастическое в рассказ «Фауст», где речь идет уже не просто о странных и «необыкновенных вещах», но прямо о таинственной и иррациональной стихии в жизни, о Неведомом («Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым», 5, 128), о таинственных контактах между умершими и живыми, мистических связях между живым и мертвым, истолковать природу которых рассудочно, рационалистично нельзя: «Как это случилось, как растолковать это непонятное вмешательство мертвого в дела живых, я не знаю и никогда знать не буду» (5, 128).⁶ Какие-то жалобные и зловещие крики, таинственные голоса и стоны прорываются из этого Неведомого, смириться перед которым рекомендует повествователь, — «реальные» вестники надвигающейся трагедии, музыка горя, несчастья: «...мне вдруг опять почудилось, что кто-то зовет меня умоляющим голосом... Я приподнял голову и вздрогнул; точно, я не обманывался: жалобный крик примчался издалека и прильнул, словно дребезжа, к черным стеклам окон. Мне стало страшно: я вскочил с постели, раскрыл окно. Явственный стон ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев от ужаса, внимал я его последним, замиравшим

⁴ И гораздо позднее Тургенев, создавая таинственные, мистико-колдовские ситуации, не стремится к определенным и ясным ответам. Комментаторы «Песни торжествующей любви» справедливо отмечают, что он «сознательно устранял в „Песни торжествующей любви“ возможность какого-либо ответа или определенного суждения о происходящем. Писатель оставляет загадку, стремится сохранить и даже подчеркнуть неясность» (10, 416).

⁵ Анненков П. В. О мысли в произведениях изящной словесности // Современник. 1855. № 1. Отд. III. С. 10.

⁶ Фантастическое не может быть объяснено ни наукой, ни медициной; оно неуловимо, мистично, сверхъестественно, но — тем не менее — «реально», как тот орешек, который подарил Якову «зеленый старичок» в «Рассказе отца Алексея». Этот орешек «существует», точнее, существовал и потом вдруг таинственно и бесследно исчез: «Ядрышко небольшое вроде каштанчика, словно шероховатое; на наши обыкновенные орехи не похоже. Я его спрятал, хотел было доктору показать... да запропастилось оно... не нашел потом» (9, 122). Орешек описан подробно, и нет как будто основания усомниться в факте его существования, но все-таки он исчез, а это означает, что пропали *вещественные* доказательства Неведомого, Мистического, Инфернального. Характерно и рассуждение о магнетической силе, присущей герою «Странной истории»: «Человек этот несомненно обладал значительной магнетической силой; действуя, конечно, непонятным для меня способом на мои нервы, он так ясно, так определенно возбудил во мне образ старика, о котором я думал, что мне, наконец, показалось, что я его вижу перед глазами... Науке известны подобные „метастазы“ — перестановления ощущений. Прекрасно; но сила, способная производить такие действия, все-таки оставалась чем-то удивительным и таинственным» (8, 148). Возможно, Тургенев отчасти разделял и веру героини этого же рассказа Софи: «Душ мертвых нет; они бессмертны и могут всегда явиться, когда захотят... Они постоянно окружают нас» (8, 150).

переливам. Казалось, кого-то резали в отдаленье, и несчастный напрасно молил о пощаде» (5, 126).⁷

В «Призраках» таких прямолинейных ходов с использованием романтических («готических») штампов, как в «Трех встречах» и — особенно — в «Фаусте», нет, хотя фантастичность там значительно усилена: это уже не полуфантастическое, а в полной мере фантастическое произведение с реалистическими вкраплениями. «Призраки», вне всякого сомнения, самое значительное из произведений, написанных Тургеневым, выстраданное, с сильным исповедальным подтекстом,⁸ и вообще одно из самых совершенных его творений, что необыкновенно чутко уловил Достоевский, суждения которого о произведениях Тургенева до разрыва отличались тончайшим проникновением в сердцевину художественных замыслов автора, что тогда было с благодарностью воспринято.

Именно о смелой и очень нужной фантастичности «Призраков» рассуждает Достоевский в письме к Тургеневу от 23 декабря 1863 года, стремясь развеять сомнения автора в том, что его повесть «не ко времени» и ее «не поймут», так как в ней «много фантастического», не очень приветствуемого во времена «реалистов» и «мыслящих пролетариев». Достоевский, продолжая полемику с господствующими тенденциями века, особенно энергично развернутую им в большой статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве», радуется новому «фантастическому» вызову утилитарно-нигилистической моде, во всем ставящей на первое место пользу, положительное, гонящей «поэзию» и приветствующей «прозу»: «Напротив, бездарность, 6 лет сряду подражавшая мастерам, до такой пошлости довела положительное, что произведению чисто поэтическому (наиболее поэтическому) даже были бы рады. Встретят многие с некоторым недоумением, но с недоумением приятным. Так будет со всеми понимающими кое-что, и из старого и из нового поколения. Что же касается из ничегонепонимающих, то ведь неужели ж смотреть на них? Вы не поверите, как они сами-то смотрят на литературу. Ограниченная утилитарность — вот всё, чего они требуют. Напишите им самое поэтическое произведение; они его отложат и возьмут то, где описано, что кого-нибудь секут. *Поэтическая правда* считается дичью. Надо только одно копирование с действительного факта. Проза у нас страшная (...) Здоровая часть общества, которая просыпается, жаждет смелой выходки от искусства. А Ваши „Призраки“ довольно смелая выходка...» (28, кн. 2, 60—61).

Считаю необходимым подчеркнуть одно немаловажное обстоятельство — Достоевский полемизирует не только с утилитаристами и нигилистами, но и с ближайшим литературным другом и советчиком Тургенева Анненковым, который еще ранее выражал неудовольствие по поводу фантастического элемента в его произведениях. Достоевский с удовольствием акцентирует свое несогласие с Анненковым в том же письме: «Если что в „Призраках“ и можно бы покритиковать, так это то, что они *не совсем вполне* фантастичны. Еще

⁷ Прибегает Тургенев и к расхожему романтическому штампу — говорящий портрет матери героини: «Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными на зрителя... но на этот раз мне, право, почудилось, что старуха с укоризной обратила их на меня» (5, 109).

⁸ В. П. Боткин писал Тургеневу по поводу небесной героини повести: «...эта аллегория остается неразгаданной и производит то, что впечатление целого сводится не то на диссонанс, не то на неразрешенный аккорд, какого-то смутного тона. Очевидно, что эта аллегория чего-то внутреннего, личного, тяжкого, глухого и неразрешенного». Подозрение в аллегории Тургенев отверг, но признал наличие живой исповеди, отражающей текущее состояние души автора: «Тут нет решительно никакой аллегории, я так же мало сам понимаю Эллис, как и ты. Это ряд каких-то душевных dissolving views, вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я».

бы больше надо. У Вас являющееся существо объяснено как упырь. Анненков не согласился со мной и представил доводы, что здесь намекается на потерю крови, то есть *положительных* сил, и т. д. А я тоже с ним не согласен. Мне довольно, что я уж слишком осязательно понял тоску и прекрасную форму, в которую она вылилась, то есть брожением по всей действительности *без всякого облегчения*.⁹ Вероятно, под влиянием мнения Достоевского Тургенев исключил следующее место в повести, где о вампиризме Эллис говорилось особенно откровенно:

«— Ревность! — воскликнул я. — Но что значит твоя любовь? И притом ты меня обманула: ты хотела предсказать мне мою судьбу.

— Я сказала: может быть.

— Разве это не от тебя зависит? Ты мне не отвечаешь? Это несносно! И я опять-таки повторяю: как можешь ты, без тела, без крови, любить меня?

— У тебя есть кровь, — промолвила моя спутница, и мне показалось, что она улыбнулась.

Сердце во мне ёкнуло. Рассказы об упырях, о вампирах пришли мне на ум. „Неужели я во власти подобного существа?“...»

Особенно покорила Достоевского необычная «форма» «Призраков», превосходно передающая «реальную сторону» повести, суть которой невозможно понять, руководствуясь лишь критериями «пользы» и дагерротипного «прямого» воспроизведения действительности, так как это поэзия, т. е. нечто сложное и неуловимое, не просто «реальная сторона», а фантастическая «реальная сторона»: «Форма „Призраков“ всех изумит. А реальная их сторона даст выход всякому изумлению... (<...> Но тут главное — понять эту реальную сторону». И Достоевский в присущей ему парадоксальной манере полагает, что в «Призраках» как раз переизбыток «реального», а «фантастического» могло бы быть даже больше: «По-моему, в „Призраках“ слишком много реального. Это реальное — *есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время*, уловленная тоска. Этой тоской наполнены все „Призраки“. Это „струна звенит в тумане“, и хорошо делает, что звенит». Достоевский, цитируя поэтическое, надрывное, музыкальное окончание «Записок сумасшедшего»,¹⁰ сопоставляет «Призраки» с фантастическими и нефантастическими (но, по сути, несколько не менее фантастическими) повестями Гоголя, прямо указывает на создателя «Страшной мести», «Вия», «Портрета» как на основного предшественника и учителя Тургенева в искусстве фантастического.

⁹ Приходится только пожалеть, что по совету рассудочного Анненкова Тургенев удалил из повести *треугольных людей*. Критик в нравоучительной манере рекомендовал Тургеневу «уничтожить то место, где Эллис указывает на дорогу, по которой гуляют *треугольные люди*. Меня постоянно спрашивали — что это значит, а так как я решительно не мог отвечать на вопросы, то и прошу об исключении места. Вы лучше моего знаете, что фантастическое не должно быть бессмысленным...». Достоевский занимал позицию прямо противоположную: не надо объяснений, вносящих диссоциирующий реалистический элемент в фантастическое: чем фантастичнее, тем реальнее и *положительнее*. Видимо, непонимание сложной природы фантастического в повести побудило Тургенева предпослать ее публикации в журнале небольшое предисловие, которое позднее он снял: «Всякое настоящее произведение искусства должно говорить само за себя, стоять на своих ногах — а потому не нуждается в предварительных объяснениях и толкованиях. Не имея убеждения, что „Призраки“ принадлежат к подобного рода произведениям, я решаюсь просить читателя, который, быть может, в праве ожидать от меня что-нибудь посерьезнее, не искать в предлагаемой фантазии никакой аллегории или скрытого значенья, а просто видеть в ней ряд картин, связанных между собою довольно поверхностно».

¹⁰ «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдаль; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеются». Безусловно, «Записки сумасшедшего» — один из важнейших, если не важнейший, литературных источников «Призраков».

Есть в «Призраках» и туман, входящий непременно составной частью в реально-фантастическое описание таинственной женщины: «Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина»; «Она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана — сквозь ее лицо мне виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, — только волосы да глаза чуть-чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блистало бледным золотом узкое кольцо» (7, 191, 193). Со звука струны и начинается в повести «фантастическое»: «Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна». Этот «гоголевский» звук, неразрывно связанный с «туманной» Эллис, позднее повторяется: «Жалобный звук, подобный тому, который разбудил меня в первую ночь, задрожал в моих ушах» (7, 196). И вновь герой слышит тот же «жалобный звук», несколько, впрочем, изменившийся — «на этот раз он скорее походил на человеческий отчаянный вопль», на предсмертный крик (7, 217). А в финале звучат траурные звуки, переключаясь с музыкально-трагическим эпилогом «Записок сумасшедшего» — и этот реквием, звучащий все громче и громче, слышит только угасающий, обескровленный, обреченный, но одновременно и приобщившийся к некоей мистической тайне герой: «Но что значат те пронзительно чистые и острые звуки, звуки гармоника, которые я слышу, как только заговорят при мне о чьей-нибудь смерти? Они становятся всё громче, всё пронзительней... И зачем я так мучительно содрогаюсь при одной мысли о ничтожестве?» (7, 219).

Достоевский в полной мере оценил искусство Тургенева-художника, форму, тон, символику картин с глубоким и вековечным смыслом: «Форма Ваших „Призраков“ превосходна. Ведь если в чем-нибудь тут сомневаться, так это, конечно, в форме. Итак, всё дело будет состоять в вопросе: имеет ли право фантастическое существовать в искусстве? Ну кто же отвечает на подобные вопросы! (...) И *тон* хорош, тон какой-то нежной грусти, без особой злости. Картины же, как утес и проч. — намеки на стихийную, еще неразрешенную мысль (ту самую мысль, которая есть во всей природе), которая неизвестно, разрешит ли когда людские вопросы, но теперь от нее только сердце тоскует и пугается еще более, хоть и оторваться от нее не хочется. Нет-с, такая мысль именно ко времени и этикие фантастические вещи *весьма положительные*».

Пленила Достоевского и музыкальность повести: «„Призраки“ похожи на музыку». Достоевский тут же счел уместным изложить свой взгляд на музыку, явно рассчитывая на понимание и сочувствие Тургенева: «По-моему, это тот же язык, но выказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а всё сознание), а след(овательно), приносящий *положительную* пользу. Наши утилитаристы этого не поймут; но те из них, которые любят музыку, *ее не бросили* и занимаются у нас ею по-прежнему». Музыкальное начало «Призраков» повлияло на музыкальную структуру «Записок из подполья», и там «струна звенит» в гнилой и тлетворной атмосфере: подпольная музыка.¹¹

Несколько месяцев спустя после письма к Тургеневу Достоевский выскажется еще раз о «Призраках» (в письме к брату, обозревая состав книжки «Эпохи»), но гораздо суше и критичнее: «Некоторые статьи очень порядочны, то есть „Призраки“ (по-моему в них много дряни: что-то гаденькое, большое, старческое, *неверующее* от бессилия, одним словом, весь Тургенев с

¹¹ Достоевский писал брату Михаилу в апреле 1864 года: «Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой» (28, кн. 2, 85).

его убеждениями, но поэзия много выкупит, я перечел в другой раз)» (28, кн. 2, 72—73).

Несмотря на весьма резкие слова, этот отзыв, по сути, не противоречит первому. Он о другом, о том, что во взглядах Тургенева всегда раздражало Достоевского. Полемика с убеждениями Тургенева вскоре станет неотъемлемой частью творчества Достоевского. В «Бесах» негативное отношение в соответствии с избранным жанром пародии приобретет черты гротеска и карикатуры. В ином ключе разворачивается полемика с «Призраками» (и «Довольно») в романе «Идиот».

Достоевский остро реагировал на пессимистическую концепцию жизни (с очевидным сильным воздействием Шопенгауэра, на что есть и прямое указание в автографе первой редакции повести: «Вид земли (Шопенгауэр)»). Есть все основания утверждать, что Достоевский обратил особое внимание на следующее рассуждение во многом автобиографического героя «Призраков» о земле и людях: «Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною; весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе презренного праха; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством; эти люди-мухи, в тысячу раз ничтожнее мух; их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным, — как это мне вдруг всё опротивело!» Все «эти незначительные картины», «эта пошлая выставка» и он сам как ее частичка вызывают в герое только отращение.

Эти пессимистические мотивы получают мощное развитие в исповедальной элегии «Довольно», где нет никаких «призраков» и «привидений», ничего «фантастического», а прямо говорится о неизменном, вечном и до уныния пошлом кошмаре человеческого существования: «Увы! Не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна гофманщина, под каким бы видом она ни являлась... Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска.¹² Проникнувшись *этим* сознанием, отведав *этой* полыни, никакой уже мед не покажется сладким — и даже то высшее, то сладчайшее счастье, счастье любви, полного сближения, безвозвратной преданности — даже оно теряет всё свое обаяние; всё его достоинство уничтожается его собственной малостью, его краткостью. Ну да: человек полюбил, загорелся, залепетал о вечном блаженстве, о бесмертных наслаждениях — смотришь: давным-давно уже нет следа самого того червя, который выел последний остаток его иссохшего языка. Так, поздней осенью, в морозный день, когда всё безжизненно и немо в поседелой траве, на окраине обнаженного леса, — стоит солнцу выйти на миг из тумана, пристально взглянуть на застывшую землю — тотчас отовсюду поднимутся мошки: они играют в теплом его луче, хлопчут, толкутся вверх, вниз, вьются друг около друга... Солнце скроется — мошки валяются слабым дождем — и конец их мгновенной жизни» (7, 227). Ну а с мошками особенно церемониться не приходится — «к чему доказывать мошкам, что они точно мошки?».

¹² Неожиданно близкими оказываются эти суждения с эпиграфом (из «Крови небес» Петра Равича) к эссе Х. Кортасара «О рассказе и вокруг него»: «Леон Л. утверждал, что нет ничего ужаснее обычного дня, об ужасе повседневности, нас самих вне границ, установленных Ужасом. ..Бог создал смерть. Он создал жизнь. Пусть будет так, — заявил Л. Л. — Только не говорите мне, что Он сотворил также «обычные дни», «повседневную жизнь». Мое безбожие велико, согласен. Но перед такой клеветой, таким кощунством и оно отступает».

Приведенным пассажирам о «людях-мухах», «мошках», «полыни» Достоевский в романе «Идиот» противопоставляет своего рода двойную осанну, гимн миру и солнцу, нескончаемому пиру жизни, на котором, правда, не находится места двум всему чужим «выкидышам» — Ипполиту Терентьеву и Льву Мышкину. Сначала в исповеди Терентьева одновременно с восторгом и большой иронией говорится о «крошечной мушке», радующейся солнечному свету, которая, несмотря на всю свою крошечность и ничтожность, «во всем этом пире и хоре участница». Очевидно, что даже искаженное, подпольное мирозерцание Терентьева не пессимизм. Ликующие звуки осанны, пир, радостный хор — это абсолютно противоположно космическому отчаянию тургеневских героев. И то обстоятельство, что Ипполит совершает в некотором роде «плагиат», озвучивая давние швейцарские мысли и чувства князя о «всегдашнем великом празднике», в котором каждому есть место (кроме него, «выкидыша») — «каждая маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива», — еще больше обнажает этот контраст. Странное «созвучие» стало предметом размышлений (уже «русских») князя: «О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказывать свой вопрос; он мучился глухо и немом; но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту „мушку“ Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» (8, 352). Удивительное, сверхъестественное, мистическое «совпадение» двух монологов-исповедей героев «Идиота», пожалуй, представляет собой своеобразный ответ на крайне пессимистические воззрения на человека, природу, землю Тургенева и его героев, бессильных проникнуть в тайны мироздания и души, мизантропов и эстетствующих атеистов, по очень субъективному мнению Достоевского.

Пессимистические мотивы Тургенев, возможно, даже с поэтическим воодушевлением культивировал, усиливал их звучание в поздних таинственных повестях и еще больше в «Стихотворениях в прозе». У него в том или ином виде варьируется одна и та же излюбленная мысль, звучит одна и та же песнь везде и повсюду торжествующей смерти. Так, к примеру, в миниатюре «Дрозд»: «Да и стоит ли горевать, и томиться, и думать о самом себе, когда уже кругом, со всех сторон разлиты те холодные волны, которые не сегодня-завтра увлекут меня в безбрежный океан?» (10, 176). Не очень оригинальные выводы, но ведь оригинальное заключается не в том, о чем повествуется, а в том, как сказано, — в тоне, в неуловимых деталях, в музыкально-поэтических задушевных вибрациях, в тех микроэлементах стиля, о которых так тонко рассуждал Федор Иванович Буслаев: «Увлекаясь общими взглядами, главной идеею, критики часто упускают из виду *самый акт творчества в его развитии по мелочам*, которые все вместе воспроизводят жизнь и характеры с их обстановкою, с житьем-бытьем, — в микроскопическом анализе психологических явлений; — и эти подробности то *вычеханиваются* в пластической фигуре, то *вырисовываются* в радужном переливе *колорита*, с необычайным мастерством в *изложении*, так что каждому оттенку мысли Тургенев умел прибрать, в неистощимом богатстве русского языка — точное подходящее выражение».¹³ У Достоевского сходные мотивы присутствуют в целом ряде произведений, в том числе в маленьком рассказе «Приговор», где по пунктам изложены причины, почему не имеет человеку ни малейшего смысла горевать, томиться и т. д., когда он давним-давно анонимной равнодушной силой приговорен к небытию, или, переходя на язык

¹³ Андреева Л. Из записок Буслаева о Тургеневе // Вестник Европы. 1899. № 12. С. 727.

героя «Призраков», к ничтожеству. В «Приговоре» лаконично и схематично изложено то, о чем ранее в своей исповеди рассуждал эмоционально и пространно Ипполит Терентьев. Исповедь Ипполита и «Приговор» не существуют в автономном и изолированном виде, они входят в структуру «Идиота» и «Дневника писателя». Мысли героев ни в коей мере не утверждаются, а, напротив, сложным и изобретательным образом опровергаются. У Тургенева иначе — нередко пессимистическая стихия, как волны в «Дрозде», захлестывает все, постоянно слышатся «слабый и непрерывный шелест утекающей жизни», «легкие, мерные, словно крадущиеся шаги» (10, 183, 182).¹⁴

Высказавшись сурово в письме к брату об «убеждениях» Тургенева, Достоевский, хотя и в очень сжатом виде, повторил прежнюю высокую оценку художественных достоинств повести, формы, «поэзии» — в устах писателя, как известно, слова «поэзия» и «поэма» значили много. Так, отдавая должное силе подробностей в рассказах По, Достоевский отказывался ставить его в один ряд с Гофманом, следующим образом объясняя свою позицию: «Его сравнивают с Гофманом. Мы уже сказали, что это неверно. Притом же Гофман неизмеримо выше Поэ как поэт. У Гофмана есть идеал (...) в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку» (19, 89).

Достоевский не восхищался бы так «формой» «фантазии» Тургенева, если бы она не соответствовала тем критериям «фантастического» в искусстве, о которых он писал Ю. Ф. Абаза в июне 1880 года: «Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал „Пиковую даму“ — верх искусства фантастического. И Вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30, кн. 1, 192).

Руководствуясь указанными в письме «правилами», Достоевский и упрекал Тургенева в слишком прямолинейном объяснении сути Эллис. Тургенев, как уже об этом говорилось, согласился, оставив лишь намеки на вампиризм, наряду с другими, предположительными, «туманными»: «Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец? Иногда мне опять казалось, что Эллис — женщина, которую я когда-то знал, — и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел... Вот-вот — казалось иногда, — сейчас, сию минуту вспомню... Куда! всё опять расплывалось как сон» (7, 219).

¹⁴ Однако существуют и исключения, даже в «Призраках» контрастом звучит 21-я «журавлиная» глава — маленькая героическая симфония в минорно-пессимистической повести. Миг, но символический и самая высокая точка полета: «Чудно было видеть на такой высоте, в таком удалении от всего живого такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю. Не переставая победоносно рассекать пространство, журавли изредка перекликались с передовым товарищем, с вожаком, и было что-то гордое, важное, что-то несокрушимо-самоуверенное в этих громких возгласах, в этом подоблачном разговоре. „Мы долетим небось, хоть и трудно“, — казалось, говорили они, ободряя друг друга. И тут мне пришло в голову, что таких людей, каковы были эти птицы, в России — где в России! в целом свете немного» (7, 214).

«Малодушный» герой повести явно не принадлежит к этим немногим. Остается тайной и что в основе этой неуклонной воли, самоуверенной силы, побуждающей этих «красивых птиц» самоотверженно лететь к далекой цели.

Эллис — нечто туманное, из снов, призрачное и прозрачное — постепенно превращается в женщину, хищную и страстную. Она «темнеет» (и тут ее можно отличить от других эфирных созданий, как ведьму в хороводе русалок из «Майской ночи» Гоголя). Проступают телесные, теплые оттенки красного цвета, «в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы...» Последняя встреча ясно свидетельствует, что Эллис почти достигла своей цели: «Вдруг, медленно затрепетав, приподнялись широкие веки; темные пронзительные глаза впились в меня — и в то же мгновение в меня впились и губы, теплые, влажные, с кровавым запахом... мягкие руки крепко обвилились вокруг моей шеи, горячая полная грудь судорожно прижалась к моей» (7, 218). И чем больше темнеет и краснеет Эллис, тем больше бледнеет герой, превращаясь в тень, в призрак, — и вот уже ни кровинки в его лице, которое становится желтым, как у мертвеца, тело ссыхается, и врачи ставят диагноз «анемия», но это ложный диагноз, в действительности наука не может объяснить «бестолковый недуг», и «даже в сказках, в легендах не встречается ничего подобного».

Эллис — существо загадочное и из белой пустоты возникающее; каждое ее появление описано с дотошной мелочностью, внешне подробно и психологически углубленно, как и полеты, совершающиеся то ли во сне, то ли наяву; к опыту сновидцев, кстати, апеллирует герой, пытаюсь передать всю их необыкновенность: «Я начинал привыкать к ощущению полета и даже находил в нем приятность: меня поймет всякий, кому случалось летать во сне» (7, 197). Особенно много внимания уделено глазам Эллис, взгляду, менее всего говорящему о любви или какой-то благой цели (у героя мелькнула даже мысль, что он «пропал», попал «во власть Сатаны»): «...взгляд их выражал не скорбь и не радость, а какое-то безжизненное внимание», «всё глядела на меня своим мертвенно-пристальным взглядом», «Я взглянул в ее глаза... и мне стало жутко: в этих глазах что-то двигалось — медленным, безостановочным и зловещим движением свернувшейся и застывшей змеи, которую начинает отогревать солнце». Говорит о себе Эллис с высокомерной откровенностью: «Я ничего не люблю». Ее речи полны загадочных намеков; она знает и видит то, что недоступно человеческому глазу и разуму: «Это сны бродят (...) вчера можно было увидеть много... много. Сегодня и сны бегут человеческого глаза». Эллис обладает сверхъестественными способностями: не только видит «бродящие» сны, но и читает мысли: «она почти всегда знала, о чем я думаю». Но Эллис не знает слов «душа» и «Бог». Она принадлежит к миру каких-то небесных существ, живущих по своим особым законам, о которых жители земли не имеют ни малейшего понятия — это мир призраков, снов, мистических связей, со своей сложной иерархией. «У нас другого занятия нет», — равнодушно отвечает Эллис на вопрос земного спутника, не поясняя, однако, что это за странное сообщество полулюдей-полуптиц, кто они такие, где их отчизна,¹⁵ в чем цель и смысл их существования, и даже в каком смысле это можно назвать существованием — ведь Эллис рождается из тумана и исчезает как пар.

Свобода ее полетов и движений ограничена. Ее кто-то «задерживает» и «караулит». И она боится, что полеты с земным человеком, имеющие вполне определенную цель («Я могла бы воспользоваться, набраться жизни...»), будут прерваны какими-то силами — всевидящими (внутреннее мистическое зрение) и безжалостными. Эллис тщетно пытается спрятаться, ее обнаружи-

¹⁵ Эллис, утомленная бесконечными вопросами, указывает пальцем на комету, но этот жест ясности не вносит: «— Как мне понять тебя? — начал я. — Или ты — как эта комета носится между планетами и солнцем — носишься между людьми... и чем?»

вают, и она мечется в страхе, который передается и спутнику, — жутковатый последний «кувыркающийся» полет.

В мрачной и сюрреалистической предпоследней 24-й главе повести, где фантастичность достигает своего пика, следует череда апокалиптических образов,¹⁶ даже не образов, а чего-то не имеющего определенных контуров и очертаний — воплощение смерти и беспощадной разрушительной силы, «нечто», «масса», от которой не укрыться ни обитателям земли, ни фантастически-призрачным существам, подобным Эллис: «Это нечто было тем страшнее, что не имело определенного образа. Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, — не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловеший размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу; по временам неизъяснимо противное принижение к земле, — паук так приникает к пойманной мухе... Кто ты, что ты, грозная масса? Под ее веянием — я это видел, я это чувствовал — всё уничтожалось, всё немело... Гнилым, тлетворным холодком несло от нее — от этого холодка тошнило на сердце и в глазах темнело и волосы вставали дыбом. Это сила шла; та сила, которой нет сопротивления, которой всё подвластно, которая без зрения, без образа, без смысла — всё видит, всё знает, и как хищная птица выбирает свои жертвы, как змея их давит и лижет своим мерзлым жалом...» (7, 217). И перед этой силой пасует хищная птица Эллис, что порождает горестные вопросы героя: «Ужели и она подлежит ее власти? Разве она не бессмертна? Разве и она обречена ничтожеству, разрушению? как это возможно?». «Ничтожество» — последнее слово героини, и оно же последнее в повести, можно сказать, растворяющей-ся в белесом молочном тумане.

Чудовищное насекомое из кошмара Ипполита Терентьева, изображенное столь детально и зримо с необычайной «силой подробностей», вызывающее омерзение и тошнотворный ужас, как и исполинский паук в человеческий рост в романе «Бесы», находятся в прямом литературно-фантастическом родстве с «массой», «силой», «нечто» из «Призраков».¹⁷

Тургенев обладал редчайшим искусством создания атмосферы страха. Глеб Успенский, присутствовавший при чтении рассказа «Стучит» на литературно-музыкальном утре в салоне Полины Виардо, вспоминает, как его (и всех других) «потрясло... как быстро приближалась телега с шайкой разбойников». Образ смерти (еще одна замечательная метафора) в «простонародном» рассказе Лукерьи («Живые мощи»), пожалуй, даже страшнее кошмарных фантомов в «Призраках» и «Насекомом»: «...вьется, мечется между нами одна женщина, целой головой выше других, и платье на ней особенное, словно не наше, не русское.¹⁸ И лицо тоже особенное, постное лицо, строгое»,

¹⁶ Повествуется о том, как «вслед за нами, отделившись от неизъяснимо-ужасной массы, покатались какие-то длинные, волнистые отпрыски, словно протянутые руки, словно когти... Громадный образ закутанной фигуры на бледном коне мгновенно встал и взвился под самое небо...» (7, 217). Здесь очевидна как символика Апокалипсиса, так и ориентация на фантастические образы «Страшной мести» и «Вия» Гоголя.

¹⁷ Чудовище в стихотворении в прозе Тургенева «Насекомое» в том же ряду. Еще один и, пожалуй, самый отталкивающий образ смерти в творчестве Тургенева. Смерть здесь уподоблена странному и мерзкому насекомому из больших снов писателя: «Туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские жесткие крылья; растопыренные мохнатые лапки да голова угловатая и крупная, как у коромыслов; и голова эта и лапки — ярко-красные, точно кровавые» (10, 151). Не то муха, не то оса, смертельно жалящая, — и жутко звучит апокалиптический, библейский треск ее крыльев.

¹⁸ Любопытно, что и Эллис — существо «с маленьким нерусским лицом», она герою немного напоминает «англичанку».

«а глаза у ней, как у сокола, желтые, большие и светлые-пресветлые» (3, 336). Важнейшую роль в создании фантастического колорита играют звуки — режущие, пронзительные, жалобные, странные и дикие: мистические симфонии Тургенева, вариации на темы Неведомого, Смерти, Ничтожества, непрменные элементы таинственной стихии во многих его произведениях, в частности в фантастическом рассказе «Сон»: «...я слышу какие-то далекие вопли, какие-то несмолкаемые, заунывные жалобы; звучат они где-то за высокою стеною, через которую перелезть невозможно, надрывают они мне сердце — и плачу я с закрытыми глазами, и никак я не в состоянии понять, что это: живой ли человек стонет, или это мне слышится протяжный и дикий вой взволнованного моря? И вот он снова переходит в то звериное бормотание — и я просыпаюсь с тоской и ужасом на душе» (9, 120). Тургенев виртуозно владел одним из «правил» искусства фантастического, он знал, что «на самом деле *фантастическое* живет не столько в узком пространстве сюжета, сколько в его отзвуках — в учащенном пульсе, в гулких ударах чьего-то сердца, в той неведомой силе, что в любой момент может использовать нас, вырвать из обыденной жизни и вложить нам в руку карандаш или резец лишь затем, чтобы творить свои замысловатые мозаики».¹⁹

Полетам с Эллис предшествует тревожный пейзаж и явление мистической птицы — нагнетается странное, загадочное, неестественное, заколдованное: «Солнце только что закатилось, и не одно небо зарделось — весь воздух внезапно наполнился каким-то почти неестественным багрянцем: листья и травы, словно покрытые свежим лаком, не шевелились; в их окаменелой неподвижности, в резкой яркости их очертаний, в этом сочетании сильного блеска и мертвой тишины было что-то странное, загадочное. Довольно большая серая птица вдруг, безо всякого шума, прилетела и села на самый край окна... Я посмотрел на нее — и она посмотрела на меня сбоку своим круглым темным глазом. „Уж не прислали ли тебя, чтобы напомнить?“ — подумал я» (7, 192—193). Загадочно и странно звучат слова героя в «заколдованной тишине» (кто послал эту удивительную птицу? О чем она должна была «напомнить»?) Словом, создается полное впечатление, что герой «как будто попал в заколдованный круг».²⁰ Грань между реальным и фантастическим все время стирается, размывается в «Призраках». Реальное может возникнуть благодаря фантастическому, сверхъестественному; Эллис читает мысли спутника — и его капризное желание сорвать лилию тут же удовлетворено: «Мне вздумалось сорвать одну из них — и вот я уже очутился над самой гладью реки... Сырость неприязненно ударила мне в лицо, как только я перервал тугой стебель крупного цветка» (7, 197). Полет, разумеется, фантастичен, но цапля-немец, которую они спугнули, пролетая над рекой, вполне реальна. Реальное отсвечивает загадочным, таинственным: «...свет в окне моей комнаты мелькнул между яблонями сада, мелькнул и скрылся, словно глаз человека, который бы меня караулил...» (7, 209). А в фантастической ситуации, под небесами звучат странным образом слишком земные слова, что

¹⁹ Кортасар Х. Вокруг дня за восемьдесят миров // Иностранная литература. 2001. № 6. С. 232—233. Эти мысли были высказаны аргентинским писателем по поводу рассказа У. Ф. Харвли «Августовская жара».

²⁰ И в нефантастических произведениях Тургенева часто присутствует таинственное, чаще всего в снах и вещих видениях; герою повести «Несчастная» «вдруг показалось, что на окне сидит, склонившись на руки, бледная женская фигура. Свечи нагорели: в комнате было темно. Я вздрогнул, взгляделся пристально и ничего, конечно, не увидел на подоконнике, но какое-то странное чувство, смещение ужаса, тоски, сожаление охватило меня» (8, 121). Это видение, но оно в то же время реально: «Стало быть, она была еще жива вчера, когда она мне почудилась на окне, когда я умолял его бежать к ней...» (8, 123).

с юмором комментируется героем: «— Ступай домой, — отвечал я ей тем же голосом, каким я говаривал эти слова моему кучеру, выходя в четвертом часу ночи от московских приятелей, с которыми с самого обеда толковал о будущности России и значении общины. — Ступай домой, — повторил я и закрыл глаза» (7, 216). Фантастическое в «Призраках» реально, зримо, осязаемо, и, напротив, реальное призрачно и зыбко. Они взаимопроницаемы: между ними прочная и убедительная связь — осмос.

Достоевский несравненно чаще Тургенева касался в статьях и письмах вопроса о фантастическом в искусстве и правилах фантастического, сложных отношений между реальным и фантастическим. Полемицировал с утилитаристами, позитивистами, нигилистами. Писал о фантастичности современной жизни и столичного града Петербурга, о фантастических произведениях Пушкина, Гоголя, Гофмана, По, Тургенева. Последний предпочитал не теоретизировать и не полемицировать, его суждения о фантастическом крайне скупы и лаконичны и очень локальны и конкретны — в связи с теми или иными фантастическими сюжетами или ситуациями. Но непосредственно в своем художественном творчестве Тургенев обращался постоянно к фантастическому роду во все периоды жизни. У Достоевского в полной мере к фантастическому роду можно отнести, пожалуй, только «Сон смешного человека».

В философско-религиозном аспекте «Сон смешного человека» (гимн солнцу и людям счастливой планеты, проповедь в финале) прямо противоположен пессимистическим «Призракам», здесь можно даже усмотреть, хотя вряд ли это входило в замысел писателя, завершение полемики Достоевского с убеждениями Тургенева. А вот *форма* рассказа Достоевского, приемы и правила фантастического очень близки тургеневским, тому, о чем он некогда писал о повести «Призраки» автору. Очевидны и сюжетно-характерологические параллели-переключки. Перенос действия рассказа в сферу снов и других галлюцинаций, Достоевский оглядывается на опыт Тургенева, одновременно продолжая начатую еще в письме 1863 года полемику. Небесный спутник-проводник по космическим дорогам Смешного человека предельно обобщен, почти абстрактен. Природа небесного существа фантастична, но фантастичность не объясняется (похоже, это мало занимает болезненно эгоцентричного героя, и после смерти поглощенного главным образом своими ощущениями); указывается лишь на реальность его «нечеловеческого» бытия: «И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое *есть*, существует», «я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом» (25, 110). Смешной человек сначала пытается замкнуться, уйти, так сказать, в подполье (но пола нет, а есть в некотором роде твердь небесная), бунтует тем самым нелепым и жалким образом против небесного произвола: «Я не спрашивал того, который нес меня, ни о чем, я ждал и был горд»; «И если надо *быть* снова <...> и жить опять по чьей-то неустранимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили!»

Однако, по свойственной людям привычке, он не выдерживает характер, «опускается» до общения, задает небесному Вергилию вопросы, на которые тот отвечает очень коротко и определенно. Смешной человек подходит к своему «носителю» с чисто человеческими психологическими мерками (с сильным подпольным оттенком), полагая, что он его презирает (герой уверен, что над ним все и везде смеются), и «платит» ему ненавистью и отвращением: «Я знал, что оно имело как бы лик человеческий. Странное дело, я не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение». Герой ошибся — его не презирали, над ним не смеялись — смех вообще остался там, в прошлом, на его земле. Необыкновенному существу было известно все — как прошлое,

так и будущее — знание, природа которого мистична, сверхъестественна. Говорит он (оно) очень немного, но скупое роняемое слова прорывают завесу времени, опережая будущие события, к которым, что крайне важно, относится спутник отнюдь не равнодушно: «„Увидишь всё“, — ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове». Важнее, значительнее не словесная, а другого рода связь, установившаяся между ними: «Что-то немое, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проницало меня» (25, 111).

Спутник исчезает столь же таинственно и «вдруг», как и появляется, выполнив свою фантастическую миссию в фантастическом рассказе. Достоевский последовательно осуществляет здесь тот принцип, который он сформулировал в письме к Тургеневу: минимум *положительных* объяснений фантастических явлений; чем фантастичнее, тем и реальнее, любая попытка истолковать фантастическое в определенном рациональном смысле вносит только элемент сомнения, недоверия, разрушает природу фантастического. Чудо не нуждается в материальных доказательствах. Но не каждому суждено увидеть чудо. И далеко не каждый умеет рассказать о нем другим. Для этого необходимо обладать особым и редким даром видеть где-то в зазоре, в промежулке между разными «реальностями» фантастическое, тайну.

ЖАНР ПЛАТОНОВЫХ ДИАЛОГОВ И ТВОРЧЕСТВО ТОЛСТОГО

В своей книге «Молодой Толстой» (1922) Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на острую заинтересованность молодого писателя проблемой должного соотношения между «мелочностью» и «генерализацией», как сам Толстой обозначил соответствующие понятия в дневниковой записи от 4 июня 1852 года (46, 121).¹ Уже в самом начале творческого пути Толстой располагал достаточным, во многом автобиографическим, материалом, который впоследствии мог быть использован в его текстах во всей своей «мелочности». Нехватку он испытывал как раз в «общих идеях», в «генерализациях», призванных соединить эти «мелочности», внести в них единый, общий смысл. Эйхенбаум считал указанную проблему чисто техническим затруднением молодого писателя. Думается, однако, что она имеет отношение к самой сути художественного творчества, поскольку смысл любого текста зависит от взаимоотношения формы и содержания.

К середине 1870-х годов Толстой пришел к убеждению, что художественная проза и ее наивысший жанр — жанр романа — превосходят все остальные виды искусства по способности адекватного и полного изображения действительности. И «Война и мир», и «Анна Каренина» замышлялись как повествования о жизни как таковой, чем и обусловлена уникальная открытость их структуры. Философские и нравственные обобщения, «генерализации», которые Толстой считал реальной и важнейшей стороной жизни, также являются частью этих романов, но отнюдь не исчерпывают их содержания. Это, впрочем, не означает, что Толстой был релятивистом. В романах Толстого целое не тождественно сумме своих частей. Даже более поздние, кажущиеся дидактическими работы, такие как например «Смерть Ивана Ильича», не завершаются сведением всего к общему знаменателю. События человеческой жизни и их художественное изображение неизменно занимают у Толстого главное место.

Толстой принадлежал к тем мыслителям, которые, по мнению американского историка М. Мандельбаума, являются «метафизическими идеалистами». Для мыслителей этого рода характерно убеждение, что «в пределах естественного человеческого опыта можно обнаружить ключ к пониманию глубинной сути действительности и что ключ этот имеет отношение к тем особенностям человека, которые отличают его как духовное существо».² Конфликта между Толстым-философом и Толстым-художником не существовало. Метафизический идеализм Толстого требовал тончайшего соотношения «мелочности» и «генерализации», при котором обобщения, исходя из «деталей», могли в какой-то мере выявить истину, но сами детали, «мелочи» отражали действительность с большей полнотой, нежели какое бы то ни было логичес-

¹ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Мюнхен, 1968. С. 39.

² Mandelbaum M. History, Man and Reason. Baltimore, 1971. P. 6.

кое их обобщение. Еще будучи начинающим писателем, Толстой пытался создать такую художественную структуру, в которой отразился бы этот приоритет «мелочности» над «генерализацией», что и породило его интерес к их соотношению, отмеченный Эйхенбаумом.

В своем творчестве Толстой движется от частного к общему, от «мелочей», деталей — к обобщениям, «генерализациям», а не наоборот. Одним из тех, кто повлиял на формирование его творческого метода, был Платон. Толстой впервые прочитал тексты древнегреческого философа во французском переводе Виктора Кузена. Платон был единственным писателем, чье влияние Толстой открыто демонстрировал в своих художественных произведениях, сначала в «Набеге», потом в «Войне и мире» и «Анне Карениной». Менее очевидна, чем многочисленные прямые отсылки к Платону, та связь творений Толстого с жанром Платонова диалога, которая, насколько мне известно, никогда прежде не обращала на себя внимания исследователей.³ Представляется очевидным, что Толстой помнил о Платоне, записывая свои соображения о проблеме соотношения «мелочности» и «генерализации». Толстой в это время работал над ранним вариантом «Набега», в первой редакции называвшимся «Письмо с Кавказа». 22 мая, в тот самый день, когда он «переписывал письмо», Толстой «рассказал „Пир“ Платона» офицеру, служившему вместе с ним (46, 117). 31 мая в отрывке «о храбрости», т. е. в самой ранней сохранившейся рукописи, связанной с «Набегом», Толстой попытался сформулировать свой взгляд на храбрость, размышляя по поводу «Лажета», диалога Платона, этому предмету посвященного (3, 238—239; 46, 119, 392). Окончательный текст «Набега» вобрал в себя некоторые черты этого диалога, преобразованные, естественно, в толстовском духе.

В начале рассказа повествователь сообщает капитану Хлопову, каково, по Платону, определение храбрости. В ответ капитан Хлопов предлагает свое собственное определение, несколько отличающееся от платоновского. Позже в рассказе обнаруживается еще одна скрытая отсылка к Платону. На поле сражения во время наиболее опасных наступательных маневров капитан Хлопов «был точно таким же, каким я всегда видал его» (3, 37): эта черта объединяет капитана с Сократом, чье спокойствие во время отступления с Делиона описывается и Лажетом (в «Лажете»), и Алкивиадом (в «Пире»). Сократ, по словам Алкивиада, «проделывал свой путь в точности так же, как он обычно ходил по городу» (Пир, 221 b). Благодаря своему поведению во время отступления, капитан Хлопов завоевывает право говорить о храбрости; в таком же плане Лажет рассматривает Сократа. Кроме того, капитан Хлопов проявляет еще одно качество — силу, — которое не входило в платоновское определение храбрости, процитированное рассказчиком.

По словам рассказчика, «Платон определяет храбрость знанием того, чего нужно бояться и чего не нужно бояться» (3, 16). На самом деле в «Лажете» мнение о том, что храбрость — это разновидность знания, высказывает лишь один из участников диалога, Никий. Лажет дает иное определение, утверждая, что храбрость — это сила, выносливость. Это определение само по себе оказывается неполным, потому что, не обладая достаточным знанием, невоз-

³ В связи с платоновскими мотивами у Толстого см.: Jackson R. L. The Second Birth of Pierre Bezukhov // Canadian-American Slavic Studies. 12.4 (Winter 1978). P. 525—542; Галаган Г. Я. Л. Н. Толстой: художественно-этические искания. Л., 1981. С. 30—47; Orwin D. Plato and Tolstoy // Canadian Slavonic Studies. XXV. N 4 (December 1983). P. 501—517; Garden P. The Recuperative Powers of Memory: Tolstoy's «War and Peace» // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / Ed. J. Garrard. New Haven, 1983. P. 81—102; Guthin I. The Dichotomy between Flesh and Spirit: Plato's «Symposium» in «Anna Karenina» // In the Shade of the Giant: Essays on Tolstoy / Ed. H. McLean. Berkeley, 1989. P. 84—99.

можно правильно определить, где и как проявить выносливость и силу. Лахет соглашается с Сократом в том, что, являясь добродетелью, храбрость не может быть просто импульсивной реакцией несведущего человека, почувствовавшего опасность. В конечном итоге диалог вообще не содержит однозначного определения храбрости, хотя в набросках к «Набегу» Толстой, полемизируя с автором «Лахета», повторяет, что, согласно Платону, «храбрость есть знание того, чего нужно бояться и чего не нужно бояться, я говорю, что храбрость есть (...) способность души увлекаться высоким чувством до такой степени, чтобы забывать страх к смерти» (3, 239). Поскольку храбрость — это только одна из добродетелей, она не может быть синонимом добродетели как таковой, так же как она не может быть просто мудростью, которая, в свою очередь, тоже является только одной из добродетелей; собеседники оказываются не в состоянии выяснить, в чем же состоит специфичность храбрости.

Читатель «Лахета» может не без основания заключить, что удовлетворительное определение храбрости должно каким-то образом сочетать в себе мнения как Лахета, так и Никия, т. е. подлинная храбрость, по-видимому, требует и силы характера, и мудрости, необходимой для того, чтобы знать, когда применять эту силу. В дневниковой записи от 2 января 1852 года Толстой, под влиянием Платона, предлагает свое определение храбрости, в котором как раз и сочетаются оба мнения: «Платон говорит, что добродетель составляют три качества: справедливость, умеренность и храбрость. — Справедливость есть, мне кажется, моральная умеренность. — Следовать в физическом мире правилу — ничего лишнего — будет умеренность, в моральном — справедливость. Третье качество Платона есть только средство соблюдать с правилом — ничего лишнего — *Сила*» (46, 241).

Таким образом, подлинная храбрость — это «сила», позволяющая реализовать «знание» правила «ничего лишнего». Важно, что здесь, как и везде, Толстой согласен с Лахетом в том, что сущностью храбрости является сила, т. е. черта характера, а не знание, свойство интеллекта. Толстой согласен с Лахетом и в том, что одной силы недостаточно, чтобы сделать человека храбрым. Так же как капитан Хлопов, Лахет с недоверием отнесся бы к такому определению храбрости, в котором она отождествлялась бы со знанием того, «чего нужно бояться», поскольку само по себе такое знание вполне могло стать причиной трусливого поведения. Внося поправку в Платоновое определение, капитан Хлопов говорит, что храбрый человек выполняет свой долг, несмотря на страх. С этим несомненно согласился бы и Лахет. Значит, «сила» необходима, чтобы преодолеть страх ради чувства долга. В раннем отрывке «о храбрости» Толстой поправляет Платона именно в этом пункте (46, 119). Не знание как таковое, а другое, более высокое чувство помогает преодолеть страх и придает нам храбрости.

Рассказчик в «Набеге» называет определение храбрости, данное Никием, «платоновским», но не сравнивает напрямую храбрость капитана Хлопова и храбрость Сократа.⁴ Из-за этого создается впечатление, что в «Набеге» мнение

⁴ Г. Я. Галаган убедительно показывает, что Толстой иногда отличает Сократа с его скептическим отношением к разуму в качестве основы подлинного знания от Платона, которого порой относит к «профессиональным» философам. Галаган отмечает, что уже в дневнике 1847 года Толстой одобрительно отзывался о скептицизме Сократа, утверждая, что «высшая форма совершенства человека» — «знать, что он ничего не знает» (46, 29), а в дневнике 1852 года использует этот афоризм Сократа, возражая излишнему, с его точки зрения, доверию Платона к разуму как к основе знания (см.: *Галаган Г. Я.* Указ. соч. С. 31—33). В таком случае в «Набеге» Толстой мог бы использовать Сократа как «союзника» в полемике с убежденностью Платона в том, что разум, а не чувство является источником знания и добродетели. Однако именно Платонов Со-

Платона оспаривается и исправляется — автор отдает приоритет чувству, характеру перед интеллектом. Но для правильного понимания «Лакета» необходимо учитывать не только речи персонажей, но и собственно события, описываемые в диалоге. Это же справедливо и по отношению к «Пиру», диалогу, который Толстой особенно выделял. Различение двух типов любви, данное в этом диалоге Павсанием, — любви плотской, связанной с сексуальным влечением, и любви возвышенной, имеющей отношение к добродетели и душе человека, — подвергается проверке в речах других персонажей, а также в ходе разворачивающихся событий. Павсаний хочет убедить привлекательного юношу Агафона, к которому он неравнодушен, в том, что его любовь является любовью высшего порядка. Аристофан, выдавая свое хихиканье за икоту, смеется над корыстным «благородством» Павсания и несколько позже выдвигает собственную версию сущности любви, противоположную версии Павсания. Аристофан рассказывает миф, согласно которому любовь — это стремление обрести вторую половину тела, утраченную, когда боги раскололи человека на две части в наказание за его гордыню. Сократ, в свою очередь, не соглашается с таким пародийным взглядом на любовь и, ссылаясь на мудрую Диотиму, определяет любовь как стремление к прекрасному. В тот момент, когда Аристофан собирается защитить свою точку зрения, на собравшихся обрушивается пьяный Алкивиад со своими рассказами о Сократе, которые отчасти подтверждают, а отчасти опровергают предшествующие речи, включая и речь самого Сократа. Мы остаемся с убеждением в том, что два вида любви действительно существуют, но четко определить, что такое ее высший тип, или хотя бы вполне отделить его от «низшего» — крайне затруднительно.

Как было указано выше, Толстой вспоминал о «Пире» в процессе работы над ранними редакциями «Набега». Мое краткое изложение диалогов «Лакет» и «Пир», конечно, не может передать их содержание достаточно полно; моей целью было показать, что эти диалоги являются скорее философскими драмами, а не трактатами. Именно такая смесь Сократовой диалектики и поэтического изложения и привлекла Толстого в жанре платоновского диалога. Своей структурой «Набег» напоминает произведения этого жанра: рассказ начинается с определения храбрости, которое отчасти подтверждается, но в то же время корректируется и дополняется в ходе разворачивающегося действия. В данном случае Толстой не говорит прямо о влиянии, оказанном на него диалогами Платона, — в отличие от «Войны и мира» и «Анны Карениной», где это влияние открыто Толстым признается и где понимание Платона становится значительно глубже. Здесь я коснусь лишь «Анны Карениной», хотя сделанные выводы, с некоторыми оговорками, окажутся справедливы и для «Войны и мира».

В «Анне Карениной» тема Платона возникает трижды, организуясь в своего рода побочную сюжетную линию, касающуюся поисков Левиным должного соотношения «мелочей» его жизни с нравственными принципами, лежащими в ее основе. Первое упоминание о Платоне возникает в описании ресторанного ужина (кн. 1), который является своего рода аллюзией «Пира».

крат, а не Сократ Ксенофонта появляется в «Набеге». При этом Галаган признает, что Толстой отнюдь не всегда был негативно настроен по отношению к Платону. Кроме того, Толстому-писателю трудно было бы так радикально противопоставить героя литературного произведения (пускай даже и имевшего реальный прототип) автору этого произведения, т. е. противопоставить Сократа Платоновых диалогов самому Платону. Как я попытаюсь далее показать, появление в «Войне и мире» и «Анне Карениной» героев, носящих имя Платон и обладающих мудростью, основывающейся на чувстве, а не на разуме, означает не только полемику с Платоном, но и признание в какой-то степени его правоты.

Подобно участникам трапезы, описываемой Платоном, Стива и Левин говорят о любви, и Левин предлагает ее определение, совпадающее с одним из определений любви, даваемых в «Пире». Позже, переживая духовный кризис (кн. 8, гл. 9), Левин тщетно пытается найти оправдание своему существованию в философских книгах. Все «карточные домики», построенные с помощью «искусственного хода мыслей» различными философами-нематериалистами, включая Платона, разваливаются, поскольку они не затрагивают самой «жизни», разумом отнюдь не исчерпываемой. Характерно, однако, что вера Левина в возможность нравственной жизни возрождается после того, как он узнает о добродетельном крестьянине по имени *Платон*, который «для души живет. Бога помнит» (19, 376). Появляющиеся в начале и в конце романа три «платоновские» аллюзии, развертываясь от экспозиции через кризис к развязке, образуют философский лейтмотив, скрепляющий идейное единство романа.

В рамках этого лейтмотива философия Платона оказывается важна и в плане постановки проблемы, и в выборе методов ее разрешения. В ресторане Левин делает два утверждения, касающиеся Платона. Они связаны между собой, но отнюдь не тождественны. Левин говорит сперва, что, в соответствии с «Пиром» Платона, существуют два вида любви. Весь роман становится своего рода иллюстрацией этого положения, которое, таким образом, можно рассматривать как один из ключей к пониманию его структуры.⁵ Подобно тому как «Набег» посвящен теме «храбрости», «Анна Каренина» — роман о двух видах любви, и соотношение между философским высказыванием о любви и его художественным развертыванием — это соотношение идеи и ее иллюстраций. Два вида любви, о которых идет речь, — любовь духовная и любовь физическая, что вполне адекватно толстовскому дуализму (Толстой приписывает тот же дуализм и Платону). При этом само по себе определение любви по Платону в том виде, в каком его преподносит Левин, не несет в себе нравственной оценки. Левин же сразу вносит в него оценочный компонент, называя духовную любовь «платонической», а низшую, телесную — «не платонической» (кн. 1, гл. 11). Это небольшое, но значимое добавление: Левин связывает с Платоном любовь к добродетели и целостности. Оба эти понятия относятся к наивысшим для Левина ценностям, но связь их с действительностью, возможность претворения в действительность остается пока неясной. Как и в «Набеге», платоновское определение звучит в «Анне Карениной» в самом начале повествования, с тем чтобы быть подвергнутым испытанию в ходе изложения происходящих событий. Так же как и в «Набеге», определение, приписанное Платону, является чисто описательным и логическим и не содержит нравственных, оценочных элементов: лишь герой повествования — капитан Хлопов в «Набеге», Левин в «Анне Карениной» — привносит их. Кроме того, в «Анне Карениной» герой, корректирующий описательное определение Платона, оказывается непосредственно связан с самим Платоном, аналогично тому как в «Набеге» Хлопов, «корректирующий герой» этого произведения, соотнесен с Сократом. При этом в «Набеге» поведение капитана Хлопова в сражении «гармонизирует» с его определением храбрости и тем самым удостоверяет его истинность, тогда как Левин сам себе признается в том, что раньше его собственное поведение не следовало заявленному им же предпочтению «платонической» любви. Такая непоследовательность приводит к конфликту, который не возник бы, если бы идеалы легко воплощались в действительность, что поначалу кажется Левину само собой разумеющимся. Нравственные принципы, «генерализации», в которые

⁵ Guthin I. Op. cit. P. 84—99.

он всем сердцем верит, не определяют «мелочей» его собственной жизни. В рамках исследуемого контекста нравственное поражение Левина оказывается прямой аллюзией на знаменитый афоризм Сократа о том, что начало мудрости — это знание о своем незнании. Таким образом, в этом эпизоде завязывается важный идейный узел, здесь формируется важная побочная линия, несущая философскую нагрузку. Эта линия — рассказ о поисках того, что могло бы сделать жизнь индивидуума значимой, т. е. сделать его способным к высшей бескорыстной любви к другому, называемой *агапе*. В романе нет ни одного героя, поведение и переживания которого полностью соответствовали бы какой-то из категорий, на которые подразделяет любовь Левин. Роман содержит настоящую коллекцию разнообразных смешанных форм высокой и низкой любви, и совершенно очевидно, что это собрание далеко не исчерпывающе. Даже Ирина Гуткина, посвятившая этой теме отдельное исследование, вынуждена согласиться с тем, что категории «плотской» и «духовной» любви лишь до некоторой степени организуют структуру романа и объясняют его содержание. Любовь Кити и Левина «более платоническая», любовь Вронского и Анны — «открыто эротична».⁶ Анна справедливо констатирует «смешанный характер» действительности: «Я думаю (...) если столько голов, столько умов, то и столько сердец, столько родов любви» (кн. 2, гл. 7).

В беседе со Стивой в ресторане Левин прибегает к помощи Платона с целью дать определение тому, что есть любовь и чем она должна быть. Но Платон со своими обобщениями бессилён объяснить реальную, конкретную любовь. В этом отношении «Анна Каренина» является едва ли не наиболее показательным романом Толстого: здесь особенно отчетлив приоритет описательности, миметичности перед философской или нравоучительной основой. Жизнь, а не мысль о жизни занимает в нем первое место — и это становится особенно очевидно, если сопоставить непосредственный художественный контекст, запечатлевающий жизнь «как она есть», с объяснениями и обобщениями, предлагаемыми героями или даже всеведущим рассказчиком. Искусство и шире, и глубже, чем философия, ибо оно менее абстрактно. Не будучи ограничено рамками рассудка, искусство подражает жизни, показывает ее, а не подвергает анализу.

Философские поиски смысла жизни достигают кульминации в восьмой книге романа, в рассказе о духовном кризисе Левина. «Платоническая» целостность, чистота — идеал Левина, который он защищает в разговоре о любви со Стивой, — оказывается недостижима в реальной жизни; в таком случае и ни один философский трактат не в состоянии перекинуть мост через пропасть между абстрактным идеалом и действительностью. Левин преодолевает свое самоубийственное отчаяние, только осознав, что то, что он ищет, будучи недоступно для интеллекта, может быть обретено в жизни, прожитой достойно. И хотя философ Платон — один из тех авторов, чтение которых ничем не помогло Левину, помощь приходит от человека с тем же именем — от крестьянина Платона. Этот Платон вовсе не является мыслителем, который не в состоянии выйти за рамки законов, управляющих интеллектом, и потому может знать лишь то, что ничего не знает о подлинной истине; здесь Платон — это герой, чьи поступки свидетельствуют о нравственных возможностях человеческой личности. Толстой как бы свидетельствует, что, так же как и Левин, философ Платон мог отличать добро от зла и поступать должным образом, основываясь не на голый логике, а полагаясь на нравственный инстинкт. В важнейшем письме Н. Страхову, написанном в период работы

⁶ Ibid. P. 90.

над «Анной Карениной», Толстой упоминал Платона среди подлинных философов, которые «не поправляют первобытных и простейших понятий слушателей, а отыскивают смысл жизни, не разлагая на составные части тех сущностей, из которых слагается жизнь каждого человека» (62, 222). Не только эгоизм, но и доброта, «жизнь для души», является одной из тех «сущностей», из которых слагается человеческая жизнь, и задача подлинной философии не разлагать, не разрушать эти сущности, а исходя из них «отыскивать смысл жизни», как это делает Левин.

Несмотря на веру в непостижимость жизни, Толстого нельзя назвать иррационалистом в точном значении этого слова. Толстой был, по словам В. В. Зеньковского, мистиком ума,⁷ и эта характеристика приложима как к его собственному творчеству, так и к его прочтению Платона. Для Толстого осознание Сократом границ собственного знания свидетельствует лишь о пределах диалектической философии — но ею, с его точки зрения, не исчерпывается знание вообще. Важнейшей характеристикой метафизического идеализма Толстого является представление о том, каким образом может быть достигнут нравственный идеал. Толстой считал, что основные положения этики и практической мудрости познаваемы не разумом, а сердцем: следует не восходить к истине с помощью диалектики, но нисходить к ней, вслушиваясь в голоса, наполняющие душу и перекликающиеся с иными голосами. Иначе говоря, для Толстого нравственные истины — не столько абстрактное организующее начало действительности, сколько ее составной элемент, то, что позволяет людям, обладающим свободной волей, поступать нравственно.

Метафизический идеализм Толстого формировался в том числе и под влиянием Платона. В «Набеге» решающим доказательством истинности критериев подлинной храбрости становится поведение капитана Хлопова на поле сражения; аналогично в «Анне Карениной» существование высшей формы любви доказывается реальной жизнью крестьянина Платона, преисполненной именно такой любовью. Возводя платоновскую философию в ранг философии подлинной, Толстой подразумевал, что, с его точки зрения, Платон в своих заключениях движется от частного к общему: вместо применения абстрактных категорий для объяснения человеческого поведения подлинная философия постигает эти категории из анализа реального человеческого опыта, вновь и вновь апеллируя к этому опыту, к «мелочам», чтобы проверить истинность своих выводов.

Именно в таком плане Толстой интерпретирует взаимодействие диалектики Сократа и драматического контекста диалогов с его участием. По мнению Толстого, в «Пире» Платон из наблюдений над жизнью делает справедливый вывод о существовании двух видов любви. Это положение иллюстрируется и доказывается в речах персонажей с помощью разнообразных форм драматизации и мифологизации, а Сократова диалектика позволяет четко его выявить и сформулировать — и все же не может исчерпать все его содержание. Поэтическое изложение дополняет диалектику, создавая картину, которая не может быть полностью «разложена на составляющие» философским анализом.

То, что «Пир» заканчивается портретом Сократа и описанием его поведения в речи Алкивиада, а не речью самого Сократа, должно было представляться Толстому и знаменательным, и оправданным. Панегирик пьяного Алкивиада Сократу возвращает любви ее единственно подлинную суть, далекую от возвышенной чистоты: любовь всегда есть тяга к конкретному человеку.

⁷ Зеньковский В. В. Проблема бессмертия у Л. Н. Толстого // О религии Льва Толстого. Сборник статей (1912). Paris, 1978. С. 29. См. также: Галаган Г. Я. Указ. соч. С. 31.

Платон утверждает, что правда человеческой жизни может быть выражена только в единстве поэзии и философии, т. е. в рамках жанра, сочетающего художественное представление происходящих событий с их анализом и прояснением средствами Сократовой диалектики. Я полагаю, что Толстой, осознав эту основную особенность жанра, созданного Платоном, стал активно использовать ее в собственном творчестве, и одним из первых свидетельств его интереса к соответствующей проблематике являются как раз те размышления о «мелочности» и «генерализации», с которых мы и начали данную работу.

© МАРИНА КАНЕВСКАЯ (Канада)

СТРУКТУРА ДЕТЕКТИВНОГО СЮЖЕТА В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

В задачу настоящего исследования входит рассмотрение повествовательных приемов, которыми пользуется Достоевский в романе «Братья Карамазовы» для доказательства христианского положения о том, что каждый человек лично повинен в трагическом столкновении добра и зла или, по определению С. Гессена, в «трагедии Добра».¹

Эта идея находит прямое выражение в учении старца Зосимы: «Ибо знаете, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле» (14, 149).² Прояснение вопроса, виновен ли человек перед своим ближним, несет ли ответственность брат за брата, лежит в основе поступков и высказываний абсолютно всех персонажей романа. Независимо от того, положительно или отрицательно отвечают на него герои, они постоянно находятся в диалогическом взаимодействии с мыслью Зосимы. На это указывают поведение Алеши, целиком продиктованное заботой о ближних; готовность Дмитрия пострадать за преступление, которого он не совершал; угрызения совести, сводящие Ивана с ума; а также вопли Грушеньки о своей виновности в произошедшем убийстве. Более важно, однако, что идея всеобщей вины определяет и высказывания тех, кто стоит в прямой оппозиции к Зосиме, прежде всего Смердякова. Ниже мы подробнее остановимся на его предсмертной записке с неясной концовкой: «чтобы никого не винить» (15, 85). Идея всеобщей вины и ответственности в романе не раз становилась предметом скрупулезного научного исследования.³ Опираясь на достижения предшественников, мы сосредоточим свое внимание на повествовательных приемах и механизмах, при помощи которых Достоевский проводит эту идею через детективный сюжет «Братьев Карамазовых».

В работе «Типология детективного повествования» (1966) Цветан Тодоров определяет два основных вида детективов: первый — с известным преступником (thriller), второй — с неизвестным (who-done-it).⁴ В первом случае повествование обычно подчиняется фабульной хронологии. В сущности, здесь нет неизвестности, личность и мотивы преступника открываются читателю

¹ Гессен С. Трагедия Добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // О Достоевском: Статьи. Rhode Island: Brown University Press, 1966. С. 200, 202, 204, 229.

² Здесь и далее цит. по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990; с указанием в скобках тома и страницы.

³ См., например: Гессен С. Указ. соч.; Holquist M. Dostoevsky and the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1977. P. 188; Jones M. V. Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 78, 169—170; Peace R. Justice and Punishment // Dostoevsky F. The Brothers Karamazov / Ed. H. Bloom. Chelsea House Publishers, 1988. P. 23—40, и др.

⁴ Todorov T. The Poetics of Prose. Cornell University Press, 1977. P. 47.

на ранних стадиях повествования. К такому типу детектива относится «Преступление и наказание», несмотря на некоторую неясность в самом начале романа, решится ли Раскольников на убийство. К тому же, как принято в такого рода детективе, Достоевский тщательно описывает именно страшные (thrilling) подробности того, как Раскольников зарубил двух женщин топором.

В «Преступлении и наказании» не только само убийство описано уже в начале романа, но и, как позднее обнаруживает читатель, вся информация, необходимая следствию для раскрытия преступления, проанализирована заранее и прямо указывает на виновного. Следователь Порфирий Петрович почти впрямую заявляет Раскольникову, что с того момента, когда прочел его статью в журнале, ожидал преступления, которое соответствовало бы принципам, изложенным в ней. После того, как Порфирий Петрович пришел к этому заключению, он не изменял ни своих выводов, ни тактики разговоров с Раскольниковым, несмотря даже на ложное признание Миколки. После этого признания следователь лишь усилил давление на Раскольникова, прямо заявив, что от ответственности за Миколкину жизнь его не избавит даже самоубийство: «...пришла бы вам охота (...) дело покончить иначе, фантастическим каким образом — ручки этак на себя поднять (...), то оставьте краткую, но обстоятельную записочку. Так, две строчки, две только строчечки (...) благороднее будет-с» (6, 353).

Действие детектива данного типа заключается в интенсивном интеллектуальном, нравственном и психологическом противостоянии следователя преступнику. В «Преступлении и наказании» психологические поединки между Раскольниковым и Порфирием Петровичем помещены в фактически не меняющиеся временные и пространственные (хронотопические) условия, изолированные от остального действия романа. В сущности, выяснение всех аспектов преступления происходит исключительно в этих спорах, а также в разговорах Раскольникова с Соней, тоже отмеченных статичностью и герметичностью ситуаций. Детективный сюжет развивается не за счет событий, которыми переполнен роман, а благодаря тому, что Раскольников постепенно осознает себя убийцей, сначала в юридическом, а затем и в нравственном отношении. Отсутствие загадки в романе подчеркивается еще и тем, что всякий опытный читатель Достоевского с самого начала не сомневается в неизбежности его моралистической концовки.

На первый взгляд, «Братья Карамазовы» представляются примером противоположного типа детектива, в котором почти до самого конца не известно, кто совершил убийство. К тому же повествование от первого лица, да еще и ненадежного в качестве рассказчика, идеально соответствует второму типу детектива.⁵ Тодоров считает, что такой способ ведения рассказа позволяет повествованию развиваться одновременно в двух плоскостях, одна из которых является реальностью, где совершается преступление, а вторая — изложением того, как это произошло. Подобное раздвоение сопровождается введением в текст умолчаний, хронологических сдвигов и других приемов, необходимых для сохранения в тайне личности преступника до конца произведения. В «Братьях Карамазовых» преступление описывается не повествователем или, как иногда принято, следователем, а самим убийцей, Смердяковым. Однако этот функциональный сдвиг не способствует окончательно выяснению истины и даже несколько затемняет ее, потому что читатель склонен доверять Смердякову еще меньше, чем ненадежному повествователю.

⁵ Подробнее о технике ведения рассказа от лица «ненадежного повествователя» см.: Tunimanolu V. A. The Narrator in «The Devils» // Dostoevsky: New Perspectives / Ed. R. L. Jackson. Prentice-Hall, 1984. P. 145—175.

лю. Бредовые оттенки в признании Смердякова позволяют предполагать, что убийство совершил все-таки не он, вернее, не только он.⁶ Эта неясность имеет важное моралистическое значение для общей идеи романа, где ответственность за происходящее зло ни с кого не снимается.

Итак, определенная комбинация характеристик позволяет при «первом чтении»⁷ отнести «Братьев Карамазовых» к жанру детектива с неизвестным преступником. Однако «второе», более «информированное» чтение не только обнажает заложенные в тексте указания на настоящего убийцу, но и налагает на читателя ответственность за неспособность сразу увидеть преступника в Смердякове. При вторичном чтении романа становится очевидным, что расследование и все, что произошло после убийства, не только не проливает свет на последнее, а напротив, прямо ведет к неверному решению.⁸ Существо преступления раскрывается исключительно в разговорах Ивана со Смердяковым. Таким образом, правда о нем выявляется при таких же, как и в «Преступлении и наказании», обстоятельствах застывшего пространства и изолированного, «лабораторного» времени. Нравственное и почти физическое столкновение между Иваном и Смердяковым — единственный фактор, необходимый для раскрытия тайны. После того как был убит отец, Иван, несмотря на собственные обвинения в адрес Дмитрия, вновь и вновь возвращается к Смердякову, подталкиваемый внутренней уверенностью в том, что рано или поздно лакей признается в убийстве Федора Павловича.

Видимо, Гессен прав, утверждая, что Ивана можно обвинять в преступлении лишь в общечеловеческом смысле, т. е. в духе учения Зосимы о вине каждого перед каждым и во всем. С этой точки зрения, Иван не может рассматриваться в качестве реального и тем более, как настаивает Смердяков, единственного преступника. Уязвимость Ивана перед лицом этого обвинения и испытываемые им невыносимые муки совести объясняются ощущением вины за ту ненависть, которую он испытывал к отцу, и за отвращение к своей семье. Эти негативные чувства были настолько сильны, что заставили его покинуть отчий дом, несмотря на сознание надвигающейся катастрофы и уверенность в том, что его присутствие предотвратило бы ее. Однако Гессен указывает на принципиальную разницу между нравственным несовершенством Ивана и реальной виновностью в убийстве.⁹ Смердяков знает о раздво-

⁶ О многообразных способах умолчания и «забегания вперед» у Достоевского см.: *Давидович М. Г.* Проблема занимательности в романах Достоевского // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 104—130.

⁷ По мнению Мишеля Риффатерра, процесс чтения распадается на определенные стадии осознания текста. Так, «первичный, эвристический смысл возникает на уровне первичной интерпретации, которая складывается сама собой в ходе первого чтения... Вторую стадию можно назвать ретроактивным чтением. В это время складывается вторая интерпретация, наполненная „информированным“, герменевтическим значением. Во время второго чтения читатель использует те сведения, которые остались в его памяти, однако модифицирует их в соответствии с тем новым, что ему открывается в процессе второго чтения. Продвигаясь от начала текста к его концу, читатель активизирует все, что он уже знает от начала до конца произведения для формирования нового, исправленного понимания. Казалось бы, изолированные элементы, которые только затемняли смысл в первом чтении, теперь складываются в систему семиотических знаков, руководящих пониманием» (*Riffaterre M.* *Semiosis of Poetry*. Indiana University Press, 1978. P. 5—6).

⁸ Виктор Террас указывает на то, что книга, посвященная суду, структурно повторяет весь роман в его детективной части. Поэтому так важно, что моральная проблема виновности уходит здесь на второй план и решение суда является второстепенным событием романа (*Terras V.* *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. University of Wisconsin Press, 1981. P. 403).

⁹ См.: *Гессен С.* Указ. соч. С. 210—211. Майкл Холквист считает, что Смердяков является единственным исполнителем убийства, которого все остальные только желали (*Holquist M.* *Dostoevsky and the Novel*. P. 180).

енности чувств Ивана и презирует его за непоследовательность в циничном отношении к себе и к другим. Как бы в насмешку над этой слабостью Смердяков берет на себя исполнение его тайного желания смерти отца, а затем, издеваясь над Иваном, затушевывает границу между грехом ненависти и уголовным преступлением.¹⁰ Итак, играя на чувстве вины и на общей нечеткости нравственных понятий Ивана, Смердякову удастся доказать последнее, что он виновен не только в молчаливом согласии на убийство отца, но и фактически является сообщником.

Многие ученые считают, что Иван — учитель Смердякова или даже, как полагает Эдвард Васиолек, «сотворил» его.¹¹ Однако эта распространенная точка зрения не получает достаточного подтверждения в тексте «Братьев Карамазовых». Мысль об идейном лидерстве Ивана упорно муссируется именно Смердяковым, обвиняющим брата в том, что в основе убийства отца лежит его идея: если Бога нет, то все дозволено. В романе же подчеркивается, что Иван высказывает эту мысль в келье у Зосимы, а затем в разговоре с Алешей, т. е. в отсутствие Смердякова. Более того, когда за обедом Федор Павлович подстрекает Ивана вернуться к этой теме в присутствии Смердякова, тот отказывается это сделать. Описания долгих разговоров со Смердяковым, которые происходили в начале пребывания Ивана в родительском доме, с нашей точки зрения, намеренно неопределенны и как бы «поручены» неосведомленному повествователю. И действительно, упоминаются некие философские беседы и именно в смысле того, что Бога нет. Однако «Иван Федорович скоро убедился», что философские вопросы представляют для Смердякова «третьестепенный» интерес «и что ему надо чего-то совсем другого. (...) начало выказываться и обличаться самолюбие необъятное, и притом самолюбие оскорбленное. Ивану Федоровичу это очень не понравилось. С этого и началось его отвращение» (14, 243).

Итак, остается открытым вопрос, что же именно составляет настоящую цель Смердякова в разговорах с Иваном и как это связано с переключением на него ответственности за убийство отца. Относительно последнего сразу же отметем тривиальное желание преступника избежать наказания, потому что ко времени заключительного разговора с Иваном Смердяков явно уже принял решение покончить с собой до суда. Полифоническая репрезентация истины,

¹⁰ Робин Ф. Миллер видит ситуацию несколько по-другому: «Смердяков... первым поднимает философский вопрос, который впоследствии предстоит решить каждому из братьев: где проходит нравственная граница между желанием и поступком? В какой момент желание становится поступком?» (*Miller R. F. «The Brothers Karamazov»: Worlds of the Novel. Twayne Publishers, 1992. P. 45.*)

¹¹ «[Иван] сотворил Смердякова; ведь взгляды Смердякова в большой степени сформировались под влиянием долгих разговоров с Иваном» (*Wasiolek E. Dostoevsky. The Major Fiction. M.I.T. Press, 1964. P. 172; см. также: Terras V. A Karamazov Companion. P. 91.* Холквист утверждает, что «Смердяков ищет руководителя и, как ему кажется, находит его в Иване». Это предположение приводит исследователя к выводу, что «Смердяков убивает отца не столько из чувства мести за себя, сколько из желания услужить своему новому хозяину, своему брату» (*Holquist M. Dostoevsky and the Novel. P. 182.* Другие ученые придерживаются менее определенной точки зрения на отношения Ивана и Смердякова (см., например: *Кубиков И. Образ Смердякова и его обобщающий смысл // Достоевский: Сб. статей. М., 1928. С. 202—203, 208.* Миллер пишет: «Несмотря на то что обычно и вполне справедливо Ивана считают учителем Смердякова, а Смердякова — лакеем Ивана, в своей роли искусителя и дьявола Смердяков становится учителем Ивана». В подтверждение этого вывода Миллер указывает на присутствие высказывания Смердякова, «хотя и в более возвышенном стиле», в поэме Ивана о Великом инквизиторе (*Miller R. F. Op. cit. P. 46.* Владимир Кантор исходит из предположения, что Смердяков в определенном смысле является двойником Ивана. Как правило, у Достоевского двойники ни в коей мере не подчинены своему оригиналу, а наоборот, постепенно захватывает безраздельную власть над поступками и, как отмечает Бахтин, над высказываниями последнего (см.: *Кантор В. В поисках личности. Опыт русской классики. М., 1994. С. 152.*)

свойственная «Братьям Карамазовым», может быть, в большей степени, чем другим романам Достоевского, не позволяет решить эту проблему однозначно. Тем не менее анализ символического смысла фактов и замечаний, которыми делится рассказчик с читателем, позволяет углубить представление о том, какую роль предназначил Смердякову автор.

Представляется, что на символическом уровне Смердяков замыслен как предзнаменование появления черта в галлюцинациях Ивана в конце романа. Гари Сол Морсон сравнивает предзнаменование с тенью предмета, еще не видимого наблюдающему, но реально существующего в перспективе пути (т. е. повествования).¹² Тень не является причиной, по которой мы видим объект, но вместе с тем переносит его существование из будущего в настоящее.

Так, наиболее ярким проявлением этого приема может служить поклон Зосимы будущим страданиям Дмитрия, переносящий эти страдания из будущего в текущий момент разговора. Кроме того, по тексту романа рассеяно множество менее очевидных предзнаменований, ощущаемых или высказываемых как повествователем, так и другими персонажами. Некоторые из них, как представляется, рассчитаны именно на то, чтобы при первом чтении быть пропущенными. Эта установка на отвлечение внимания, как будет показано ниже, имеет идеологический и нравственный смысл и непосредственно касается жанрового колебания детективного сюжета романа между «thriller» и «who-done-it».

К примеру, легко оставить без внимания предзнаменование, заложенное в благословении Зосимой Ивана, которое происходит в том же эпизоде, что и поклон Дмитрию. Таким образом, в самом начале романа Зосима символически указывает на то, что братья будут страдать вместе, оба осознают свою вину, но наказание понесут за то преступление, которого не совершат. Заметим, что единственным свидетелем, «прочитавшим» значение этих символов, оказался Ракитин, персонаж, чрезвычайно близкий Смердякову на семиотическом и идеологическом уровне.

Зосима угадал отчаяние и растерянность Ивана перед лицом нравственных вопросов и предложил ему благословение как надежду на их положительное решение. Иван принял благословение именно в знак того, что нуждается в поддержке. Внимание читателя отвлечено от этого символического жеста гораздо более драматичным земным поклоном Дмитрию. И позднее Зосима объясняет Алеше только смысл этого поклона, а не менее загадочное страстное принятие благословения неверующим Иваном остается без должной интерпретации. Однако благословение Ивана является жестом, указывающим в том же направлении, что и поклон Дмитрию: оно предвосхищает не только и не столько страдание вследствие неправильного обвинения, сколько внутреннее самоосуждение братьев, приведшее Дмитрия к согласию с тяжким приговором, а Ивана — к безумию. В соответствии со своим учением о том, что каждый перед каждым виноват, Зосима предвосхищает самоосуждение братьев из-за неспособности испытывать любовь друг к другу и к ближним. Осознание своей этической неполноценности как вины приводит их к при-

¹² Morson G. S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. Yale University Press, 1996. P. 47. Даяна Онинг Томпсон предлагает термин «предсказание» для обозначения этого художественного приема: «Я предлагаю термин „предсказание“ для обозначения высказываний и иных элементов поэтики в „Братьях Карамазовых“, которые обращены в повествовательное будущее». Исследовательница привлекает также термин «предзнаменование», предложенный Жераром Женеттом, сравнивающим этот прием с заклинанием, при помощи которого вызывается будущее (см.: *Thompson D. O. «The Brothers Karamazov» and the Poetics of Memory*. Cambridge, 1991. P. 213—214).

ятию наказания и, в сущности, к смирению перед правдой учения Зосимы о всеобщей ответственности.

Предзнаменование как художественный прием представляет собой наиболее яркий момент проявления «зоны избытка» знания, т. е., по определению Бахтина, знания, недоступного героям, но открытого читателю. Это указание на ход будущих событий, «заранее известных автору и предопределенных структурой повествования, о которых не известно герою, но которые учитываются читателем».¹³ Механизм действия этого приема можно наблюдать в сцене первого допроса Дмитрия, например, в его словах: «Но кто же убил отца, кто же убил? Кто же мог убить, если не я? Чудо, нелепость, невозможность!..» (14, 413). Обратим внимание на наивную убежденность Дмитрия, что убийство отца является чуть ли не прямым результатом его собственного желания, а также на появление символически нагруженного слова «чудо». Значительность слова «чудо» тут же подтверждается реализацией его в другом смысле: чудесным образом в ответ на свои молитвы Митя получает известие, что слуга Григорий жив. Затем, рассказывая о том, как он переборол желание убить отца, Дмитрий снова употребляет многозначительную в контексте романа формулировку «но черт был побежден», что, конечно же, тоже относится к «чудесному» (14, 426).

Далее следователь нечаянно для себя натывается на настоящие улики виновности Смердякова, которым ни Митя, ни участники следствия не в силах поверить по какой-то рационально необъяснимой причине: «Не знаю, кто или какое лицо, рука небес или сатана, но... не Смердяков! — решительно отрезал Митя» (14, 427—428). И в объяснение этой своей уверенности рисует образ Смердякова, каким он представляется окружающим: «...Смердяков человек низжайшей натуры и трус. Это не трус, это совокупление всех трусостей в мире вместе взятых, ходящее на двух ногах. Он родился от курицы. (...) Это болезненная курица в падучей болезни, со слабым умом и которую приберет восьмилетний мальчишка (...). Да и денег не любит (...)». Да и за что ему убивать старика? Ведь он, может быть, сын его, побочный сын...» (14, 428). На последнее сообщение, заметим, следователь отвечает, что он слышал эту «легенду». В Митином описании Смердякова заключается логическая ошибка, в силу которой никто всерьез не подозревает последнего в убийстве. Несмотря на то что «мужички» приговорят Дмитрия, в образованном обществе убийца окружен романтическим ореолом и представляется личностью «плохой», но «выдающейся». Так, по мнению Дмитрия, для совершения убийства надо иметь смелость. Кроме того, в этой же характеристике заключены не воспринятые сознательно ни Митей, ни следствием предзнаменования того, что преступление совершил именно Смердяков. Непосредственно после своих слов о «больной курице» Дмитрий вдруг восклицает: «Ну, в таком случае отца черт убил!» (14, 429). В контексте разговорной речи это выражение, конечно, означает: «черт его знает, кто убил отца». Однако не соответствующий этому, казалось бы, риторическому восклицанию ответ следователя: «Мы еще к этому факту вернемся», — указывает на то, что в романе оно играет роль предзнаменования. Это предзнаменование реализует-

¹³ Morson G. S. Op. cit. P. 43. Бахтин придерживается другого мнения в отношении «смыслового избытка» в романах Достоевского: «Для себя самого Достоевский никогда не оставляет существенного *смыслового* избытка, а только тот необходимый минимум прагматического, чисто *осведомительного* избытка, который необходим для ведения рассказа. Ведь наличие у автора существенного смыслового избытка превратило бы большой диалог романа в заверченный объективный диалог или в диалог риторически разыгранный» (цит. по: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 281).

ся в тот самый момент, когда, как мы попытаемся доказать ниже, откроется правда о том, что старика убил именно черт.

В день накануне убийства не только чуткий Алеша, но и хитрый Ракитин ощущают приближение трагедии, по поводу чего последний замечает, что семейство Карамазовых смердит убийством. Даже несентиментальный Федор Павлович, озадаченный теплым прощанием с ним Алеши, спрашивает своего младшего сына, увидятся ли они опять. Предзнаменования делают будущее не только неизбежным, но и активно участвующим в настоящем. В структуре повествования настоящее и будущее меняются ролями, между ними нарушаются причинно-следственные связи, и будущее начинает определять предшествующие ему события.¹⁴ В «Братьях Карамазовых» это повествовательное явление приобретает важное моралистическое значение.

Неразрывная связь Смердякова с чертом раскрывается по мере анализа символизма фактов и «легенд» о его рождении, детстве и смерти.¹⁵ Смердяков представляет собой тривиализованный вариант «страшного и умного духа, духа самоуничтожения и небытия» (14, 229).¹⁶ С этой точки зрения, его преступление можно рассматривать как издевательство над Иваном, вызов братьям, следствию и всем обывателям города. В отличие от «Преступления и наказания», где Порфирий Петрович осознает и соединяет предзнаменования преступления с его признаками и таким образом разгадывает его, в «Братьях Карамазовых» Достоевский рисует трагическую ситуацию всеобщей нравственной несостоятельности и невозможности распознать неприкрытое зло.

Историю рождения Смердякова следователь не напрасно называет «легендой». В ней зримо присутствуют символическое и греховное начала, аналогичные каноническим описаниям рождения злодея в житиях святых, например рождения «окаянного Святополка» в «Сказании о Борисе и Глебе».¹⁷

Смердяков родился от юродивой Лизаветы Смердящей, которую, по городским слухам, изнасиловал Федор Павлович Карамазов. Несмотря на оттал-

¹⁴ См.: *Morson G. S. Op. cit.* P. 48—49, 52—53.

¹⁵ Кубиков в своем анализе реалистического плана повествования отмечает, что образ Смердякова имеет мистическую сторону, которая не поддается интерпретации в реалистическом ключе (*Кубиков И. Указ. соч.* С. 199—201). У. Дж. Ледербероу также указывает, что «темный и отгалкивающий Смердяков в высшей степени (...) является демонической фигурой, так как он призван углубить смысл „Братьев Карамазовых“, служа проводником из сферы реалистического романа в миф» (*Leatherbarrow W. J. Fedor Dostoevsky. «The Brothers Karamazov».* Cambridge, 1992. P. 37—38).

¹⁶ В. Е. Ветловская, как и Кантор, видит в образе Смердякова полемику Достоевского с романтически возвышенной манерой описания дьявола, идущей от Гете. В плане такого толкования, примитивные атеистические высказывания Смердякова рассматриваются как травестия поэмы о Великом инквизиторе (см.: *Ветловская В. Е. Об одном из источников «Братьев Карамазовых» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1981. № 40. С. 436—445). Роберт Л. Белнап считает, что Федор Павлович, Ракитин, Смердяков и черт, являющийся Ивану, представляют собой элементы демонической субструктуры романа, связанные между собой приемом снижения романтического демонизма (*Belknap R. L. The Genesis of «The Brothers Karamazov»: The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text.* Northwestern University Press, 1990. P. 60, 132—137; см. также: *Peace R. Op. cit.* P. 19—21; *Leatherbarrow W. J. Op. cit.* P. 38).

¹⁷ Ср.: «Владимир имел 12 сыновей, и не от одной жены: матери у них были разные. Старший сын — Вышеслав, после Изяслав, третий — Святополк, который и замыслил это злое убийство. Мать его гречанка, прежде была монахиней. Брат Владимира Ярополк, прельщенный красотой ее лица, расстриг ее, и взял в жены, и зачал от нее окаянного Святополка. Владимир же, в то время еще язычник, убив Ярополка, овладел его беременной женою. Вот она-то и родила этого окаянного Святополка, сына двух отцов-братьев. Поэтому и не любил его Владимир, ибо не от него был он» («Сказание и страдание и похвала святым мученикам Борису и Глебу», пер. Д. С. Лихачева). Об интертексте житийной литературы в романе см.: *Ветловская В. Е. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых»: Житие Алексея, человека Божия и духовный стих о нем // Достоевский и русские писатели: Традиции, новаторство, мастерство.* М., 1971. С. 325—354.

квивающий облик, Лизавета считалась в городе блаженной, т. е. святой, отличалась необыкновенным великодушием и честностью, так что ее неожиданные подарки в виде черствого хлеба почитались горожанами почти как благословение. Соитие Федора Павловича с такой кликушей напоминает карнавальную брачную церемонию городских юродивых, который является нормативным элементом европейского карнавала и русского фарса. В романе ситуация осложняется тем, что если Лизавета настоящая юродивая, то Федор Павлович отнюдь не юродивый, а самозванец. Характерным для Достоевского образом, эта важная идея подтверждается появлением и других аналогичных персонажей, т. е. двойников, как настоящих юродивых, так и претендентов на эту роль.¹⁸ Мать Алеши и он сам названы в романе соответственно «кликушей» и «юродивым», тогда как отец Ферапонт симулирует юродство, особенно в сцене «развенчания» авторитета Зосимы.

Нечистая игра Федора Павловича радикально меняет значение его «брака» с Лизаветой, который становится не карнавальным богохульственным действием, а издевательством над самим карнавалом, или, выражаясь в понятиях романа, плевок на этические представления горожан. Смердяков родился в результате этого кощунственного бунта личности, противопоставившей себя коллективным нравственным понятиям.

Символически значимые эпизоды истории Смердякова напоминают о себе в ключевые моменты действия. Так, в ночь убийства Дмитрий перелезает через забор именно в том месте, где во время родов это сделала Лизавета Смердящая. А стоны раненого Григория напоминают его проснувшейся жене стоны Лизаветы в ту давнюю ночь.

Символический мотив «тлетворного духа» сопутствует развитию Алешиной темы. Он переплетается с мотивом самозванца-юродивого в эпизоде, последовавшем за смертью Зосимы. Именно это стечение обстоятельств — слишком скорое разложение тела старца и кощунственное поведение Ферапонта — явилось причиной того, что Алеша пошатнулся в своей вере. Таким образом, на символическом уровне соблазн Алеши соединяется с темой Смердякова. К недостаточно изученной теме взаимодействия Алеши и Смердякова мы еще вернемся ниже.

Отец Смердякова в насмешку назвал незаконного сына «Павлом Федоровичем», не только дав ему свое отчество, но и тем самым как бы обозначив его в качестве своего антипода. Он также дал ему фамилию Смердяков. Ясно, что она образована от клички его матери «Смердящая». Однако, если «Смердящая» означает только «зловонная», «Смердяков» несет в себе еще и значение «смерд». ¹⁹ Придумав такое имя, Федор Павлович позволил себе как бы «библейскую» шутку, повторив проклятие Ноя и сделав одного из сыновей слугой остальным. Отношения в семье Карамазовых диалогически противоположны отношениям Зосимы с его бывшим слугой Афанасием, денщиком, ставшим его братом во Христе. Итак, с самого начала своей жизни Смердяков помещен в контекст библейского конфликта, связанного с ответственностью брата за брата. Этот конфликт дает о себе знать во многих эпизодах романа. Кроме упомянутой выше аллюзии на Ноя и его сыновей, в романе возникают

¹⁸ Напомним, что Бахтин отметил: «Почти каждый из главных героев Достоевского имеет своего частичного двойника в другом человеке или даже в нескольких других людях...» (*Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 118—119). Бердяев проанализировал структуру двойничества в «Бесах» в статье «Ставрогин». См. также: *Miller R. F.* Op. cit. P. 43.

¹⁹ Холквист утверждает, что Смердяков в большей степени, чем остальные братья, является жертвой тирании отца. Он в буквальном смысле слуга своего отца, к тому же незаконнорожденный и epileptik (см.: *Holquist M.* *Dostoevsky and the Novel.* P. 180).

многочисленные параллели с историей Каина и Авеля, а также с продажей Иосифа в рабство его братьями. Так, Дмитрий, Иван, Алеша и Смердяков, подобно сыновьям Ноя, видят своего отца пьяным и нравственно обнаженным. Подобно Каину, Смердяков заявляет Алеше, а затем и Ивану, что он отказывается быть сторожем своему брату Дмитрию. После убийства Смердяков объясняет Ивану, почему тот якобы согласился не только на убийство, но и на план обвинить в преступлении Митю: если Митя пойдет на каторгу (в рабство), доля Ивана в наследстве возрастет, что напоминает о братьях Иосифа.²⁰

Описание детства Смердякова также исполнено карнавального еретического духа. Забава героя, заключающаяся в вешанье кошек, а затем в исполнении погребальной службы над ними, напоминает аналогичные действия европейских средневековых карнавалов.²¹ Его нелепые «атеистические» замечания, направленные на вовлечение Григория в религиозные дебаты, напоминают карнавальные псевдонаучные теологические споры и другие кощунственные диалоги. А пощечина, которой Григорий отвечает на его богохульство, тоже вполне укладывается в рамки карнавальных бесчинств. Подробности повседневной жизни Смердякова носят еле уловимый, но неизменно присутствующий оттенок чего-то демонического, выходящего за границы нормальной человеческой природы. Например, он ежедневно спускается в погреб, поет бессмысленные песни, с болезненным вниманием следит за чистотой, за своим платьем и т. п. Все эти незначительные подробности, казалось бы, не вполне мотивированно приводят Григория к выводу, что Смердяков «не человек», а нечто, заведшееся «из банной мокроты» (14, 114).

Исследователи считают, что «нечеловечность» Смердякова объясняется его идеологической ролью — служить воплощением карамазовского греха. Однако, как нам кажется, христианское понятие греха не приложимо к Смердякову. Гессен считает, что он вообще стоит вне понятий добра, зла, праведности или греха.²² Смердяков не испытывает плотского вождления, никогда не берет чужого, как и его кликуша-мать, и, как недоуменно замечает Федор Павлович, не злословит о своих хозяевах, хотя и ненавидит их. Смердяков похищает три тысячи и, не воспользовавшись деньгами, отдает их Ивану, доказав этим, что его преступление носит идеологический характер. Он и сам объясняет Ивану, что в основе его действий лежало желание «испробовать идею», и это ставит Смердякова в один ряд с идеологическими преступниками Раскольниковым и Ставрогиним.

Кроме возможных мотивов убийства, таких как месть или оказание услуги Ивану, собственно кража трех тысяч, может быть, имеет и отдельное объяснение. Если принять во внимание, что Смердяков считает себя непризнанным сыном Карамазова, а также, что в счет наследства Дмитрий требует у отца именно три тысячи, можно предположить, что похищенные деньги Смердяков считает справедливой долей в наследстве, которого он бы никогда не

²⁰ Некоторые ученые считают, что основным для «Братьев Карамазовых» является миф об отцеубийстве, проанализированный Фрейдом, Юнгом и Лаканом. Классический миф о соперничестве, агрессии и каннибализме переплетается в романе с христианским мифом о первородном грехе и бунте против Бога (см.: Jones M. V. Op. cit. P. 169—170, 185). Подробнее о мифе об отцеубийстве в романе см.: Holquist M. 1) Dostoevsky and the Novel. P. 165—192; 2) Gaps in Christology: «The Idiot» // Dostoevsky: New Perspectives. Prentice Hall, 1984. P. 142—144; Leatherbarrow W. J. Op. cit. P. 38; Terras V. A Karamazov Companion. P. 60—63.

²¹ «Избиение кошек» в знак протеста против религиозных и социальных порядков подробно описано в исследовании Роберта Дарнтона «Workers' Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Severin» (Darnton R. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. Vintage Books, 1984. P. 78—101).

²² Гессен С. Указ. соч. С. 226—227.

получил по праву.²³ Однако его весьма убедительное разъяснение Ивану тех выгод, которыми для него чревато осуждение Дмитрия, показывает, что Смердяков хорошо осведомлен о финансовой ситуации в семье. Тем не менее, доказав, что способен украсть и остаться вне подозрения, т. е. «испробовав идею», он передает деньги своему главному оппоненту Ивану.

Как заметил Федор Павлович, именно парадоксальная невинность Смердякова делает его особенно жутким. В противоположность остальным Карамазовым Смердяков является бесполом существом, он «походил на скопца», как замечает повествователь (14, 115). В этом псевдоангельском портрете нетрудно угадать черты падшего ангела или черта. Важно, что в галлюцинациях Ивана черт именно так себя и называет: «Обыкновенно в обществе принято за аксиому, что я падший ангел» (15, 73).

Смердяков страдает от эпилепсии — болезни, которую, по многим свидетельствам, Достоевский считал священной, обычно посылаемой праведникам и пророкам. Наиболее любимый им Лев Мышкин наделен этим недугом, что, по мнению Наталии Минихан, символизирует внутреннюю связь героя со всеми страданиями на земле.²⁴ Смердякова же болезнь совершенно отъединяет от людей, внушая ужас даже тем, кто наблюдал его припадки с детства. Достоевский был уверен также, что в мгновения перед припадком больной обретает пророческий дар. Как и другие темы, связанные со Смердяковым, его эпилепсия находит травестийное, амбивалентное воплощение. «Пророческое видение» подменяется издевательскими объяснениями Смердякова в разговоре с Иваном о том, как произойдет его собственный припадок, а вследствие этого и убийство старика. Предчувствие припадка, которому в «Идиоте» придано пророческое значение, здесь низведено до описания симуляции болезни и злодейского плана убийства. Более того, если Мышкин, по наблюдению Холквиста, стремится воссоединить здоровую и больную части своей личности, а невозможность достичь этого единства составляет экзистенциальную трагедию его жизни, Смердяков не испытывает никаких неудобств от своей эпилепсии и, в конце концов, демонстрирует, как можно воспользоваться ею с выгодой для себя.²⁵

На реалистическом уровне повествования (что особенно важно для развития детективного сюжета) Смердяков вызывает отвращение у всех братьев. Если презрительное отношение к лакею вполне нормально для Дмитрия и Ивана, то у Алеши оно неожиданно и поэтому обращает на себя внимание.²⁶ Ни его учитель Зосима, ни сам Алеша не признают в Смердякове брата. «Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих» (14, 72), — поучает Алешу Зосима. Очевидно, что им движет предчувствие некой мученической

²³ Холквист видит символ «распада мостов между поколениями» в повторяющемся у Достоевского мотиве несостоятельности отцов и их неумении или нежелании оставить наследство сыновьям (*Holquist M. Gaps in Christology. P. 142—144*).

²⁴ *Minihan N. On the Influence of the Gospel on the Conception and Main Literary Sources of «The Idiot»*. 1990. P. 154—174, 182. См. также: 20, 125—128, 198; и воспоминания С. В. Ковалевской в книге «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников» (М., 1964. Т. 1. С. 347).

²⁵ См.: *Holquist M. Gaps in Christology. P. 137*. План Смердякова броситься в погреб для правдоподобия симуляции припадка может рассматриваться и как пародия на второе искушение Христа, при котором дьявол соблазняет его низвергнуться с крыши Храма.

²⁶ Томпсон считает, что «так как Алеша является хриstopодобной фигурой, всякое намерение подорвать его духовную целостность приобретает демонический смысл» (*Thompson D. O. Op. cit. P. 227*). Например, Ракитин, ложный друг, постоянно соблазняющий Алешу, прямо ассоциируется с чертом и косвенно со Смердяковым. Нина Перлина приходит к выводу, что «образы Ракитина и черта образуют в романе синонимическую пару» (*Perlina N. Varieties of Poetic Utterance: Quotation in «The Brothers Karamazov»*. University Press of America, 1985. P. 139—140).

роли, предназначенной Ивану и Дмитрию в надвигающейся катастрофе. Однако даже Зосима не может предугадать роли Смердякова, потому что тот вообще выпадает из поля его зрения. То есть даже Зосима фактически отказывается от роли его сторожа и тем самым исключает Смердякова из всемирного братства людей. Невольно Алеша выражает подобное же отношение к Смердякову в формулировке вопроса: «Брат Дмитрий скоро воротится?» — где слово «брат» звучит несколько избыточно, выдавая тот факт, что Алеша не только не считает Смердякова своим братом, но и вообще не допускает, что это слово может относиться к нему. Смердяков немедленно реагирует на этот еле уловимый смысл слова «брат»: «Почему же бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича. Другое дело, кабы я при них сторожем состоял? — тихо, раздельно и пренебрежительно ответил Смердяков» (14, 206). Нетрудно угадать в этих словах Каинов ответ: «Разве я сторож брату моему?» (Быт. 4, 9).

Алешино главное испытание также связано со Смердяковым, но на еще более глубоком символическом уровне. Все обитатели монастыря и горожане ожидали чудес после смерти старца Зосимы. Однако произошло нечто противоположное чуду, а именно необыкновенно рано тело Зосимы начало издавать «тлетворный дух», т. е. «смердеть». Алеша был потрясен не столько отсутствием чудес, которых, может быть, только он один и не ожидал, сколько скандальным поведением юридивого-самозванца Ферапонта, а также тем злорадством, с которым недавние ученики Зосимы встретили ниспровержение его авторитета.

Алеша впадает в соблазн требования справедливости на земле, семена которого уже посеял в его душе Иван. В этот момент духовной шаткости за искушение Алеши принимается семинарист-атеист Ракитин. Попытки соблазнить Алешу, как уже отмечалось, символизируют в романе демоническое присутствие. Кроме того, на знаковом уровне Ракитин ассоциируется со Смердяковым: на суде Митя называет его «лакеем».²⁷ Итак, в эпизоде искушения Алеши тема Смердякова возникает дважды: в «смердении» умершего и в образе «лакея» Ракитина. В конце концов месть Смердякова Алеше заключается в том, что он становится беспомощным свидетелем страданий своих братьев: «Алеша вышел [из тюрьмы] весь в слезах... Все это вдруг раскрыло перед Алешей такую бездну безвыходного горя и отчаяния в душе его брата, какой он и не подозревал прежде. Глубокое, бесконечное сострадание вдруг охватило и измучило его мгновенно. Пронзенное сердце его страшно болело. „Люби Ивана!“ — вспомнились ему вдруг сейчасные слова Мити... Не менее, как Митя, его мучил Иван...» (15, 36).

Бесовские свойства Смердякова, как и следовало ожидать, проявляются с особой силой в его взаимодействии с Иваном, так как тот дальше всех отстоит от Бога. Смердяков постоянно провоцирует Ивана выражать вслух свои сомнения в упрощенной, вульгаризованной и оттого более крайней форме. Важно и то, что в романе собственно разговоры между ними ни разу не переданы в прямом диалоге, а только описаны в повествовании рассказчика. Как было подчеркнуто выше, утверждение, что мировоззрение Смердякова сформировалось под воздействием Ивана, настойчиво повторяется самим Смердяковым и потому должно вызывать подозрения.

К моменту отъезда в Москву Иван ощущает непреодолимое отвращение к Смердякову, в частности к возникшей помимо его воли необходимости общуждать с ним повседневные вопросы. Особенно Ивана раздражает устано-

²⁷ У Достоевского есть и другое значение слова «лакей» — «лакей мысли», «лакей чужой мысли», — которое он обычно прилагает к позитивистам и социалистам. В этом значении слово «лакей» часто встречается в «Дневнике писателя» и в записных тетрадах.

вившаяся внутренняя связь между ним и лакеем. Он догадывается, что Смердяков постоянно подстраивает ситуации, в которых Иван вынужден вступать с ним в беседу и высказывать наиболее темные и потаенные мысли. Ивана нравственно изматывает сознание того, что он не в силах сопротивляться попыткам Смердякова снова и снова вовлекать его в эти двусмысленные и в чем-то зловещие разговоры: «...Странное дело, на него напала вдруг тоска нестерпимая и, главное, с каждым шагом, по мере приближения к дому, все более и более нараставшая. Не в тоске была странность, а в том, что Иван Федорович никак не мог определить, в чем тоска состояла (...). Главное, тем она была досадна, эта тоска, и тем раздражала, что имела какой-то случайный, совершенно внешний вид. Это чувствовалось. Стояло и торчало где-то какое-то существо или предмет (...). Наконец Иван Федорович в самом скверном и раздраженном состоянии духа достиг родительского дома и вдруг (...) разом догадался о том, что его так мучило и тревожило. На скамейке у ворот сидел (...) лакей Смердяков, и Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может выносить его душа (...). „Да неужели же этот дрянной негодяй до такой степени может меня беспокоить!“ — подумалось ему с нестерпимой злобой» (14, 241—242).²⁸

Смердяков ожидает Ивана на скамейке у ворот, чтобы переговорить о возможности его отъезда. Убедившись в том, что отвращение Ивана ко всему происходящему в родительском доме достигло предела и что он непременно уедет, Смердяков, ломаясь и лукавя, тем не менее достаточно прямо излагает ему план убийства Федора Павловича, причем подчеркивает, что улики преступления будут указывать на Дмитрия. Во-первых, Смердяков подогревает раздражение Ивана, чтобы наверняка удалить его из дому, а во-вторых, двусмысленной манерой изложения своего плана пытается дезориентировать его, сделать любые возражения в настоящую минуту абсурдными, но в дальнейшем использовать молчание Ивана для обвинения его в сообщничестве. Псевдонативный, откровенный до цинизма рассказ Смердякова о готовящемся преступлении вполне достигает цели, потому что Иван, несмотря на тяжелые предчувствия, все-таки отменяет этот план как сумасшедший и *почти* невозможный. Сознание этого «почти», этой все-таки присутствующей возможности исполнения замысла Смердякова нестерпимо мучает Ивана после смерти отца и трижды приводит его к лакею для окончательного выяснения истины. И все-таки в момент разговора на скамейке Смердяков оказался прав в своих расчетах, и Иван предпочитает скорее уехать и пренебречь ответственностью за отца и братьев, чем быть вовлеченным в новый скандал между «сладоэстрастниками».²⁹

Заметим, что ни в разговоре на скамейке, ни в коротком обмене репликами между Иваном и Смердяковым на следующее утро нет ни прямого, ни

²⁸ П. С. Попов считает, что ощущение тоски и тревоги вызывает у героя именно сознание того, что Смердяков каким-то необъяснимым образом знает его самые темные и потаенные мысли и даже имеет власть подсказывать их Ивану. Еще большую досаду вызывает то, что перед Смердяковым он не может сдержаться и не высказывать этих мыслей (*Попов П. С. «Я» и «оно» в творчестве Достоевского // Достоевский: Сб. статей. С. 230—231*).

²⁹ В письме от 8 ноября 1879 года к Е. Н. Лебедевой Достоевский объясняет свой замысел таким образом: «Старика Карамазова убил слуга Смердяков. Все подробности будут выяснены в дальнейшем ходе романа. Иван Федорович участвовал в убийстве лишь косвенно и отдаленно, единственно тем, что удержался (с намерением) образумить Смердякова во время разговора с ним перед своим отбытием в Москву и высказать ему ясно и категорически свое отвращение к замышляемому им злодеянию (что видел и предчувствовал Иван Федорович ясно) и таким образом *как бы позволил* Смердякову совершить это злодеяние. *Позволение* же Смердякову было необходимо, впоследствии опять-таки объяснится, почему» (30(1), 129). О виновности Ивана см.: *Кантор В. Указ. соч. С. 149—174*.

косвенного упоминания идеи, что если Бога нет, то все дозволено. Смердяков, однако, уже готовит почву для обвинения Ивана в сообщничестве, дважды вставляя загадочную и двусмысленную фразу «С умным человеком и поговорить любопытно» (14, 250). Расчет здесь строится на том, что взволнованный предотъездными мыслями Иван ничего не ответит на эту наглую и с виду бессмысленную фразу, однако не забудет ее, а впоследствии осознает как связку между собой и совершившимся убийством, т. е. как знак собственной виновности. Только после признания Смердякова Иван вполне понял, как много было подстроено, учтено и оркестровано его на первый взгляд убогим умом и слабыми физическими силами: его падение в погреб и симуляция сильнейшего эпилептического припадка, недомогание Григория и оригинальный способ лечения его жены, уверенность Федора Павловича и Дмитрия, что Грушенька придет в карамазовский дом именно в эту ночь, и другие детали и действия, включая собственно убийство.

Смердяков стремится уничтожить Карамазовых, используя не только их пороки, но и добродетели. Как отмечает Гессен, существование Смердякова, заключающееся в паразитировании на отрицательных и положительных свойствах окружающих, было бы невозможным без этих окружающих, потому что в нем самом нет ничего оригинального или творческого. У Смердякова нет собственной сущности, нет идеологии. Несмотря на то что он является единственным эмпирическим убийцей старика Карамазова, его преступление было бы невозможным, если бы он не питался ненавистью Ивана и страстностью Дмитрия. На метафизическом уровне, однако только на метафизическом, можно считать его орудием исполнения их желаний.³⁰

Наблюдение Гессена можно развить далее в том смысле, что Смердяков постоянно действует как провокатор и своеобразный катализатор, вызывая людей на проявление своих если не пороков, то слабостей и никогда не упускающая возможности усилить дурные последствия этих проявлений. Таким образом, он не просто отражает темные стороны окружающих, а как бы в увеличивающем или кривом зеркале превращает все вокруг в зловещую карикатуру. Смердяков использует соблазны ревности, вожделения и алчности, чтобы уничтожить отца и Дмитрия. Гордость и сознание интеллектуального превосходства Ивана как нельзя лучше соответствуют плану Смердякова наказать его безумием. Что касается Алеши, то вначале Смердяков не имеет над ним власти, но впоследствии использует его нравственную брезгливость, выражающуюся в нежелании включить такое явление, как Смердяков, в свою картину мира, а затем сводит с ним счеты.

Если Смердяков является создателем плана уничтожения семьи Карамазовых, то весь город оказывается в роли исполнителей его замысла. Повествователь передает атмосферу обреченности, царящую в зале суда над Дмитрием, повторяя слова «роковой» и «судьба» в описании процесса, который, казалось бы, должен заключаться не в исполнении воли рока, а в рациональном анализе фактов с целью выяснения истины. Во второй части романа не остается никаких сомнений в том, что весь город и члены суда, не исключая защитника Фетюковича, не то что уверены в виновности Дмитрия, но убеждены, что если он окажется убийцей своего отца, то «так будет гораздо лучше». Абсурдность этой априорной уверенности кристаллизуется в речи прокурора Ипполита Кирилловича, который точно описал характер и преступление Смердякова, но только для того, чтобы в конце концов отбросить собственное объяснение как невозможное. Как пишет Виктор Террас, «Ипполит Кириллович, испытывающий всестороннее превосходство над „болез-

³⁰ Гессен С. Указ. соч. С. 227.

ненным идиотом», в сущности, действует как его марионетка». ³¹ Столь необычное влияние Смердякова при жизни и после смерти является главным доказательством демонического символизма этого образа.

Предзнаменования того, что Смердяков в конце концов окажется убийцей, рассеяны по тексту. Они отличны по своему характеру от такого предзнаменования, как поклон Зосимы, потому что идентифицируются только читателем, а для героев романа незаметны. Персонажи сталкиваются с этими зловещими указаниями в таком рутинном проявлении, что никто не осознает их символизма. Даже те, кто наблюдает Смердякова каждый день, считают его чрезвычайно отталкивающим либо чрезвычайно странным, но вполне безвредным больным человеком и не видят в нем ничего преступного или сатанинского.

Справедливость предзнаменования вины Смердякова реализуется в момент его признания. При взгляде на роман с этой точки зрения становится ясным значение зловещих намеков и указаний в повествовании, где относительное будущее уже реально присутствовало в романном прошлом. В полной мере символизм образа Смердякова реализуется в цепочке последовательных эпизодов: третий разговор Ивана со Смердяковым, спасение Иваном пьяного мужичонки, разговор Ивана с чертом и известие Алеши о самоубийстве Смердякова. Перечисленные эпизоды пронизаны не только одной темой выяснения преступности Смердякова, но и скрытыми в подтексте указаниями на демоническую сущность этого преступления.

Тема Смердякова разрабатывается на двух уровнях: реально-психологическом и мистико-символическом. На реально-психологическом уровне Смердяков вполне убеждает Ивана в его виновности в убийстве отца, и тот теряет рассудок на почве угрызений совести и стыда за то, что испытывает эти угрызения. Дьявольский план Смердякова предусматривает наказание тех, кто не признавал его своим братом, именно посредством доведения до крайности некоторых их свойств. В случае Ивана таковыми оказались ум и гордость. На символическом уровне физический облик Смердякова, его высказывания и обстановка третьего разговора с Иваном явно сливаются с физическими чертами и высказываниями ночного гостя Ивана и с обстановкой их беседы. Именно это преображение Смердякова в черта, по-видимому, привело Васиолека к заключению, что «в романе есть указания на то, что Смердяков и черт являются одним и тем же персонажем; по мере того, как Смердяков исчезает из жизни — он кажется Ивану каким-то призраком во время их последнего разговора — черт материализуется все более отчетливо». ³² Васиолек, а за ним и Террас отмечают, что «черт появляется в третьей беседе с Иваном — единственной беседе, описанной в романе, — именно в тот момент, когда Смердяков кончает с собой». ³³

Читатель узнает из сообщения Алеши, что через час или два после разговора с Иваном Смердяков повесился. За это время, еще до возвращения домой и разговора с чертом, Иван спас пьяного мужичонку, которого сам же сбил с ног и оставил замерзать в снегу по пути к Смердякову. Интерлюдия спасения этого случайного мужика несет глубокий символический смысл. После того, как Смердяков убедил Ивана в том, что он является единственным и несомненным убийцей, тот по дороге домой споткнулся об уже замерзающее тело и приложил все усилия к тому, чтобы спасти этого человека. Объяснение

³¹ Terras V. A Karamazov Companion. P. 416, 420—421, 428—429.

³² Wasiolek E. Op. cit. P. 176. См. также: Terras V. A Karamazov Companion. P. 70, 380—398; Круговой Г. Независимые персонажи в «Братьях Карамазовых» // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA. 1996. N 28. С.286—296.

³³ Цит. по: Wasiolek E. Op.cit. P. 176. См. также: Belknap R. L. Op. cit. P. 134—135.

такого поступка следует искать в песне, которую до того распевал мужичонка: «Ах, поехал Ванька в Питер, / Я не буду его ждать!» (15, 57).³⁴ Несмотря на то что Иван не вникал в смысл этой песни, ее слова явились предзнаменованием известий, которые обрушил на него Смердяков: Ванька, т. е. Иван, уехал в большой город, и убийца не будет его ждать. В момент материализации предзнаменования становится очевидным, что подсознательно Иван все же воспринял неприятно поразившие его слова песни и обошелся с мужичонкой «по-карамазовски», т. е. сшиб его с ног и оставил замерзать. Потерпев моральное поражение в разговоре со Смердяковым, он бессознательно пытается аннулировать убийство отца путем «исправления» незаконченного убийства мужичонки и таким образом «зачеркнуть» свою роль в совершившемся преступлении. Несмотря на то что спасти мужичонку ему удастся, аннулировать прошлое оказывается невозможно, и по возвращении домой Иван обнаруживает, что к нему опять пришел черт.

Сопоставление деталей разговоров Ивана со Смердяковым и с чертом подтверждает предположение, что его собеседники являются одним и тем же лицом, а это, в свою очередь, подтверждает гипотезу о том, что образ Смердякова в романе выполняет функцию предзнаменования появления черта. По сути, в своих высказываниях черт повторяет все, что до него говорит Смердяков, включая обвинение Ивана в убийстве отца. Их разговор, как прежде разговор со Смердяковым, вращается вокруг высказывания Ивана о том, что если Бога нет, то все дозволено. Как Смердяков, так и черт, в соответствующем для каждого из них речевом стиле, интерпретируют это высказывание, доставляя Ивану невыносимые страдания своим единомыслием с ним. Иронический тон черта перекликается с издевательским и покровительственным тоном, в котором Смердяков ведет последнюю беседу с Иваном. Как черт, так и Смердяков откровенно злорадствуют по поводу развивающегося у Ивана безумия. Оба доказывают, что не так глупы и тривиальны, как ему казалось, и что, несмотря на положение лакея и «приживальщика», способны одержать полную победу над его разумом и психикой.

Внутренние ощущения Ивана в обоих эпизодах также крайне схожи. Он испытывает страх и одновременно негодование из-за необходимости разговаривать как с тем, так и с другим. Иван мучается вследствие горячки в комнате Смердякова и доходит до галлюцинаций в разговоре с чертом. Это повторение внутреннего состояния создает болезненный эффект двоящегося и нечеткого видения, характерного для Ивана в обеих сценах. Террас отмечает, что «последний разговор с чертом и последний разговор со Смердяковым сливаются в одно в сознании Ивана».³⁵

Такими же жуткими и расплывчатыми совпадениями отмечена и обстановка двух комнат, Смердякова и Ивана. Оба разговора происходят в жарко натопленных душных комнатах с тусклым освещением. Детали обстановки, которые Иван заметил у Смердякова, повторяются и в его комнате. Главной из этих деталей является большой диван с сидящей на нем ненавистной фигурой. Снова появляется чайный стакан, который Иван швыряет в своего гостя. Особое внимание привлекает длинный белый чулок Смердякова, вид которого так испугал Ивана. Точнее, Ивана напугал жест, которым Смердяков начал засучивать штанину. В этот момент на мгновение Ивана, возможно, ужаснула вероятность того, что Смердяков обнажит копыто из-под белого чулка: «Подождите-с, — проговорил он [Смердяков] наконец слабым голосом

³⁴ Г. Круговой отмечает символический смысл этого эпизода и высказывает предположение, что песня пьяного мужичонки олицетворяет собой глас Божий (Круговой Г. Указ. соч. С. 296).

³⁵ Terras V. A Karamazov Companion. P. 398.

и вдруг, вытащив из-под стола свою левую ногу, начал завертывать на ней наверх панталоны. Нога оказалась в длинном белом чулке и обута в туфлю. Не торопясь, Смердяков снял подвязку и запустил в чулок глубоко свои пальцы. Иван Федорович глядел на него и вдруг затрясся в конвульсивном испуге. „Сумасшедший!“ — завопил он и, быстро вскочив с места, откатнулся назад, так что стукнулся спиной об стену и как будто прилип к стене, весь вытянувшись в нитку. Он в безумном ужасе смотрел на Смердякова» (15, 60). В сцене с чертом белый чулок замещает белое длинное полотенце, которым Иван повязывает свою разгоряченную голову.

На символическом уровне встреча с чертом происходит именно в тот момент, когда Смердяков уходит из жизни. Ивану даже кажется, что черт первым сказал ему об этом. Черт, действительно, упоминает два самоубийства, одно из них через повешенье, но вне прямой связи со Смердяковым. Однако необъяснимая уверенность Ивана в том, что черт знал о самоубийстве лакея, позволяет предположить, что они едины.

Это единство добавляет новый оттенок в значение самоубийства Смердякова. Как мы уже отмечали, предсмертная записка Смердякова соотносится с учением Зосимы и основным философским положением романа. Записка гласит: «Истребляю свою жизнь своею собственною волей и охотой, чтобы никого не винить» (15, 85). Очевидная необычность этой фразы останавливает на себе внимание и требует выявления ее глубинного смысла. Как правило, записка самоубийцы может заключать в себе нечто, подобное выражению: «Кончаю свою жизнь по собственной воле, и поэтому прошу никого не винить в моей смерти». Однако смердяковское уклончивое «чтобы никого не винить» заключает в себе дополнительный смысл, состоящий в том, что в мире, где брат не берет на себя ответственности за брата, никого нельзя винить ни в чем, потому что каждый преступник имеет право на внутреннее оправдание своего злодеяния.³⁶

Гессен считает, что Смердяков является воплощением черта, так как он концентрирует в себе карамазовские пороки и подавленные желания. Это утверждение касается не только убийства отца, но и самоубийства, так как и Иван, и Дмитрий в разные моменты повествования обнаруживают желание покончить с собой. Замечательно, что и это влечение к саморазрушению Смердяков довел до конца, т. е. претворил в реальность. Исследователь пишет, что Смердяков должен был именно покончить с собой, как механическая конструкция, которую покинула движущая сила. В данном случае силой является идеологическая поддержка Ивана. Зло, по мысли Гессена, неизменно питается не только человеческими слабостями и страстями, но и проявлениями добра и не может существовать вне этой антиномии. Не случайно все демонические персонажи романа, такие как Ракидин, Федор Павлович, Смердяков и черт, названы «приживальщиками» или «лакеями».³⁷

Заметим, что самоубийство Смердякова не имеет достаточной психологической мотивации. Даже после признания Ивану Смердяков не опасается суда, справедливо полагая, что никто не поверит, что он мог совершить это убийство. Только наделенные особой интуицией Дмитрий, Алеша и Грушень-

³⁶ Выражение «истребляю себя» может также рассматриваться как травестия гордого требования Ивана, чтобы справедливость восторжествовала на земле: «Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, — мне надо возмездие, иначе ведь я *истреблю себя*. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь уже на земле, и чтоб я его сам увидел» (14, 222; курсив мой. — М. К.). Смердяков же «истребляет себя», чтобы предотвратить справедливое возмездие.

³⁷ Гессен С. Указ. соч. С. 227.

ка убеждены в том, что он убил.³⁸ Ученые, придерживающиеся мнения о том, что между Иваном и Смердяковым существуют отношения учителя и ученика, объясняют самоубийство последнего отчаянием. Они аргументируют свой вывод тем, что угрызения совести Ивана и его отказ взять на себя ответственность за убийство показали Смердякову — на самом деле он не верит, будто все дозволено. Предательство идеологического отца, как считает Холквист, доводит Смердякова до самоубийства.³⁹ Такое объяснение, с нашей точки зрения, предполагает гораздо более тесную идеологическую связь между Иваном и Смердяковым, чем позволяет допустить текст романа.

Итак, самоубийство Смердякова можно объяснить не на психологическом, а на символическом уровне. Смердяков как бы опускает занавес над своим земным существованием и перевоплощается в то, чем является на самом деле, в черта. В своей земной ипостаси он воплощает преступление Каина не столько в смысле физического истребления своих братьев, сколько в успешном доказательстве того, что никто не сторож брату своему.

И тем не менее идеологическая программа романа не исчерпывается выводом о том, что Смердяков — это черт и что его основной задачей является искушение Карамазовых, прежде всего Ивана. Идеологический масштаб «Братьев Карамазовых» указывает на то, что нелепый злодей и эпилептик Смердяков не может выполнять в нем функцию объекта полемики и разоблачения. Его роль глубоко символическая, но не замкнутая в самом образе. Оппонентом автора является все-таки Иван. Это ему Достоевский мстит безумием за гордость и безбожие. Мелкий бес Смердяков воплощает в себе проклятье на головы западников и позитивистов и, в известном смысле, раскрывает аллегорию «Бесов», указывая на то, что все они одержимы дьяволом.

В заключение сопоставим еще раз два рассматриваемых типа детектива, тот, в котором преступник известен («Преступление и наказание»), и тот, где тайна преступления раскрывается только в конце романа («Братья Карамазовы»). В то время как детективный сюжет «Преступления и наказания» идеально соответствует первому типу, в «Братьях Карамазовых» ситуация не столь однозначна. Сложность определения детективного жанра «Братьев Карамазовых» выходит за рамки вопросов композиции и приобретает идеологический и нравственный смысл. Хотя первое эвристическое прочтение романа оставляет впечатление детектива с разгадкой в конце сюжета, по тексту рассеяно множество указаний на то, кто совершил преступление. Эти предзнаменования, в теории, могли бы подсказать как персонажам романа, так и читателю, что же произошло в действительности. Фактически Достоевский ставит читателя на одну доску с персонажами романа и заодно с ними упрекает в недооценке демонической природы Смердякова. Однако символическое значение этого упрека далеко превосходит значение образа Смердякова. Автор романа адресует ко всему обществу в целом, обвиняя его в том, что оно погрязло в грехах и слепоте ко злу, творящемуся на глазах у всех.

³⁸ Террас обращает внимание на то, что в романе «правда открывается человеку на уровне интуиции или откровения; те же, кто пытается уразуметь истину путем логических заключений, обречены на заблуждение» (*Terras V. The Art of Fiction as a Theme in «The Brothers Karamazov» // Dostoevsky: New Perspectives. P. 198—202*).

³⁹ Исследователь пишет: «Когда Смердяков убеждается в том, что Иван отказывается одобрить совершенное преступление, он, преданный своим хозяином, для услужения которому, как ему кажется, он совершает отцеубийство, кончает с собой. Он обрывает жизнь не из страха быть пойманным, а от отчаяния дважды покинутого сироты» (*Holquist M. Dostoevsky and the Novel. P. 182*).

Структурно роман колеблется между первым и вторым типом детективного сюжета. Так, в детективе второго типа («who-done-it») исповедь Смердякова знаменовала бы собой развязку и конец повествования. Но развязки не происходит ни после его исповеди, ни после самоубийства. Повествование продолжается, но теперь в жанре «thriller», так как читатель ожидает обнаружения уже известного ему хода преступления и имени убийцы, что и должно привести к торжеству истины. Такая концовка оказывается совершенно невозможной, потому что по своей демонической натуре Смердяков неуязвим. Разоблачение и осуждение его символизировало бы избавление общества от слепоты ко злу и принятие всеми и каждым учения Зосимы о всеобщей вине как своего личного нравственного убеждения. Таким образом, анализ детективного сюжета «Братьев Карамазовых» проливает свет на способ художественного выражения религиозной и философской программы романа, которую Гессен назвал «трагедией Добра».

ЧУВСТВО СМЕРТИ В МИРЕ БУНИНА

Одна из фундаментальных основ творчества Бунина — это его декларация: «У нас нет чувства своего начала и своего конца».¹ Однако если утверждение «нет начала» непротиворечиво, то утверждение «нет конца» и противоречиво, и проблемно. Проблемно в гётевском смысле слова (если в философии бытия на что-то существуют две противоположные точки зрения, то между ними не истина, а *проблема*). Ибо, кроме измерения вечности, существует измерение человеческой жизни, а в ее масштабе концом является смерть. Отрешиться же от человеческого измерения невозможно.² Как и невозможно смерть абсолютно объективировать: любой человек неизбежно «пропускает» ее сквозь себя. Чья бы ни была смерть, она в каком-то смысле и «моя смерть». Тем более для Бунина с его фундаментальной идеей «общей души».

Отношение Бунина к проблеме «концов» — естественное проявление антропокосмического мироощущения. Вкратце суть антропокосмического мировоззрения заключается в следующем.³

В картине Универсума извечно присутствовали два типа мировидения. Один, условно говоря западный, — антропоцентрический. Человек — высшее творение Вселенной и мера всех вещей. Это характерно для иудо-христианской традиции и особенно для культуры Возрождения. Второй, условно говоря восточный, космоцентрический. Он утверждает самоценность и равноправие всего живого и неживого на Земле и в Космосе в целом. Когда в конце XIX века начался глобальный процесс сближения и взаимопроникновения Запада и Востока, Логоса и Дао, процесс, набирающий силу и в наши дни, возник новый тип миропонимания, названный русскими космистами антропокосмизмом.

Чтобы выразить суть антропокосмического миропонимания, ограничимся формулировкой, которую дал Толстой. Симптоматично, что она оказалась итоговой (дневниковая запись 6 октября 1910 года): «Гуляя, особенно ясно, живо чувствовал жизнь телят, овец, кротов, деревьев, — каждое, кое-как укоренившееся сделало свое дело — выпустило за лето побег; семячко — елки, желудь превратился в дерево, в дубок, и растут, и будут столетними, и от них новые, и также овцы, кроты, люди. И происходило это бесконечное количество лет, и будет происходить такое же бесконечное время и происходит и в Африке, и в Индии, и в Австралии, и на каждом кусочке земного шара. А и шаров-то таких тысячи, миллионы. И вот когда ясно поймешь

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 7. Далее ссылки в тексте.

² См. дневниковую запись Бунина: «Для этого Эстереля и еще тысячу лет ровно ничего, а для меня еще год долой со счета — истинный ужас» (Устами Буниных: В 3 т. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1982. Т. 2. С. 127).

³ Антропокосмизм — термин русского космизма, предложенный Н. Г. Холодным (см.: Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 337; подробнее: Сливичкая О. В. Бунин и русский космизм // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 456—465).

это, как смешны разговоры о величии чего-нибудь человеческого или даже самого человека. Из тех существ, которых мы знаем, да — человек выше других, но как вниз от человека — бесконечно низших существ, которых мы отчасти знаем, так и вверх должна быть бесконечность высших существ, которых мы не знаем, потому что не можем знать. И тут-то при таком положении человека говорить о каком-нибудь величии в нем — смешно».⁴

Антропокосмическое мироощущение не умаляет человека, но воспринимает его как часть безмерного мироздания. Будучи универсальным по своей природе, антропокосмизм определяет в художественном произведении очень многое — и его «содержательный», и его «формальный» аспект, его макро- и его микроструктуру. Антропокосмическое мироощущение наиболее полно воплотилось в творчестве Бунина. Но путь к нему был проложен Толстым. Поэтому те грани художественного мира Бунина, которые сопряжены с особенностями этого мироощущения, естественно рассматривать и в связи с Толстым, не упуская из виду и существенную разницу между ними.

Для художников антропокосмического миропонимания проблема и трагедия человека в том, что бытие человека и бытие природы у них постоянно соотносятся, но так, что они одновременно и сопряжены, и обладают определенной суверенностью. Иными словами, и человек не абсолютный центр Вселенной, и природа не поглощает человека полностью.

Сложность проблемы и острота трагедии у художников этого типа определяются двойственностью положения человека в природе. С одной стороны, «нет никакой отдельной от нас природы» (6, 214) (Бунин): и человек входит в природу как ее часть, и природа входит в человека, составляя его «внутреннее мировое пространство» (выражение Р.-М. Рильке). С другой стороны, личность отграничена пространством и временем, и бессмертный лик природы составляет тот фон, на котором неизбежность собственной смерти выступает особенно мучительно. Действительно, если бы Толстой и Бунин были последовательными космистами буддийского толка, их так бы не мучила неизбежность индивидуального конца. На Востоке нет идеи сотворения мира, нет поэтому и эсхатологических концепций. Я так же неуничтожаемо, как и все сущее. «В мышлении европейцев, — замечает японский мыслитель, — смерть зачастую является синонимом преступления и разрушения. Происходит это оттого, что умами европейцев владеют идеи индивидуализма, ставящего в основу всех явлений собственное „я“. Все люди смертны. Все сотворенное на земле ни одного мгновения не стоит неподвижно. Все живое подвержено непреложному закону уничтожения. Никто от него не убежит и не спрячется».⁵ Восточный автор не обеспокоен и смертностью человека, и конечностью мгновения. «Умирая, живешь», — говорят японцы. «Живя, умираешь», — мог бы сказать Бунин.

Но если бы у Бунина, как и у Толстого, была антропоцентрическая ориентация, он не соотносил бы свою жизнь с бытием природы и не страдал бы так от этого контраста. Характерен в этой связи спор Бунина с Э. Гиппиус, который записала В. Н. Муромцева (август—сентябрь 1921 года): «Ян доказывал, что у Толстого такие же глубины, как у Достоевского, и что он тоже всего касался... Ян говорил, что Толстой всегда думал о смерти, а Достоевский нигде не писал про нее».⁶ Не касаясь существа спора, заметим, что для Бунина именно Достоевский с его православным мироощущением составляет

⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1934. Т. 58. С. 113. Далее ссылки в тексте.

⁵ Томомацу Энтай. Воззрения японцев на смерть // Григорьев М. П. Лик Японии. Переводы и эссе. М.: Ин-т буддизма, 1997. С. 255, 260—261.

⁶ Даугава. 1980. № 10. С. 121—122.

контраст Толстому в их отношении к смерти. Поэтому у Бунина отношение к смерти драматически сложно. В его мире проходит напряжение между несколькими взаимоисключающими истинами.

Один круг противоречий заключается в том, что человек самым глубоким, внелогическим знанием (тем знанием, которым каждый сущий просто *знает*, что он есть) *знает*, что он смертен, и точно так же *знает*, что он бессмертен. «Радостно и трепетно» причастный ко Всему, он вечен, ибо, «невзирая на смерть, у каждого из нас есть где-то в груди душа и... эта душа бессмертна» (6, 26), ибо «даже в смерть быка отказывается верить сердце...» (5, 330). Но с рождения человек несет в себе чувство смерти. Как же согласовать это: «*Я всю жизнь живу под знаком смерти — и все-таки всю жизнь чувствую, будто я никогда не умру?*» (5, 301. Курсив мой. — О. С.).

Заметим, что современная наука выдвинула гипотезу, объясняющую подобное самоощущение личности. Согласно ей жизнь существует в двух формах: кроме белково-нуклеиновой, которая конечна, возможна и полевая, которая обладает бессмертием.⁷ Поскольку человек в свернутом виде — вся Вселенная, то, согласно этой гипотезе, обе формы жизни воплощаются и в человеке. Однако разные индивидуумы, как на это неоднократно указывал и Бунин, ощущают это совсем не в равной степени. Человек Бунина таков, что обладает повышенной восприимчивостью к жизни, а значит, и к двум противоречивым ощущениям смерти. Отношение самого Бунина к факту собственной смертности зафиксировано В. Н. Муромцевой: «Ян верит в бессмертие сознания, но не своего я»;⁸ «Ян верит, что существует нечто выше нас, но после смерти не будет личного воскресения, хотя он страстно желал бы этого. — „Ведь я не верю в смерть“».⁹

Тем же знанием, которым человек *знает* о своем бессмертии, он *знает*, что и природа бессмертна. Она беспрестанно воспроизводит жизнь, нескончаемую, как звон ночных цикад, и несметную, как мириады существ, населяющих мировой океан. Но столь же непреложно человек знает, что и в мироздании все конечно, все уходит в небытие. Проблема и трагедия человека в том, что и его смертность, и его бессмертие не гармонизированы со смертностью и бессмертием природы. Природа бессмертна, а я — одновременно! — и смертен, и бессмертен, ибо я и заключен в оболочке своего личного существования, и включаю в себя все бытие. Из дневниковой записи Бунина: «Раннее осеннее альпийское утро, и звонят, зовут к обедне в соседнем горном городке. Горная тишина и свежесть и этот певучий средневековый звон — все то же, что и тысячу, пятьсот лет тому назад, в дни рыцарей, пап, королей, монахов. И меня не было в те дни, хотя вся моя душа полна очарованием их древней жизни и чувством, что это часть и моей собственной давней, прошлой жизни. И меня опять не будет — и очень, очень скоро — а колокол все так же будет звать еще тысячу лет новых, неведомых мне людей».¹⁰

⁷ См.: «...с точки зрения космопланетарной жизни смерти нет, а есть только переход от одной формы жизни к другой... с точки зрения планетарной жизни человека смерть для него — это жестокая реальность. В этом противоречии и заключен высший смысл антиномичности природы и мира, в соответствии с которым можно сказать, что человек смертен и бессмертен одновременно, подобно тому как справедливы утверждения, что мир конечен и бесконечен в пространстве и времени, что... электрон есть волна и частица и т. д.» (Александров И. А. Космический феномен человека. Человек в антропном мире. М.: АГАР, 1999. С. 182. О «конце белково-нуклеинового шовинизма» см.: Самохвалова В. И. Человек и мир: проблема антропоцентризма // Философские науки. 1992. № 3. С. 161—163).

⁸ Устами Буниных. Т. 2. С. 108.

⁹ Там же. С. 138.

¹⁰ Там же. С. 118.

Второй круг мучительного и неразрешаемого противоречия создают две истины: смерть неразрывно сопряжена с жизнью; смерть враждебна жизни и преследует ее как неотступный ужас. И всюду смерть — *таинство*, непостижимое человеческим разумом. Любое соприкосновение с ней оставляет по себе великое *недоумение*. Два утверждения: *смерть — неизбежный элемент бытия* и *жизнь чревата смертью* — не тождественны. В первом случае к смерти философски примиренное отношение: она принимается, не отравляя собой жизнь. Во втором — трагично, что от смерти никак нельзя отрешиться, даже — и особенно! — в минуты наивысшего напряжения жизни.

Суть дела в том, что смерть в мире Бунина — это всегда *моя смерть*. Независимо от того, кто умирает — близкий или далекий, человек или любое живое существо, — это *для меня* прозвучало: *memento mori*. Иван Ильич у Толстого согласен с тем, что Кай смертен (как можно оспорить то, что так естественно и законно!), но все его существо кричит, что он-то не Кай. А для Бунина Кай — это и я тоже. Его смерть столь же мучительно потрясает повествователя, но не потому, что *он, как я*, а потому, что *я, как он*. Его смерть проецируется на *мою* жизнь и подтверждает неизбежность и *моей* смерти.

Полярность отношения Бунина к смерти иллюстрируют две новеллы, на которых в качестве примера остановимся подробнее. Начнем с «точечной» бессюжетной новеллы, в которую стянуто большое содержание. Миниатюра «Русак» — это оксюморонная деталь, которая развернулась во всю полноту, заполняя собой весь объем текста. И, как под микроскопом, стали видны все ее составляющие.

Весь текст — это лишь одно описание тушки только что убитого русака, и так же как в миниатюре «Пост», оно графически раздроблено абзацами, приглашающими читать медленнее, делать паузы между всеми деталями описания:

«Он лобастый, с большими и выпученными, глядящими назад стекловидными глазами, золотистыми внутри и ничуть еще не померкшими, — все такими же бессмысленно блестящими, как и при жизни.

Но вся его тяжелая тушка уже каменно тверда и холодна.

Каменные туго вытянутые лапки в жесткой шерстке. Туго завернут серо-коричневый мохор хвостика. И на торчащих кошачьих усах, на раздвоенной верхней губе запекшаяся кровь» (5, 177—178).

Хотя это описание *мертвой* тушки, здесь нет никакой специфической ауры смерти — ни ужаса, ни отвращения, напротив, Бунин воспринимает ее «с изумлением и восторгом». Нет и малейшего дуновения *мистики* смерти. Точно так же, т. е. предельно конкретно, он описывал бы и живого зайца, точно так же описывал бы любое Божье создание. И вдруг после такой конкретики — короткой отдельной строкой: «Чудо! Дивное чудо!» (5, 178). Это стык того, что даосы называют предельной явленностью и предельной сокровенностью. Именно то, что наиболее явлено, то и наиболее сокровенно. Самое же сокровенное — это таинство жизни и смерти.

На фоне статичности первого фрагмента особенно остро ощущается нарастающая динамика второго: «Внезапно открытый и поднятый собакой, он дал от нее такого стрекача, головокружительную красоту которого не выразить никаким человеческим словом» (5, 178). Энергия жизни возрастает, возрастает... и момент убийства вызывает не ужас, а восторг, потому что в этот миг в единой точке сошлись два полюса бытия — жизнь и смерть, — миг, когда происходит взрыв космической энергии. Последний абзац — катарсический: «Нет слов выразить то непонятное наслаждение, с которым я чувствую и эту гладкую шкурку, и закаменевшую тушку, и самого себя, и холод-

ное окно прихожей, занесенное, залепленное свежим белым снегом, и весь этот вьюжный, бледный свет, разлитый в доме» (5, 178). Двуединство жизни и смерти — это *все*, поэтому точка их встречи так органично разворачивается в безграничное бытие, вовлекая человеческую душу и интерьер, блаженную тяжесть плоти и тонкую светозарность пейзажа. Смерть в этом рассказе — это и не синоним ужаса неотвратимого конца и не то, что обостряет чувство жизни. Смерть наличествует в мире не как начало, подчиненное жизни и призванное оттенить те или иные ее грани: напомнить либо о ее ценности, либо, напротив, о ее тщете. Нет, она жизни не подчинена, но она с жизнью нерасторжима и с жизнью равноправна: без смерти, как и без жизни, нет полноты бытия.

Однако эта полная нерасторжимость и полное равноправие достигаются Буниным не всегда. Всегда неизменна нерасторжимость, но часто нарушается равноправие. То великое недоумение, которое она вызывает, составляет пафос рассказа «Огонь пожирающий». Внезапно умирает молодая цветущая женщина, почему-то незадолго до этого завещавшая себя кремировать. Рассказ строится на резком контрасте жизни и смерти. Образ и той и другой чрезвычайно чувственно конкретен. Вот жизнь: «Как памятни мне ее блестящие ореховые волосы, ее открытый и приветливый взгляд, чистый звук голоса, благородство рук и ног, казавшихся особо пленительными при ее крупном сложении, и даже ее любимая накидка из гранатового бархата, отороченная соболем!» (5, 111). Вот смерть: «И те прозрачно-розовые инде горящие ярко-синим огоньком известковые бугры и возвышенности, что были на этом прямоугольнике, это и были скудные останки нашего друга, всего ее божественного тела» (5, 116).

Острые контрасты составляют самую суть бытия. Они не только лежат в основе сюжета, но определяют и весь образный строй рассказа, насыщенный многочисленными оксюморонными микрообразами: «В открытое окно входила весенняя свежесть и глядела верхушка старого черного дерева, широко раскинувшего узор своей мелкой изумрудно-яркой зелени, особенно прелестной в силу противоположности с черной сетью сучьев» (5, 113). В этом рассказе акцент стоит на том, что сам феномен смерти *непостижим*.

То же великое недоумение, что потрясает условного повествователя, сопровождает Бунина смолоду до глубокой старости. «На хуторе» (1882): «Как же это так? (...) Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу — меня совсем не будет! И хоть тысяча лет пройдет — я никогда не появлюсь на свете, никогда я не приду и не сяду на этом бугре! Где же я буду?» (2, 34). «Белая лошадь» (1908): «Но ведь вздор и полное исчезновение. Зачем родился? Зачем рос, любил, страдал, восхищался? Зачем так жадно думал о Боге, о смерти, о жизни?» (2, 314). «Дневники»: «Лежу, читаю, порой смотрю в солнечные окна и думаю, — о том своем Я, которое живет и сознает себя уже лет 60 — и это Я думает, что лет через 5, много через 10, его не будет. И не будет оно ничего видеть и думать. Странно!»;¹¹ «Никогда! Все это будет существовать во веки веков, а для меня все это кончено *навсегда*. Непостижимо»;¹² «А у меня все одно, одно в глубине души: тысячу лет вот так же будут сиять эти дни, а меня не будет. Вот-вот не будет»;¹³ «Я был умен и еще умен, талантлив, непостижим чем-то божественным, что есть моя жизнь, своей индиви-

¹¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 456.

¹² Там же. С. 459.

¹³ Там же. С. 466.

дуальностью, мыслью, чувствами — как же может быть, чтобы это исчезло? Не может быть!».¹⁴ Наконец, последние слова, написанные рукой Бунина: «Это все-таки поразительно до столбняка! Через некоторое *очень* малое время меня не будет — и дела и судьбы *всего, всего* будут мне неизвестны! И я приобщусь к Финикову, Роговскому, Шмелеву, Пантелеймонову!.. И я только тупо, умом *стараюсь* изумиться, утрашиться!»¹⁵ Это «стараюсь» — свидетельство того, что воображение бессильно постичь неизбежность своего конца и, тем более, бессилён ум.

В рассказе «Огонь пожирающий» *ее* смерть столь же непостижима, как и *моя* смерть: «...как представить себе, как поверить... И я не представлял, не верил... ...да вот весенний ветер, а *ее* уже нет! Вот солнечный блеск и Сена, а она этого уже не видит и не увидит никогда!» (5, 113). Как постичь двуединство этой истины: *она* осознана мною как *я* — и все же между нами бездна, ибо *она* мертва, а *я* жив. Ее смерть наделила меня еще более острым чувством жизни и еще более острым чувством смерти. Если речь идет о жизни и смерти, то и атмосфера явленности и сокровенности, столь присущая бунинскому миру, сгущается настолько, что становится содержательным, сущностным ядром произведения. Так и в этом рассказе жизнь и смерть написаны с равной силой чувственной достоверности, и они же являют собой великое таинство. Кладбище: «Это город великой печали и великого отчаяния, — подумать только, какие миллионы легли здесь и еще лягут! Но удивительно, — какая-то благостная, душу умиротворяющая радость все-таки витает здесь надо всем. Радость чего? Весны, неба, первой зелени, мрамора? Вечной молодости мира, вечно воскресающей жизни? Или же и впрямь той жизни небесной, в которую сердце невольно и наивно верит или жаждет верить здесь?» (5, 114). Вечное безответное вопрошание...

Если отдельные новеллы запечатлевают разные лики смерти, то в «Жизни Арсеньева» они сопрягаются и переплетаются, но не настолько, чтобы ослабела сила напряжения между ними. Сквозной мотив «Жизни Арсеньева» — это роль впечатлений о смерти в истории становления личности. Одна из начальных главок, X, почти целиком посвящена рассуждениям о смерти. Сразу же заявляя о том, что у него обостренное чувство смерти, автопсихологический герой Бунина тут же добавляет: «в силу столь же обостренного чувства жизни» (6, 26). Иными словами, между чувством жизни и чувством смерти существует взаимосвязь: одно обостряет другое.

Далее следует утверждение величайшей важности: «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о нем, ощущение Его? Думаю, что вместе с понятием о смерти» (6, 26). Заметим: не с чувством жизни, а с чувством смерти. «Смерть, увы, была как-то соединена с ним. Соединено с ним было и бессмертие» (6, 26). Проблема смерти сразу же возникает перед Буниным в двуединстве своих граней — как конечности и как бесконечности. Чувство смерти — это нечто большее, чем биологический инстинкт, — она сопрягается с трансцендентными глубинами бытия. Одно из ранних впечатлений, формирующих душу, — это прощенное воскресенье, пост, страстная и, наконец, Пасха, т. е. путь от жизни к смерти и вновь к жизни, поправшей смерть. Но в ощущениях Арсеньева смерть поправа не вполне: «Однако она даже и тут была, даже в Пасхе» (6, 27). «Как прекрасно было все это! Но, увы, было и грустно и жутко немного. {...} А все-таки было во всем этом и что-то церковное, божественное и потому опять соединенное с чувством смерти, печали» (6, 27—28). Эта непонятная грусть, эта печаль, не только не исчез-

¹⁴ Там же. С. 524.

¹⁵ Устами Буниных. Т. 3. С. 208.

нувшая, но даже обострившаяся, — признак постоянного присутствия в бытии смерти.

Смерть сестренки Нади дает два новых существенных представления о смерти: о том, что и я смертен, и о том, что в смерти есть телесность, «вещественность». Телесность — в «лиловой черноте» губок. Отметим этот цвет — лиловый.¹⁶ У Бунина этот редкий и изысканный цвет встречается очень часто и всегда в особом бытийном контексте. Именно «переходящая в лиловое синева» и дала Арсеньеву первое «глубочайшее чувство» «истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок» (6, 32). Бог — красота — природа — смерть — все сливается в ауре лилового цвета.

Следующий эпизод — смерть Писарева — занимает в концепции книги очень важное место. Этот эпизод сближается с главой «Смерть» из «Анны Карениной». Писарев, так же как и Николай Левин, — персонаж, находящийся вне основного сюжетного русла. Исключительная мера внимания к подробностям кончины таких персонажей свидетельствует о том, что обоим писателям занимала не смерть конкретного лица, а сам феномен смерти. Существенно и то, что впечатление от их смерти является важнейшим этапом во внутренней жизни главных героев — Арсеньева и Левина. Разница, а также существенная, — в том, что для Левина Николай — это любимый брат, а для Арсеньева Писарев — чужой человек. Смерть Писарева, таким образом, лишена того психологического и бытийного смысла, которым обладает *смерть близкого*, т. е. события, хотя и иного, но сотрясающего не меньше, чем *моя смерть*. Стало быть, эта смерть у Бунина имеет еще более выраженный феноменологический, а не психологический смысл, чем у Толстого. Для Бунина самое ужасное в явлении смерти — это неотвратимость *моей смерти*, а не *смерть любимого человека*. У него этот мотив почти отсутствует.

Одним из впечатлений, под которым находился Бунин, работая над «Жизнью Арсеньева», была «Книга о смерти» С. А. Андреевского. Галина Кузнецова записала: «...нашла „Книгу о смерти“ Андреевского и читала ее эти два дня. Много в ней подчеркнуто рукой И. А. Книга замечательная и написана местами с силой первоклассной».¹⁷ С. А. Андреевский — выдающийся русский юрист и незаурядная личность. Хотя, разумеется, его художественный дар с бунинским несоизмерим, эта книга во многом напоминает «Жизнь Арсеньева». Это тоже автобиография (в отличие от бунинской буквальной), в которой главное — внутреннее, духовное становление личности, но лишь в одном аспекте — встречи с феноменом смерти. Очень близки к Бунину два эпизода. Один — это смерть сестры Маши. Она вызвала те же чувства, что у Арсеньева смерть Нади, но, в отличие от Бунина, у автора преобладают не мысли о смерти и бессмертии и не мысли о *моей* собственной смерти, а глубочайшее горе — боль за Машу и величайшее недоумение: как же нам жить без Маши.¹⁸ Но второй эпизод — смерть дяди Родиона — тождествен смерти Писарева. Дядя Родион тоже далекий родственник, его смерть, не затронув сердца, всколыхнула все существо мальчика. Изображена эта смерть во всех своих натуралистических подробностях: «В верхней части этого ящика лежала непривычно бледная, желто-серая и какая-то скверная

¹⁶ Особая лейтмотивная роль лилового цвета отмечена в кандидатской диссертации О. А. Бердниковой «Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина» (Воронеж, 1992. С. 94).

¹⁷ Кузнецова Галина. Грасский дневник. М., 1995. С. 135.

¹⁸ См.: Андреевский С. А. Книга о смерти. Мысли и воспоминания. М.: Брокгауз—Ефрон, 1924. С. 82.

голова... Я боялся присматриваться... Мне казалось, что мимо меня проходит самая страшная тайна мира...»¹⁹

Смерть Писарева у Бунина тоже выступает во всей своей «вещественности». Первое впечатление — «лиловато-смуглая» выпуклость глаз, прямо стоящие связанные ступни. Эта смерть случилась в пору первой влюбленности — в Анхен. Так впервые в жизни Арсеньева встретились смерть и Эрос. Отныне они будут неразлучны. Поэтому Арсеньев и говорит: «...весна, самая необыкновенная во всей моей жизни» (6, 105). Смерть обострила чувство жизни. «Пели зяблики, желтела нежно и весело опушившаяся акация, сладко и больно умилял душу запах земли, молодой травы, однообразно, важно и торжествующе, не нарушая кроткой тишины сада, орали грачи вдали на низах, на старых березах, там, где в оливковый весенний дымок сливалась еще голая ивовая поросль... *И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью!*» (6, 105. Курсив мой. — О. С.). В этом эпизоде Бунин то отождествляет жизнь и смерть, то смешивает их, то разводит, то резко противопоставляет. Для этого он прибегает к далеко не тривиальному композиционному приему. Бунин разрезает эпизод смерти Писарева границей между первой и второй книгой. Обычно эпизод в своей завершенности целиком входит в отдельную главу. Бунину понадобилось разорвать его даже не главами, а более крупными композиционными блоками — книгами. Так он достигает двуединого эффекта: непрерывности и прерывистости, единства и полярности.

Нота, на которой обрывается первая книга, — это жизнь, счастье, любовь, нежность, обостренные близостью смерти. Нота, с которой начинается следующая книга, — это чувство присутствия в бытии чего-то зловещего. Чувства резко изменились, хотя за это время ничего не произошло. Облик смерти становится еще более «вещественным», т. е. плотским, физиологичным, вызывающим и запредельный ужас, и омерзение: «трупный лик», «плоские слипшиеся губы», «ледяная твердость темно-лиловой кости лба» — от всего этого веяло «холодом и смрадом». С одной стороны, смерть становится еще более достоверной, с другой — еще более непостижимой. Невозможно представить, что будет там, и невозможно постичь: «его уже нет, а вот туфли все стоят и могут простоять еще хоть сто лет!» (6, 109). Покойный Писарев — это уже не человек, это — «оно», «*нечто священное, но вместе с тем и непристойно-земное, непотребное*» (6, 110). Выделенное нами курсивом — это самая краткая и самая точная формула того двойственного и двуединого впечатления, которое вызывает у человека смерть. Биологическое начало героя потрясено: и «я» смертен. Но столь же непоколебимо, вопреки всему: а «я» бессмертен. Арсеньев «пытался уверить себя, что ведь будет в некий срок и со мной то же самое... Но веры в это не было ни малейшей...» (6, 112).

То, что проявляет себя на уровне глубочайших инстинктов, как всегда у Бунина, сопряжено с запахами: «...я тотчас же опять встретил тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума возле гроба. Но запах этот как-то особенно возбуждающе мешался с сыростью еще темных от воды полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в дом...» (6, 113). После того как тело было предано земле, входит мелодия жизни: Анхен, Христово песнопение... «Мир стал как будто еще моложе, свободнее, шире и прекраснее после того, как кто-то навеки ушел из него...» (6, 112). Это звучит почти так же, как фраза из «Господина из Сан-Франциско»: после смерти американца «на острове снова водворились мир и

¹⁹ Там же. С. 39.

покой» (4, 325). Но если в рассказе мир освободился от того, кто и при жизни был мертв (к нему применимы слова Бунина: «история смерти мертвых» — 9, 149), то в романе смысл этой фразы универсальней: смерть чужеродна жизни.

Смерть ушла, выгесненная весной, юностью и первой влюбленностью. Последний всплеск темы Писарева — это замечание о природе забвения: уходит эмоциональная память, остаются лишь вещественные напоминания и размышления о вечной жизни. «Но безответные вопросы не повергали больше в тревожное недоумение...» (6, 121). Однако смерть не побеждена и не может быть побеждена. Самый глубокий след, оставшийся в душе навеки, — в «обостренном и двойственном ощущении... жизни» (6, 114). Ощущение онтологической двойственности бытия, постепенно уходя *как тема*, значительно усиливается *в стиле*. А это значит, что, создавая эмоциональную ауру текста, оно в большей степени воздействует не на сознание, а на подсознание читателя. В эпизодах, следующих за смертью Писарева (кн. 3, гл. VI и VII), стиль Бунина — это сгущенный оксюморон: «стыдно, неловко, а все-таки бесконечно сладко» (6, 113); «крик грачей, с буйным и страдальчески-счастливым упоением орущих...» (6, 113); «пронзительно-горькую утеху» (6, 114); «горестно-счастливые дни» (6, 115); «сладко замученный» (6, 115); «с какой муклой сладчайшей любви к миру» (6, 115) и т.д.

Смерть, ушедшая даже из воспоминаний, прорезала след на глубочайших уровнях личности. Вскоре Арсеньев переживает эмоциональный взрыв, очень напоминающий тот, что произошел при первой встрече со смертью. Это первая близость с женщиной. Та же острейшая сшибка «двух совершенно противоположных чувств: страшной, непоправимой катастрофы, внезапно совершившейся в моей жизни, и какого-то ликующего, победоносного торжества...» (6, 142). Та же непостижимость контраста между величайшим событием в собственной жизни и тем, что «на свете все по-прежнему» (6, 143). И так же все это было «дивно и ужасно» (6, 143). Смерть и Эрос вызывают одни и те же чувства и облекаются в одни и те же слова. Смерть и Эрос здесь встретились не как событие (что случается у Бунина во многих других случаях), но обнаружилась их единичность²⁰ и благодаря этому еще очевидней проявилось, что оксюморонность — это онтологическое свойство бытия.

Последний раз смерть крупным планом является в «Жизни Арсеньева» уже в абсолютной изоляции от сюжета. Это смерть Великого князя. Тем самым резко обозначается ее надсобытийный, феноменологический характер. Хотя причина появления этого эпизода была в какой-то мере случайной (6 января 1929 года, т. е. в момент работы над 4-й книгой, скончался Великий князь Николай Николаевич), картина его смерти органично вошла в художественную структуру романа. Она оказалась сопряженной со многими мотивами фундаментальной важности, находящимися под знаком Конца. Это и конец первой, но определившей всю жизнь первой любви, которая связана в его памяти с этим человеком. Это и конец старой России, тоска по которой особенно пронзительно звучит в черновых вариантах этого эпизода: «Сорок лет тому назад, Орел, Россия, наша с ним навеки погибшая теперь уже (одно слово нрзб.) Россия».²¹ Это и предчувствие собственного конца. Но главное, конечно, — это нерасторжимость Эроса и смерти, что выражено композиционно: эпизод стыкуется со сценой начала любви к Лике (кн. 4, гл. VIII и XIX). Завершается эпизод фантазмагорическим космическим пейзажем —

²⁰ См. об этом: *Архив Филипп*. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. С. 328. «Эротизм, смерть суть сфера соприкосновения двух миров, место встречи человека с природой».

²¹ РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 174.

ночным мистралем и тем «грозным, траурным, что пылает надо мной» (6, 191). Так жизнь и смерть интегрируются в грандиозном космическом явлении.

Бунин в «Освобождении Толстого» с такой глубочайшей пронизательностью проник в толстовское чувство жизни и смерти, потому что это было родственное ему чувство. Но именно поэтому он распространил на Толстого многое сугубо свое. А вместе с тем художники не только родственны, но и существенно различны. Главный закон, общий, как ему кажется, для обоих, Бунин формулирует так: «*степень чувства жизни пропорционально степени чувства смерти*» (9, 157. Курсив мой. — О.С.) Бунин говорит о *прямой пропорциональности*. Но так ли это? Самое существенное отличие Толстого заключается в том, что он несоизмеримо шире Бунина. Бунин сосредоточен на некоторых важнейших толстовских мотивах. Разрабатывая их, он идет вглубь, доходя до тех пределов, за которыми начинаются бездны, уже недоступные, как ему кажется, человеческому пониманию. Но мимо других мотивов — а их необъятное множество — он проходит. Суждение З. Гиппиус о Бунине самым точным образом передает суть дела: «он в одних ощущениях, но очень глубоких».²² У Толстого проблема смерти входит и в философскую, и в религиозную, и в нравственную, и в социальную проблематику, в то время как для Бунина она существует в основном как проблема экзистенциальная.

В «Освобождении Толстого» Толстой прочитан под знаком конца. Но это не полная истина о Толстом. Величие Толстого, воссоздавшего максимально адекватно сам феномен жизни (это о нем сказано: «так говорила бы сама жизнь, если бы могла говорить»), в том, что он соблюдает равновесие концов и начал. Да, в его мире множество смертей, но немало и рождений. Для Толстого цикличность жизни, чередование рождений и смертей — закон бытия. В «Жизни Арсеньева» — единственном фабульном произведении большой формы, где жизнь представлена в протяженности, а не в стяжении экстремов, как это бывает в бунинской новелле, и которое поэтому в наибольшей степени ориентировано на Толстого, в частности на автобиографическую трилогию, — в событийном ряду много смертей, но нет ни одного рождения... Поэтому полюс концов выражен в романе сильнее, чем полюс начал.

Бунин проблемой жизни и смерти буквально *одержим*. Она стоит перед ним неотступно. Если она отсутствует как тема и если ее нет в сюжете, то и тогда сам способ изображения, когда форсированная яркость каждой детали призвана удержать мгновение, неумолимо сползающее в прошлое, свидетельствует о том, что неотвратимость умирания всего сущего навсегда приковала к себе творческое сознание Бунина. Для Толстого это тоже важнейшая проблема. Но об одержимости говорить нельзя. И здесь он проявляет себя как эпик, в мире которого существует множество фокусов. Он и в этом отношении более «текуч», чем Бунин. Иногда эта проблема для него остро актуальна, а иногда вовсе уходит из его внимания и заслоняется другими.

Для Бунина жизнь и смерть нерасторжимы. Но даже и относительно его самого утверждение, что они *пропорциональны*, не вполне точно. У него они зачастую более чем пропорциональны, а образуют неразложимое единство — и это тоже, кроме тематических, сюжетных и прямо декларативных проявлений, обнаруживает себя в стиле с его обилием оксюморонов. У Толстого жизнь и смерть соотносятся еще менее *пропорционально*. Они могут быть разведены далеко, и их взаимообусловленность не столь жестка. Мысли о смерти, особенно у позднего Толстого, бывают порождены не только биоло-

²² Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 307.

гическим чувством, а иными, религиозными и нравственными, проблемами. И даже могучий витализм не всегда сопряжен с чувством неизбежности конца. Когда Бунин пишет о Толстом: «...никому, может быть, во всей всемирной литературе не дано было чувствовать с такой остротой всякую плоть мира, прежде всего потому, что никому не дано было в такой мере и другое: такая острота чувства обреченности, тленности всей плоти мира, — острота, с которой он был рожден и прожил всю жизнь» (9, 110), то это означает, что он в Толстом сгущает то, что свойственно ему самому. И у Толстого, как это бывает у Бунина, жизнь и смерть могут составлять монтажный стык (например, смерть Николая Левина и известие о беременности Кити), но могут далеко отстоять друг от друга. Всюду у Толстого работает то, что он называл «раздвижным механизмом».

Сравним две Пасхи — у Бунина и Толстого. В «Жизни Арсеньева» Пасха, как говорилось, несет в себе не только чувство торжества возродившейся жизни, но и обостряет печаль — признак постоянного присутствия в бытии смерти. Как разительно это отличается от Пасхи в толстовском «Воскресении», где торжествует только жизнь и только счастье! У Толстого смерть может уходить из бытия — и надолго уходить, у Бунина же — никогда. Бунин приводит в «Освобождении Толстого» как нечто родственное себе то место в «Казаках», когда Оленин чувствует, что он «просто комар или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг» (6, 77). Но в этом эпизоде проявляется и разница между писателями. Острее чувство жизни не вызвало у Оленина такого же острого чувства смерти. Смерть безотносительна к чувству жизни: и не обостряет, и не омрачает его. Смерть входит в бытие просто — как его естественный элемент. Именно в тот миг, когда Оленин чувствует себя оленем или фазаном, он проникается мудростью дяди Ерочки «...поживу, умру... только трава вырастет» (6, 77). Чувства Оленина находятся в движении. Сначала он испытывает «чувство беспричинного счастья» (6, 77), но прошло некоторое время и «ему стало так страшно, как никогда» (6, 78), и вновь прошло время, и снова «солнце просияло в его душе» (6, 79). Т. е. у Толстого все *чередуются* согласно течению времени: и полярные состояния души, и полярные состояния мира. У Бунина же они не чередуются, а сближаются и накладываются. Бунин тяготеет к универсализму коллизии жизни и смерти. Толстой тоже стремится проникнуть в их общий смысл: в «Анне Карениной» рождение и смерть названы «отверстиями в высшее». Недаром единственная глава этого романа, которую автор озаглавил, называется «Смерть», и не случайно она посвящена персонажу, находящемуся вне сюжетного русла: таким образом экзистенциальная проблема лишилась какой-либо конкретной характерологической направленности.

Но, как ни важна для Толстого универсальность коллизии жизни и смерти, не менее важно для него многообразие индивидуальных проявлений смерти. Смерть — это и выявление подлинной сущности жизни того или иного человека. Ранняя повесть названа им «Три смерти», а подводя итоги, можно сказать: у Толстого столько же смертей, сколько личностей и индивидуальных судеб.²³ У Бунина же не разные смерти, а одна Смерть. Но у этого великого таинства разные лики.

Проблема жизни и смерти имеет глубинную и органическую связь с проблемой Эроса и смерти, потому что Эрос — это наивысшее проявление жизни.

²³ М. Алданов в книге «Загадка Толстого», на которую ссылается Бунин в «Освобождении Толстого», приводит целую «коллекцию материалов» о смертях в произведениях Толстого. См.: Алданов Марк. Картины Октябрьской революции. СПб., 1999. С. 368—369.

То, что любовь сопряжена со смертью, известно издревле. Одна из причин трагической обреченности Анны Карениной в том, что она была одержима страстью, в которой изначально заложено нечто роковое. Могущество той силы, которой обладает страсть, придает ей цельность, неразложимость, первоначальную «простоту». Но Толстой, чего бы он ни касался, выступает как аналитик. Изображая страсть, он разлагает и то, что казалось неразложимым, и тогда в страсти обнаруживается очень многое, а зачастую несовместимое: жертвенность и эгоцентризм, прозорливость и слепота. Толстой разделяет эти нити и показывает, как они переплетаются с другими составляющими личности и как они вплетаются в общее течение жизни. Мотив родственности Эроса и смерти звучит и у него, но не доминируя, — лишь как один из голосов бытия.

Бунин же весь сосредоточен на единстве Эроса и смерти. А поскольку он сконцентрировался на этом, отбросив все побочное, индивидуальное, случайное, то он смог прояснить основу этой роковой связи. У Бунина ситуация выступает в обнаженном виде, потому что в его мире любовь существует только как Эрос (как напряженное сексуальное чувство) и не переходит в фазу Каритас (когда сексуальная напряженность уступает место спокойной душевной привязанности).²⁴ Эротическая любовь, даже счастливая (и даже в первую очередь счастливая!), влечется к смерти, потому что в ней чувство жизни достигает своей высшей точки — того, что на Востоке именуют Великим пределом, т. е. точки, после которой маятник может начать лишь обратное движение. Возникает жажда «остановить мгновение», а это именно то, что противно духу жизни: и мгновение не может остановиться, и вперед идти некуда. Неизбежен переход в инобытие. Значит, следующий шаг — только в смерть. Смерть, когда она сопряжена с Эросом, — это не отрицание жизни, а бытие, перешедшее через точку Великого предела.²⁵

Хотя, как говорилось, в мире Бунина преобладает *моя* смерть (кто бы ни умирал, это *для* меня звучит: *memento mori*), однако *способ ее изображения* таков, что она воспринимается извне, как *его* смерть. Автор не стремится проникнуть в душу умирающего, перевоплотиться в него настолько, чтобы вместе с *ним* умирал *я*. В мире Бунина смерть представляется так: внезапный конец вот этого меня, полного сил и жизни, меня такого, каков я сейчас, именно сейчас. Смерть же изнутри, смерть как длительный процесс, преобразующий человека настолько, что из жизни уходит не это *Я*, единственно мне знакомое, а нечто совсем иное — то, что и вообразить себе невозможно, — это, в основном, не бунинская тема. Иначе говоря, у Бунина господствует жизнь и смерть как сшибка полярных состояний, но ослаблена тема *умирания*, процесса перехода от жизни к смерти, когда претерпевают изменения тело и душа, и человеку, постепенно приближающемуся к своему концу, дано увидеть нечто недоступное тому, на кого смерть обрушилась внезапно.

Существует давняя традиция сравнивать «Господина из Сан-Франциско» со «Смертью Ивана Ильича». Их сходство основано на том, что персонажи обоих авторов — это те люди, которых Толстой («Царство Божие внутри вас») называл «конвенциональными», — люди, которые, и живя, не были живыми. Но в рассказе Бунина смерть — точка, увиденная извне, а в повести Толстого — процесс, пережитый изнутри.²⁶ О «Смерти Ивана Ильича» Толстой

²⁴ См. подробнее о смысле этих понятий: Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 88—89.

²⁵ См.: Григорьева Т. П. Дао и логос: встреча культур. М.: Наука, 1992. С. 105; Голыгина К. И. Великий предел. М.: Наука, 1995.

²⁶ О прямой полемике Бунина со «Смертью Ивана Ильича» см.: Мальцев Юрий. Иван Бунин (1870—1953). Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994. С. 340—341.

писал: «...описание простой смерти простого человека, *описывая из него*» (63, 282. Курсив мой. — О.С.). В теме смерти Толстой, «ясновидец плоти», по сравнению с Буниным, в гораздо большей степени является «ясновидцем духа». Но поскольку «плоть», т. е. внешняя оболочка жизни, для Бунина не вторична по отношению к ее внутреннему смыслу, а является манифестацией космической природы бытия, то можно сказать так: Толстого волнует духовный смысл смерти, Бунина — космический. Для Бунина редок принцип «описывая из него». Исключениями являются «крестьянские» рассказы «Веселый двор», «Худая трава» и особенно «Мухи», по духу и проблематике очень близкие Толстому. В рассказе «Мухи» парализованный крестьянин обретает радостную умиротворенность в том, что давит несметные мушинные рои. Возникает тот же вечный вопрос, что волновал и Толстого, размышляющего о загадках крестьянского характера: «Давит, мнет мушинные рои — и со спокойной таинственностью созидает в глубине своего существа какую-то страшную, а вместе с тем радостную мудрость... Мудрость ли это или же просто какой-то ясноокий идиотизм? Блаженство нищих духом или безразличие отчаяния? Ничего не понимаю...» (5, 152).

На этот вопрос нет ответа. Но несомненно, что в «яснооком идиотизме» заключена и величайшая мудрость: «И смерть то же самое. Кабы она уж правда была так страшна, никто и не умирал бы, никогда господь такой муки не допустил. Нет, это только мнение...» (5, 151). То, что бунинский крестьянин называет «мнением», — вариация известной мысли Эпикура: «Привыкай думать, что смерть для нас ничто: ведь все хорошее и дурное заключается в ощущении, а смерть есть лишение ощущений... Стало быть, самое ужасное из зол, смерть, не имеет к нам никакого отношения: когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет».²⁷ Эта мысль в русскую культуру вошла с четверостишием Жуковского:

То сказано глупцом и принято глупцами,
 Что будто смерть творит для нас ужасным свет!
 Пока на свете *мы*, она еще не с нами;
 Когда ж пришла *она*, то нас на свете нет.

«Мнение» — это восприятие смерти самим умирающим человеком. И сколь бы диким ни казалось его предсмертное времяпрепровождение, величайшая мудрость заключается в том, что это восприятие совсем иное, чем взгляд на умирание извне. Однако «Мухи» — это скорее заявка на такой подход к теме смерти, чем его реализация. Это объясняется тем, что жизнь для Бунина больше бытие, чем становление. Поэтому ослаблена идея *процесса*. Конец — и смерть в том числе — это не этап, к которому в своем естественном развитии подошла жизнь, а то, что обрушилось на жизнь внезапно, как «Копье Господне»: «...будь всегда готов к ней, — она и над тобой, и впереди, и вокруг... Копье Господне вечно поднято!» (4, 121). Это ощущение близко к ветхозаветной концепции неподвижного мира с катастрофическим концом.

Философское осмысление смерти у Бунина многогранно, и эмоциональный спектр, который она вызывает, чрезвычайно широк: от ужаса до страстного желания жить. Однако в способе изображения есть что-то постоянное. Не оно ли порождает впечатление, что Бунин, в духе культуры своего времени, эстетизирует смерть? Думается, источником этого является представление о *равноправии* жизни и смерти. Образ повышенной жизни создается совокуп-

²⁷ Цит. по: *Рязанцев Сергей*. Философия смерти. СПб., 1994. С. 7.

ностью чувственных подробностей, равнозначных в великом таинстве бытия. Они резко видны в своей завершенности, если на каждую подробность смотреть особенно пристально и если взгляд скользит с одной на другую очень медленно. Тогда раскрывается и полновесность каждой отдельной детали, и их неисчерпаемое многообразие. Такое воплощение полноты мироздания активизирует в читателе все силы его жизненности. Цель художника, воспевающего сам феномен жизнь, достигнута. Но когда именно так, во всем богатстве чувственных подробностей, требующих пристального взгляда, изображается смерть, получается иной эффект. Не зря Бунин цитирует Ларошфуко: «Смерть, как солнце, на нее не глянешь» (6, 113). И, видимо, не случайно ошибается, добавляя «как говорят мужики», ибо чувствует, что в этом заключена древнейшая и глубочайшая мудрость: нельзя смотреть на смерть так же, как на жизнь. Пристальный взгляд на разлагающееся тело активизирует в читателе не инстинкт жизни, а тот инстинкт, что отвращает все живое от лика смерти.

Иногда у Бунина есть установка на то, чтобы вызвать ужас и омерзение: когда он пишет о «смертном позоре» (5, 385), появляются такие детали, как «ледяные зловонные губы», «сизый чудовищный лик с розовой ватой в ноздрях» (5, 384), «в глазах, не совсем закрытых, темнела какая-то жидкость» (5, 16). Но и тогда, когда такой установки нет и живописные подробности смерти эстетически равноправны с живописными подробностями жизни, они неприятны именно в силу этого равноправия. Например, «Блеск свечей упал на кофточку, испуганное лицо девки стало в этом блеске бледно и красиво, а бледное лицо князя засияло как костяное» (5, 16). Лиловый цвет в описании тел умерших в «Жизни Арсеньева», гроб в рассказе «Огонь пожирающий», «насквозь розовый, насквозь светящийся, раскаленный до прозрачности», и «прозрачно-розовые, инде горящие ярко-синим огоньком известковые бугры...» сжигаемого тела (5, 116) и многое, многое другое — говорит о том, что Бунин стремится не столько внушить читателю впечатление о *смерти*, сколько поразить его живописным эффектом. Когда, к примеру, он зарисовывает в дневнике картину пожара: «Огромный извивающийся столб дыма прелестного цвета, а ниже, сквозь дым, огромное пламя цвета уже совсем сказочного, красно-оранжевого, точно яркой киноварью нарисованного»,²⁸ то очевидно, что это не интегральный образ бедствия, катастрофы, а феерически красочное зрелище.

Изображая так все — в том числе и то, что в сознании читателя окрашено негативными эмоциями, Бунин не изменяет законам своей эстетики. Однако то, что красиво в облике жизни, не может быть красивым в облике смерти, ибо жизнь и смерть с точки зрения живущего, но обреченного смерти человека (а таков любой читатель) — явления никак не одноприродные. У Толстого есть такая дневниковая запись: «Катерина умирает — событие ничтожное с точки зрения покоса. Покос убрали — событие ничтожное с точки зрения умершей Катерины» (51, 140). Когда картины смерти так колористичны, они воспринимаются явно не «с точки зрения умершей Катерины», а, по крайней мере, «с точки зрения покоса», т. е. с точки зрения, далекой от живого страдания человека. Невольно возникает ощущение эстетизма на грани натурализма, а иногда и за этой гранью.

Сопоставим с Толстым. Среди многочисленных эпизодов смерти один очень близок Бунину и рассматривается им в «Освобождении Толстого». Это смерть матушки из «Детства» (глава «Горе»). Так же как и в «Жизни Арсеньева», — это первая встреча со смертью на пути становящейся личности

²⁸ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 344.

и так же она знаменует собой конец целой фазы в ее «эпохе развития». Как ни значительно это событие у Бунина, у Толстого оно несоизмеримо важнее, ибо это смерть матери. Тем не менее если в «Жизни Арсеньева» эпизод смерти Писарева имеет единственный смысл — потрясение от самого феномена смерти, то в «Детстве» все погружено в гораздо более широкий контекст: сильнейшего непосредственного горя (так и называется глава), моральной проблематики (мотив тщеславия), психологических откровений (многослойности человеческой психики) и многого другого. Толстой тоже не отказывается от физиологических подробностей: Николенька сначала видит «бледно-желтоватый, прозрачный предмет», затем замечает «на одной щеке черноватое пятно под прозрачной кожей» и то, что «глаза так впали», и, наконец, чувствует «сильный, тяжелый запах» (1, 84). Но тот чисто животный ужас, который вызывает у живого существа смерть, Толстой не *изображает* и, следовательно, не вызывает в своем читателе. Он переключается с прямого изображения на повествование, говоря об ужасе крестьянской девочки, кричавшей «страшным неистовым голосом» (1, 87). Таким образом, все сказано, но соблюдена та мера, при которой автор не «заражает» читателя эмоциями, выходящими за пределы своей художественной задачи.

Художественная же задача Бунина, осуществляемая путем *прямого изображения* всех подробностей, видимо, заключалась в том, чтобы потрясти все существо читателя до последних глубин — и его души, и его биологических инстинктов. Возникает парадокс: стремясь представить эти полярные состояния бытия как равноправные (по типу модели инь — ян), Бунин создает образы жизни и смерти и *одинаковым художественным способом*. А именно тем самым это равноправие нарушает. Поэтому в картинах жизни—смерти обретает слишком большую силу смерть: выступая вперед, она часто либо заслоняет, либо отравляет собой жизнь.

Противоречия в подходе к концам вообще и к смерти в частности у Бунина неразрешимы. Однако они стремятся к своему разрешению в феномене памяти. Ибо что такое Память? С одной стороны, это фиксация конца: память включается только тогда, когда в реальности что-то закончилось. Но с другой, — это и преодоление конца: то, что закончилось в реальности, продолжает жить в памяти. Закрепление и преодоление. Так в самом феномене памяти заключено «есть конец» и «нет конца». В этом одно из возможных объяснений того, что Память — это предельно значимая доминанта художественного мира Бунина.

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

© В. Д. Рак

КАК ТЕКСТОЛОГИ СОЗДАВАЛИ И РАЗРУШАЛИ ПУШКИНСКИЙ ШЕДЕВР

(О ТЕКСТЕ ЧЕРНОВОГО НАБРОСКА «ЦАРЬ УВИДЕЛ ПРЕД СОБОЮ...»)

В недавнее время средства массовой информации выплеснули в широкую аудиторию (извратив, как это им привычно, суть дела) профессиональный спор пушкинистов-текстологов о том, достаточно ли в новом академическом «*Полном собрании сочинений*» А. С. Пушкина придерживаться *буквы* методологических основ «*большого академического*» издания¹ и принять его за обязательный эталон, от которого отклонения допустимы лишь для исправления частных огрехов, недосмотров и ошибок, или следует, опираясь на этот (в полном смысле слова) текстологический шедевр, созданный блестящей плеядой ученых, нащупывать путь дальнейшего развития пушкинской текстологии, для чего, в частности, подвергать их решения внимательному осмыслению и скрупулезному критическому анализу. Петербургская сотрудница одной претендующей на респектабельность московской газеты, собравшая там и сям разные сплетни, инсинуации и слухи, нарисовала апокалиптическую картину состояния дел в академическом пушкиноведении. Банда амбициозных пушкинистов-«модернистов», возомнивших, что им «все позволено», покушается на главную святыню пушкиноведения — «*каноны, избранные (!?) крупнейшими российскими пушкинистами*», и «*хочет все переиначить, оставив последнее слово за собою*». И некому «оградить поэта от посягательств „нового русского пушкиноведения”». С дикими воплями (позволим себе красочно развить мысль журналистки), от которых сотрясаются массивные своды Пушкинского Дома, атакуют оголенные «разрушители» поредевшие ряды «академистов» (которые сами называют себя «старыми пушкинистами»), чтобы заклат охраняемую ими священную корову пушкиноведения, наделать из нее бифштексов и жадно ими обжираться, запивая из граненых стаканов дымящейся кровью поверженных оппонентов. «В Пушкинском Доме, похоже, скоро некому будет читать Пушкина: истощается школа текстологии, мельчают исследователи».² Лукаво утаили от журналистки те, кому она, ничего не понимая в том, о чем пишет, безраздельно поверила, что тревоги эти напрасны, что «*большое академическое*» собрание навечно останется в научном и читательском обороте, будучи, между прочим, недавно переиздано огромным для нашего времени тиражом, и что в любой момент каждый, кто в этом почувствует необходимость, сможет к нему обратиться, чтобы сопоставить новации, предлагаемые «*измельчавшими пушкинистами*», с «*канонами*», якобы установленными великими предшественниками. Не сказали ей и того, что новое

¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 1—16, [17]. Справочный том. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Акад. (с указанием тома римской цифрой и страниц — арабской).

² *Токарева М.* «Весь Пушкин» пересказает: А споры вокруг него продолжают // *Общая газета*. 2001. 8—14 февр. № 6 (392). С. 10. В несколько ином виде эта статья была напечатана и в одной зарубежной русской газете. Пример грязной сплетни, которую с удовольствием передает журналистка, не стесняясь назвать свой источник: «Злые языки утверждают, что нынешний первый том в основе своей был подготовлен в те годы (в преддверии столетнего юбилея. — В. Р.) и потому напечатать его с незначительными доработками не стоило труда» (курсив мой. — В. Р.).

академическое «Полное собрание сочинений» Пушкина адресовано прежде всего и главным образом литературоведам, исследователям, научным работникам и что в массовые издания перейдут со временем лишь те введенные в него «переиначивания», которые получают одобрение специалистов после придирчивой проверки. Умолчали и о том, что сами «отцы» «большого академического» собрания отрицали в текстологии понятие «канона» и не считали достигнутые ими блестящие результаты текстологической *plus ultra*, сознавая не только возможность, но и неизбежность их изменения в будущем. «Текстологу приходится производить исследование по всем источникам, чтобы найти не лучший текст, не самый подходящий, а *подлинный* авторский текст, который прямо мы не найдем ни в одном из источников, — говорил С. М. Бонди в своем докладе «Основные вопросы пушкинской текстологии» на XI Всесоюзной Пушкинской конференции 3 июня 1959 года. — А раз так, раз дело переходит в установление правильного авторского текста и работы ученого-текстолога, что же удивительного, что возможны разные степени познания объекта, возможны изменения, что вдруг кто-нибудь даст более верное исследование, (придет) более талантливый текстолог, который учтет источник не так, как предшествующие, или появятся новые источники текста, новые рукописи. (...) Нет оснований для того, чтобы говорить о раз навсегда данном, неизменном, каноническом тексте. Так обстоит дело во всех науках. Нет положения в науке, которое не может быть изменено, подправлено, а иногда и опрокинуто! Есть только одна область мышления — религиозная, авторитарная, (где) есть каноны, которые не подлежат изменению. В науке такого нет и не может быть. Наука знает, что все изменяется, течет, ничего не остается неизменным».³ С ним согласился и другой основатель современной пушкинской текстологии Н. В. Измайлов: «Я с большим удовлетворением слушал то, что говорил Сергей Михайлович о существовании термина „канонический текст“, — заявил он на том же заседании в своем докладе «Итоги изучения рукописного наследия Пушкина». — Я тоже, как и Сергей Михайлович, решительно отрицаю саму возможность канонического, т. е. навсегда незыблемого текста. Само слово канонический — слово законного⁴ происхождения, когда законы устанавливались откровением, а не людьми, и этого, разумеется, не должно быть в науке; у нас есть „критический“ текст, а не „канонический“ текст. Это не канон, а научно выработанный текст на определенных основных методах, которые могут быть подвергнуты критике».⁵ В другом месте своего доклада Н. В. Измайлов отметил, что «это издание нужно считать вершиной, итогом пушкинской текстологии *на то время, когда это издание делалось*».⁶ 6 февраля 1963 года в Московском государственном музее А. С. Пушкина состоялось обсуждение выпущенного Государственным издательством художественной литературы в 1959—1962 годах десятитомного «Собрания сочинений» Пушкина, в которое по сравнению с «большим академическим» был внесен ряд принципиальных новаций. Резюмируя в заключительном слове высказанные по этому поводу мнения академик М. П. Алексеев сказал: «Филологи-классики могут видеть тексты, которые печатаются без изменений 150 раз. А можно печатать без изменений полное собрание сочинений Пушкина? Нельзя».⁷

Полемизировать с журналистами по предметам, относящимся к компетенции узкого круга специалистов, равно как и убеждать их в неблагоприятности скороспелых, неграмотных, односторонних сенсационных публикаций — занятие неблагоприятное, бесплод-

³ Одиннадцатая Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Первое заседание, 3 июня 1959 г. С. 19, 24. Машинописная стенограмма хранится в Пушкинском кабинете Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

⁴ Имеется в виду религиозный закон.

⁵ Одиннадцатая Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Первое заседание, 3 июня 1959 г. С. 55.

⁶ Там же. С. 44. Курсив в цитате мой. — В. Р.

⁷ Стенограмма обсуждения Собрания сочинений А. С. Пушкина 1959—1962 гг. Москва, ГИХЛ. 6 февраля 1963 г. С. 82 (Моск. гос. музей А. С. Пушкина). Машинопись.

ное и бессмысленное. Но коли споры вынесены наружу, то научная общественность, хотя в общем и равнодушная к текстологии,⁸ должна быть информирована о том, что в «большом академическом» собрании вызывает у «разрушителей» (которые, кстати, относятся к нему со всем должным уважением и восхищением) вопросы, как они эти вопросы решают и какую работу по его критическому осмыслению в целом и в частности они выполняют. Уместно здесь напомнить, что ученые, чьими многолетними трудами было подготовлено это издание, остро переживали отсутствие серьезных, профессиональных критических разборов опубликованных ими результатов. Общее для них чувство болезненной неудовлетворенности высказал Н. В. Измайлов в уже цитированном выше докладе: «В свое время, — напомнил он, — один из основных участников издания Г. О. Винокур (...) писал: „Научная критика нового академического издания должна была бы оказать большую услугу советскому литературоведению. Академическое издание дает обильный материал для критики, которая ставит целью внимательное изучение и исследование проблем. Критика нуждается в нем. (...) Но приходится констатировать, что объективное научное обсуждение нового академического издания почти не начато. Не только не поставлен вопрос о том, что нового оно дает, но никто не обсудил принципов, достоинств и недостатков нового издания с точки зрения общелингвистического значения“. Эти слова, — продолжал докладчик, — были опубликованы накануне Великой Отечественной войны. С тех пор положение почти не изменилось. (...) Глубокой развернутой критики мы так и не имеем».⁹ Не состоялась она и в следующие сорок лет, и лишь теперь появляются ее первые начатки. Данная статья, за которой, будем надеяться, последуют и другие, предлагается как один из ее образцов, посвященный частному случаю, в котором фокусируются важные методологические вопросы.

Трудности, с которыми сталкиваются нынешние пушкинисты-текстологи при анализе текстов «большого академического» собрания в сопоставлении с автографами, вызваны главным образом тем, что текстологи поколения 1920—1950-х годов оставили множество своих решений необъясненными, и, прежде чем какое-либо из них принять, скорректировать или полностью пересмотреть, необходимо провести особое исследование, чтобы понять логику рассуждений и действий предшественника. Как показывает опыт, это перерастает иногда в непростую задачу.

В «большом академическом» собрании читаем следующее извлеченное из черновика стихотворение:

Царь увидел пред собой
Столик с шахматной доской.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки стоят,
Подбоченьясь на лошадаках,
В [коленкоровых] перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах.

Тут лохань перед собою
Приказал налить воду;

⁸ Об этом равнодушии говорит тот факт, что ни одна из прошедших в печать, в том числе и массовую, текстологических новаций, среди которых есть и очень сомнительные, не вызвала никакой реакции. Сейчас кропотливой работе над текстом, требующей уединения и тишины, предпочитают шумный придворный прием (то бишь Конференцию) у Его Величества Дискурса и Его Августейшей Супруги Концепции, мечтая урвать там хотя бы мимолетную улыбку статс-дамы Гипотезы и престарелой фрейлины Интертекстуальности, рожденной от противоестественной связи французского марксизма и русского формализма.

⁹ Одиннадцатая Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Первое заседание, 3 июня 1959 г. С. 45—46.

введение же в текст незаконченного стиха «А веревки», вынесенного Н. В. Измайловым в отдел вариантов (Акад. III, 897), уничтожает впечатление завершенности. В этом контексте приобретают иное значение две строки точек: теперь они усугубляют эффект незаконченности наброска.

В десятитомнике, выпущенном Гослитиздатом в 1959—1962 годах, С. М. Бонди, который, по его собственному признанию, лишь «на пятьдесят процентов» сходил и на столько же расходился в мнениях с Томашевским,¹¹ не только принял все его изменения, но и пошел дальше, исключив строки точек, в результате чего образовалось еще одно нарушение правила альтернанса (стихи 15—18 его публикации) и ощущение смысловой «неувязки» на стыке стихов 16 и 17.

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки сидят,
Подбоченясь на лошадках,
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах.

Тут лохань перед собою
Приказал налить водою;
Плавать он пустил по ней
Тьму прекрасных кораблей,
Барок, каторог и шлюпок
Из ореховых скорлупок —
А прозрачные ветрильцы
Будто бабочкины крыльцы,
А веревки¹²

В этом виде набросок становится не только незавершенным, но и необработанным, неотделанным.

Какой же из этих текстов следует признать *подлинным* (по терминологии Бонди — см. выше, с. 80) пушкинским? Или, может быть, автограф допускает и другое прочтение, более подлинное и более пушкинское?

Набросок «Царь увидел пред собою...» записан карандашом на оборотной стороне сложенного пополам листа, который во время его заполнения принадлежал к альбому ПД 845, будучи в нем седьмым,¹³ а позднее был из него вырван и помещен жандармами в составленный ими из разрозненных листов конвюлт (ЛБ 2375, л. 21/31). При поступлении этой тетради в Пушкинский Дом она была расшита, и лист, о котором идет речь, стал числиться отдельной единицей хранения (ПД 956), причем, следуя жандармской нумерации, оборотная сторона, содержащая рассматриваемый набросок,

¹¹ Из стенограммы заседания Ученого совета, посвященного памяти Б. В. Томашевского. 3 октября 1957 г. // Борис Викторович Томашевский, 1890—1957: К 100-летию со дня рождения / Сост. Е. В. Звезденкова, С. Б. Федотова. М., 1991. С. 31.

¹² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 3. С. 420; То же. М.: «Худож. лит.», 1975. Т. 3. С. 381. (В дальнейшем сокращенно: Гослитиздат 1960, ХЛ 1975.)

¹³ См.: Бонди С. М. История заполнения «Альбома 1833—1835 годов» // Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд.: Альбом 1833—1835 гг.: Тетрадь № 2374 Публичной б-ки СССР им. В. И. Ленина: Комментарий. М., 1939. С. 21. Фототипическое воспроизведение листа см.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1996. Т. 5. (Далее ссылки на это издание сокращенно: Раб. тетр., с указанием тома.)

была помечена цифрой «1», а лицевая получила в свою очередь номер «2», т. е. их поменяли местами.¹⁴ Считается, что, формируя тетрадь, жандармы сгибали подбирившиеся ими в произвольной последовательности листы и вкладывали их один в другой.¹⁵ Однако четкое расположение текста и рисунков на обеих сторонах ПД 956 в два столбца относительно разделительной линии сгиба говорит о том, что лист был согнут пополам еще до заполнения лицевой, где находятся черновые строфы «Езерского» (от «Мне жаль, что дома наши новы / Что выставляют стены их...» до: «И что спасибо нам за то / Не скажет кажется никто» — см.: Акад. V, 408—409).

Согласно проведенной Н. В. Измайловым реконструкции творческого процесса, представленной в «большом академическом» собрании в виде вариантов к основному тексту и отражавшей, как можно заключить из истории публикации наброска в советское время, общее мнение пушкинистов-текстологов 1920—1930-х годов, Пушкин приступил к работе над наброском в правой (внутренней) колонке, где первыми написал три неполных стиха:

Ц(арь) (?) на шахматную доску
Кучу куколок из воску
В стройный ряд

(Акад. III, 896)

По какой-то причине это начало его не устроило, и, перейдя на левую (внешнюю) половину, он под уже имевшимся там рисунком, изображающим женские ножки, принялся сочинять другое, написал два стиха, третий начал и бросил, вернулся в правый столбец, внес изменения в написанное здесь ранее и пошел дальше:

Царь увидел пред собой
Столик с шахматной доской
[А другой]
Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Строй за строй расставил он —
Копья дротики блестя
Веют шелковы знамены

(Там же).¹⁶

Действительно, заполняя страницы, разделенные пополам на два столбца, Пушкин обычно писал основной текст, как было принято в его время, в правой половине, а в левой — исправления, варианты и дополнения. Однако, сочиняя стихотворные произведения, он иногда отступал от этого образца и двигался сначала по левой колонке сверху вниз, а затем — по правой, часто, впрочем, нарушая последовательность переходами из одной колонки в соседнюю.¹⁷ Именно так Пушкин работал на

¹⁴ Описание ПД 956 см.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года: Краткое описание / Сост. О. С. Соловьева. М.; Л., 1964. С. 25; Раб. тетр. Т. 1. С. 229.

¹⁵ Соловьева О. С. «Езерский» и «Медный всадник»: История текста // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 286.

¹⁶ Оставляем для рассмотрения далее, в соответствующих местах по ходу изложения, ошибку в рифмующихся окончаниях первого и второго стихов (в автографе: «собою: доскою») и сомнительное чтение зачеркнутого стиха.

¹⁷ Например, так шла работа над стихотворением «Мой друг, уже три дня...» (ПД 832, л. 7; Раб. тетр. Т. 3; примечательно, что на обороте этого листа заметки к замыслу поэмы о Мстиславе сделаны также в левой половине, а дополнение к ним — в правой); «Осень» (ПД 838, л. 83—86; Раб. тетр. Т. 5). Любопытный казус являет страница ПД 839, л. 49, где в левом столбце заканчивается черновик «Медного всадника», а в правом начинается черновой автограф «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» (со слов: «Раз царевна молодая...»), продолжающийся в две колонки и на других листах (л. 48 об.—48, 58, 62 об.—62, 63; Раб. тетр. Т. 6), причем заполнение всех страниц начинается с левой.

листах, предшествовавших в тетради ПД 845 тому, о котором идет речь, и на его лицевой стороне над поэмой «*Езерский*» (ПД 954, 955, 956; Раб. тетр. Т. 5), а далее в ней же — над «*Медным всадником*» (Л. 8 об.—9 об., 10 об.—15, 16 об.—17; Раб. тетр. Т. 5)¹⁸ и стихотворением «*Сват Иван, как пить мы станем...*» (л. 15 об.). Такое постоянство требует обязательно проверить, не в этой ли манере заполнялась и страница, содержащая набросок «*Царь увидел пред собою...*». Достаточных палеографических или иных признаков, которые позволили бы этому подозрению стать уверенностью, не обнаруживается; однако гипотеза о такой последовательности заполнения анализируемой страницы равносильна в своей правомочности той, которой придерживался Измайлов и его коллеги-пушкинисты. Соответственно меняется и реконструкция процесса работы над первыми стихами наброска.

На чистой, но уже согнутой пополам оборотной странице были сделаны в левой половине рисунки женских ножек; и под ними — то ли сразу, то ли после какого-то перерыва — написаны два начальных стиха и не завершен третий, не получившийся, а потому зачеркнутый на втором слове. Оставляя место для продолжения экспозиции, Пушкин перешел на правую (внутреннюю) сторону, чтобы там развивать основной сюжет. Сколько стихов в образующемся пробеле ему предстоит сочинить, он, может быть, еще не решил (места оставлено довольно много), почему и намереваясь повторить слово «*Царь*». Однако, написав первую букву, наметил, что их будет два (минимальное число, необходимое для соблюдения правила альтернанса при выбранной рифмовке), после чего начатое «*Ц(арь)*», оказавшись в непосредственной близости от уже написанного того же существительного, стало неуместным стилистически, что и вызвало моментальный от него отказ. В равной, впрочем, степени вероятно, что Пушкин сразу определил количество стихов, оставляемых на будущее, а писать «*Ц(арь)*» начал по инерции, но, заметив на первой же букве возникающую стилистическую погрешность, немедленно ее исправил.

Такая последовательность работы кажется болеестройной и логичной, а потому более правдоподобной, нежели предположенная Измайловым, согласно которой подложнее «*Ц(арь) (?)*» мешало Пушкину завершить третий стих («*В стройный ряд*») и, не справившись с этой трудностью, он сделал остановку, а может быть, и перерыв, в раздумьях выполнил рисунок, сочинил новое начало, где ранее обозначенное почему-то лишь одной буквой слово написал полностью, не закончил этого фрагмента и вернулся к исходному.

По какому бы из возможных сценариев ни развивался на самом деле творческий процесс, конечный результат был следующим:

Царь увидел пред собою
 Столик с шахматной доскою
 [А д<... ?>ой] <.>
 <.>
 [Ц] Вот на шахматную доску
 Кучу куколок из воску
 В стройный ряд расставил он —

Далее работа шла с большим трудом, о чем свидетельствует обильная правка в уже написанных строках и область сплошных зачеркиваний, в которой и от целых стихов, и от фрагментарных наметок остались только два расположенных слева в разных строках слова («*Грозно*», «*Куколки*») и одна неразборчивая запись справа («*<... ?>ять*»). Таким образом, несколько стихов у Пушкина явно «не сложились»; но следующие четыре, замыкающие описание сухопутной армии, получились довольно легко, хотя, разумеется, не без пробы разных вариантов:

¹⁸ Примечательно, что, продолжая черновик «*Медного всадника*» в другой тетради, Пушкин писал его частично также в два столбца, из которых первым на всех страницах был левый (ПД 839, л. 54 об.—49; Раб. тетр. Т. 6).

Подбоченья на лошадках
 В коленкорových перчатках
 В оперенных шишачках
 С палашами на плечах

Спустившись в правом столбце несколько вниз от последнего стиха («С палашами на плечах»), Пушкин обратился к описанию игрушечного флота, плавающего в логгхани. Сочинив первые четыре стиха этого фрагмента, он в какой-то момент работы над следующими за ними, вернулся к ним и на свободном месте внизу левой половины страницы записал другой их вариант, оставив, однако, и предыдущий незачеркнутым.

Текст правого столбца (в последнем слое):

Перед шахм<атной> доскою
 На столе лахань с водою —
 Плавать он пустил по ней
 Куч<у>¹⁹ дивных караблей

Текст левого столбца:

Тут лахань перед собою
 Приказал налить водою
 Плавать он пустил по ней
 Тьму прекрасных караблей

Невозможно решить с полной уверенностью, отдавал ли Пушкин предпочтение одному из этих текстов (последний отнюдь не был обязательно у него окончательным), а другой просто забыл вычеркнуть, или оба представлялись ему равноправными и он отложил выбор на будущее. Примечательно, что второй вариант занял место, резервированное для двух стихов экспозиции. Не значило ли это, что он уже о них не думал и не вспомнил?

Последние четыре полных стиха описания флота не могут быть соединены подряд, так как в этом случае нарушается альтернанс. Между ними обязательны два стиха, что в автографе никак не показано:

Плавать он пустил по ней
 а. Куч<у> дивных караблей
 б. Тьму прекрасных караблей
 Барок, каторог и шлюпок
 Из ореховых скорлупок=
 < >
 < >
 А прозрачные ветрильцы
 Будто бабочкины крильцы
 А веревки

Итак, в ходе стихотворной обработки сюжета, подсказанного Пушкину новеллой В. Ирвинга, не было ни единого момента, когда создаваемый набросок представлял бы собою цельный, связный текст, и оставлен он был в разрозненном состоянии, имея большие внутренние пустоты и написанный в автографе последним незаконченный стих («А веревки»). Тем не менее на протяжении почти восьми десятилетий, со времени первой публикации, все усилия пушкинистов сводились к тому, чтобы извлечь из рукописи именно некий цельный «отрывок», якобы содержащийся в черновых записях, но не вычлененный самим автором. История постепенного формирования этого гипотетического искомого текста весьма поучительна. Он последовательно уточнялся и совершенствовался от сводки к сводке, и каждая, отражая методологические представления своего

¹⁹ В автографе не измененное при правке: куча.

времени, равно как и разнообразные, существенные и мелкие, отклонения от них в индивидуальной практике того или иного редактора, имела свою логику, которую современным текстологам, готовящим новое академическое издание, необходимо понимать в полном объеме, для того чтобы во всех деталях и нюансах оценить получившийся в конце этого длительного процесса результат — стихотворение, печатающееся ныне, уже более сорока лет, в корпусе сочинений Пушкина.

П. И. Бартенев озаглавил публикуемый им впервые текст «Опыт детского стихотворения» и все им разобранное в автографе, в ряде мест с грубыми ошибками, напечатал подряд, без критического анализа. Первые пять строк он сложил, выбрав из правой колонки цельные, незачеркнутые и вычеркивавшиеся частично или полностью, но по ходу авторской правки восстановленные стихи:

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах...
Перед шахматной доскою
На столе лахань с водою...
Плавает по всей лахани
Куча дивных кораблей,
Банок, каторог и шлюпок
Из орехов скорлупок.
А ветрильца...
Будто бабочкины крыльца.
Тут лахань перед собою
Приказал налить водою,
Плавать он пустил по ней
Тьму чудесных кораблей.²⁰

В. Е. Якушкин внес ряд исправлений и в дополнение опубликовал начальные стихи из левой половины, причем незавершенный и зачеркнутый обозначил строкою точек:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою.
.²¹

Какое число стихов Пушкиным здесь не было написано, он не пытался определить, на стихосложение внимания не обращал, игнорируя этот аспект настолько, что, допустив по небрежности далее ошибку в рифмующихся окончаниях, не заметил, что сам нарушил альтернанс.²²

²⁰ Из рукописей А. С. Пушкина / Публ. П. И. Бартенева // Рус. архив. 1881. Кн. 3. С. 473. Воспроизведено со ссылкой на публикацию Бартенева в изд.: *Пушкин А. С. Соч.* 8-е изд., испр. и доп. / Под ред. П. А. Ефремова. М., 1882. Т. 3. С. 450—451. Здесь введен абзацный отступ в первой строке, «банок» исправлено на «барок», «орехов» — на «ореховых», «каторог» заменено (по незнанию слова) на «катеров», снято неуместное многоточие после «ветрильца», и последние четыре стиха отделены от текста пояснением, что они представляют собою «по всей вероятности, набросок, предназначенный для вставки после первых пяти стихов».

²¹ *Якушкин В. Е.* Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцовском музее в Москве // Рус. старина. 1884. Т. 43. Сент. С. 651. Исправления: «Плавать он пустил по ней» вместо нарушающего размер «Плавает по всей лахани»; «барок» вместо «банок», «каторог» вместо ефремовского «катеров», «ореховых» вместо «орехов», «А прозрачные ветрильца» вместо «А ветрильца...».

²²

Тут лахань перед собой
Приказал налить водой
Плавать он пустил по ней
Тьму прекрасных кораблей.

(Там же).

В автографе: «собою : водою» (см. с. 87).

Эта публикация была учтена в появившихся через несколько лет одновременно двух собраниях сочинений Пушкина, подготовленных одно — П. А. Ефремовым, другое — П. О. Морозовым.

Ефремов поставил в конце второго стиха многоточие, снял строку точек, а также употребленный им в прежней публикации абзацный отступ перед «Вот» — и получил стройное начало стихотворения, невозможное, однако, у Пушкина из-за нарушения альтернанса (*собою* : *доскою* : *доску* : *воску* — ср. с. 86). Исключение из текста стихов «Тут лахань перед собою ~ Тьму прекрасных кораблей», являющихся, по указанию Якушкина, вариантом уже имеющихся, придало эту стройность и всему наброску:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою...
Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он,
В оперённых шишачках
С палашами на плечах...
Перед шахматной доскою
На столе лахань с водою...
Плавать он пустил по ней
Кучу дивных кораблей.
Барок, каторог и шлюпок
Из ореховых скорлупок;
А прозрачные ветрильца
Будто бабочкины крыльца.²³

Иначе поступил Морозов. Введенные им абзацные отступы, многоточие в конце второго стиха и «отбивка» после строки точек должны были, по-видимому, в совокупности передать мысль о том, что экспозиция стихотворения не завершена и составила бы цельный в художественном и смысловом отношениях фрагмент, объем которого не установим. Кроме того, из правой колонки Морозов извлек еще два стиха (один очень вероятный и один бесспорный), которые Бартенев или намеренно не включил в текст, ощущая смысловой разрыв между ними и предыдущим, или, может быть, не распознал, приняв составляющие их слова, оказавшиеся после вносившихся изменений не в ровных строках, а на разных уровнях, за разрозненные остаточные записи. Сводка Морозова приобрела следующий вид:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою...
.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он,
Подбоченясь на лошадакх,
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах...
Перед шахматной доскою
На столе лохань с водою...
Плавать он пустил по ней
Кучу дивных кораблей,
Барок, каторог и шлюпок

²³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Изд. В. В. Комарова; Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1887. Т. 3. Прил. С. 16; То же. 2-е [стереотип.] изд. СПб., 1887. Т. 3. Прил. С. 16. Набросок напечатан под редакторским заглавием «Отрывок сказки».

Из ореховых скорлупок.
 А прозрачные ветрильца —
 Будто бабочкины крыльца.²⁴

При корректировке этой сводки Морозов ввел в нее варианты некоторых стихов, напечатав их в скобках. Вкупе с дополнительной строкой точек и явственно ощущаемым смысловым разрывом между стихами «В стройный ряд расставил он» и «Подбоченясь на лошадаках», создающим к тому же и ложную, абсурдную грамматическую связь («расставил он, подбоченясь на лошадаках»), они разрушили столь долго создававшееся впечатление целостности наброска, обнажив его черновой характер и недоработанность:

Царь увидел пред собою
 Столик с шахматной доскою...

.
 Вот на шахматную доску
 Рать солдатиков из воску
 В стройный ряд расставил он,
 Подбоченясь на лошадаках,
 В коленкорových перчатках,
 В оперенных шишачках,
 С палашами на плечах...
 [Тут лохань перед собою
 Приказал налить водою]
 Перед шахматной доскою
 На столе — лохань с водою;
 Плавать он пустил по ней
 [Кучу дивных кораблей]
 Тьму прекрасных кораблей,
 Барок, каторог и шлюпок
 Из ореховых скорлупок...

 А прозрачные ветрильца —
 Будто бабочкины крыльца.²⁵

Следующий редактор наброска, М. А. Цявловский, представитель нового поколения текстологов, сознательно «подправлял» предполагаемые «упущения» и «небрежности» автора смелыми гипотетическими решениями, проверяя их, как сформулировал Бонди, «практикой», под которой понималось, по его же словам, «непосредственное художественное чувство, хорошо выработанный литературный вкус исследователя». Поясняя эту важнейшую, основополагающую, принятую этой плеядой пушкинистов методологическую установку (при неизбежных частных расхождениях мнений), Бонди писал: «Если в результате расшифровки трудного, неразборчивого черновика поэта, или анализа какой-нибудь копии не дошедшей до нас рукописи, или анонимного произведения, по тем или иным соображениям ему приписываемого, перед нами оказывается текст низкого художественного качества (что может быть установлено только непосредственным эстетическим чувством), то никакие „научно-объективные“ аргументы (исторические, биографические, линг-

²⁴ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. СПб., 1887. Т. 2. С. 163. В этом же виде (но без «отбивки», с абзачным отступом в стихе «Перед шахматной доскою» и многоточием после «крыльца») напечатано в изд.: Пушкин А. С. Соч. / Ред. П. А. Ефремова. [СПб.], 1903. Т. 2. С. 339.

²⁵ Пушкин А. С. Соч. и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 2. С. 581—582. То же с пропуском, видимо по недосмотру, стиха «Тьму прекрасных кораблей» и с разными мелкими отличиями (без «отбивки» и без абзачного отступа перед «Вот», с точкой после «скорлупок» и троеточием после «крыльца») в изд.: Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1909. Т. 3. С. 492.

вистические, стилистические и т. д.) не смогут опровергнуть свидетельство верного художественного вкуса, на который, кстати сказать, и рассчитывает всякий художник в своем произведении». ²⁶ Признание «непосредственно эстетического критерия» «основным, наиболее надежным, верным *научным* методом» текстологии ²⁷ дало ученым твердую, как им представлялось, сводящую к минимуму вероятность ошибок опору для широчайшего применения конъектуры во всем ее разнообразии, от простейшей (чтения отдельных неразборчиво написанных слов или стихов) до сложнейшей — «попытки восстановить из разрозненных, рассеянных в разных местах набросков цельный замысел Пушкина, так сказать, реставрировать целое произведение по сохранившимся обломкам», ²⁸ и «случаев, когда правильный текст пушкинского произведения устанавливается прямо вопреки его рукописи, когда логически неизбежно приходится предполагать ошибку или опisku Пушкина». ²⁹

Редакторским исправлением написанного в автографе начал Цявловский составленную им сводку наброска. В отступление от традиции, которая, опираясь на четко прописанное окончание последнего слова («*собою*») в первом стихе, так же читала и недописанное или стершееся от времени рифмующееся окончание второго стиха («*доскою*»), он выбрал основным, «правильным» именно последнее и, прочтя его как «~ой», заключил, что в предыдущем Пушкин допустил опisku. Этот ход мысли текстолога позволяет реконструировать опубликованная его коллегами, в их числе и его женой, транскрипция автографа, где первые два стиха представлены в следующем виде:

Царь увидел пред собою
Столик с шахмат(ной) доской

— и к слову «*собою*» дано примечание: «Описка вместо *собой*». ³⁰ Графическими знаками, которыми, по всей видимости, руководствовался Цявловский, отказываясь от традиционного чтения и предлагая новое, могли быть слабо просматривающееся над последней буквой (на значительном, впрочем, от нее удалении по вертикали) подобие диакритического штриха и отличие соединения между нею и предшествующей («о») от того же элемента в трех четких написаниях «ою» (дважды «*собою*», один раз «*водою*», все в левой половине страницы). Нетрудно объяснить, почему из двух окончаний ученый выбрал в качестве опорного не то, которое не вызывает никаких сомнений, а читаемое по догадке, гипотетическое. Рифма «*собой : доской*» устанавливала нарушаемый окончанием «~ою» альтернанс в первых четырех стихах наброска и позволяла их представить соединенными без пробела между ними, неразделимо, а зачеркивание начатой строки «[А д<... ?>ой]» (см. с. 86) истолковать как окончательное решение поэта не вставлять между вторым и третьим стихами никаких промежуточных. Вопросом о том, почему в левой колонке было оставлено под зачеркнутой строкою значительное пустое пространство, Цявловский вряд ли задавался, поскольку, вероятнее всего, считал, что работа над текстом началась в правой половине страницы, а в левой писались дополнения к нему.

Получившийся таким образом текст, образовавший цельный фрагмент, в котором было точно соблюдено важное правило стихосложения, лучше, как, видимо, полагал Цявловский, соответствовал эстетическому критерию, нежели «буквалистские» публикации Якушкина и Морозова, где те же стихи оказались разорванными строкою точек.

²⁶ Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М., 1971. С. 3—4.

²⁷ Там же. С. 4.

²⁸ Там же. С. 7.

²⁹ Там же. С. 8.

³⁰ Рукописи А. С. Пушкина: ... Транскрипции / Сост. О [! С]. Бонди и Т. Зенгер. С. 121. Первые сводка Цявловского была опубликована в изд.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 6 т. М.: Л.: ГИЗ, 1930. Т. 2. С. 195. (Прил. к журн. «Красная нива» на 1930 год.) В дальнейшем ссылки на это издание сокращенно: КН.

Царь увидел пред собой
 Столик с шахматной доской.
 Вот на шахматную доску
 Рать солдатиков из воску
 В стройный ряд расставил он,

(КН)

Однако эта интерпретация автографа покоилась на очень шатком, ненадежном основании, что, без сомнения, понимал и сам Цявловский, и его коллеги. Сейчас можно со всею определенностью сказать резче, что оно было исходно ложным, так как подобие диакритического значка над прописанной не до конца последней буквой второго стиха создает не карандашный след, но какая-то в этом месте особенность бумаги, а соединение, подобное штриху между предшествующим «о» и этой буквой, встречается у Пушкина и в той же тетради, и в других рукописях.³¹ Из этого вытекает, что во втором стихе написано «доскою» и, следовательно, в первом не было допущено никакой описки. К тому же и последовательность заполнения страницы была установлена неверно (ср. с. 85).

Текстологическое решение Цявловского уязвимо и с другой стороны, обнаруживая свой половинчатый характер в контексте всего наброска, во второй части которого, лишенный возможности «подправить» текст Пушкина, ученый вынужденно оставил нарушение альтернанса:

Плавать он пустил по ней
 Тьму прекрасных кораблей,
 Барок, каторог и *шлюпок*
 Из ореховых скорлупок
 А прозрачные ветр*ильца* —
 Будто бабочкины кр*ильца*.³²

(КН)

Если признается допустимым отсутствие альтернанса в последних стихах наброска, то почему не оставить такое же нарушение и в первых четырех, тем более что при этом отпадает необходимость прибегать к весьма сомнительной, ненадежной конъектуре? Если же согласиться с тем, что было сделано в начальных стихах, то и в конечных альтернанс должен быть соблюден; а поскольку достичь этого каким-нибудь подобным приемом автограф не дает возможности, остается лишь заключить, что Пушкин не написал тут два стиха, и соответственным образом это показать в тексте. Но если здесь он оставил мысленный пробел, то мог поступить так же и в начальном фрагменте. В результате разрушается художественная цельность наброска, которая собственно и была, можно думать, главной мотивацией действий редактора. Эстетический критерий возвращает текстолога к исходной точке — и образуется порочный круг.

При всей своей спорности эта сводка начальных стихов анализируемого наброска держалась во всех последующих изданиях до середины 1950-х годов. Усилия текстологов направились на то, чтобы сгладить присутствовавшие в ней шероховатости. Сам Цявловский поставил в конце пятого стиха точку.³³ Позднее (Акад. III, 304)

³¹ Например: в основном черновике «Медного всадника» слово «рамою» (ПД 845, л. 8, справа // Раб. тетр. Т. 5; Акад. V, 438); в черновике «Евгения Онегина» (IV, 39. 9) слово «душою» (ПД 835, л. 74 об., 3 св. // Раб. тетр. Т. 4; Акад. VI, 365).

³² В автографе: «ветрильцы», «крильцы» (см. с. 87). Эта ошибка тянулась еще с публикации Бартенева, повторенная всеми последующими редакторами (Цявловским во всех изданиях под его редакцией) и устраненная лишь Н. В. Измайловым (Акад. III, 304).

³³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. Т. 2 / Ред. М. А. Цявловского. С. 257. В дальнейшем сокращенно: ПСС 1931.

Измайлов, который, между прочим, вопреки правилам Акад. (см.: I, XI), не заключил измененные окончания в угловые скобки, продолжив тем самым поддерживать созданную Цявловским иллюзию, будто они таковы в автографе, ввел абзацный отступ в стих «Вот на шахматную доску» (при сохранении двух имевшихся в сводке Цявловского³⁴) и «отбивку» перед этим стихом (в дополнение к разделявшей в публикациях Цявловского описания армии и флота).³⁵ Тем самым двустистию-экспозиции была придана композиционная самостоятельность и ослаблено впечатление стилистической небрежности, создаваемое повторением в смежных строках словосочетания «шахматная доска». При таком оформлении текста у читателя, не обращающегося к автографу и его не анализирующего пристально, не может возникнуть даже тени подозрения, что после второго стиха должны были следовать еще два, оставшиеся несочиненными. Никаких признаков этого не усматривается и в вариантах, как их представил Измайлов, поскольку и здесь эти окончания изменены также без угловых скобок и без каких-либо пояснений (Акад. III, 896).

Однако безусловного признания конъектура Цявловского не получила (как видно из приведенных выше текстов в собраниях МАкад. 1957 и Гослитиздат 1960, ХЛ 1975). Повторив ее в первом издании «малого» академического «Полного собрания сочинений» Пушкина, где буквально воспроизведен текст Акад.,³⁶ и в «Библиотеке поэта», где нет ни абзацев, ни пробелов,³⁷ Б. В. Томашевский отменил ее во втором издании «малого» десятитомника, вернув в первые два стиха окончание «~ою» (см. с. 82); и вслед за ним так же поступил Бонди (см. с. 83). В сводку возвратилось нарушение альтернанса, и если его оправдывали пробелом, выделяющим два начальных стиха в самостоятельный фрагмент (а иных объяснений не находится),³⁸ то совершили ошибку: во всех трех сказках, написанных в близкое время и теми же хореическими двустистиями, это правило неизменно соблюдается на переходах через пробел от одного фрагмента к другому.

Итак, все попытки представить набросок «Царь увидел пред собою...» без пропуска двух стихов после второго дали некорректные в разных отношениях результаты, и единственно правильным остается ввести в текст соответствующее обозначение.

Виртуозную изобретательность проявил Цявловский для устранения разрыва между стихами «В стройный ряд расставил он» и «Подбоченья на лошадка», образовавшегося потому, что все испробованные варианты промежуточных между ними стихов были Пушкиным зачеркнуты, кроме лишь трех слов («Грозно», «Куколки», «(...?)ятъ» — ср. с. 86), записанных, вероятно, разрозненно в качестве наметок для будущих стихов и никак самим Пушкиным не объединенных в стиховое и смысловое целое. Это за него сделал редактор-текстолог, который записи, расположенные в автографе столбиком, поместил в строку и, получив две хореические стопы и неполную третью, нашел недостающее для четырехстопного стиха в глаголе

³⁴ Абзацный отступ в первом стихе присутствует во всех публикациях сводки Цявловского, начиная с КН. В стих «Тут лохань перед собою» он был введен в следующем за КН издании ПСС 1931 и повторялся во всех дальнейших под его редакцией.

³⁵ Основанием для введения пробела служило Измайлову, по всей видимости, то обстоятельство, что после записи первых двух стихов под ними было оставлено пустое пространство, заполненное позже стихами, относящимися к другой части наброска (см. с. 86). Вторая «отбивка», имевшаяся уже в публикации Цявловского (КН), воспроизводила пробел в автографе между описаниями армии и флота.

³⁶ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 3 / Текст проверен и примеч. составлены Б. В. Томашевским. С. 269; стереотипное переизд.: М.; Л., 1950. (В дальнейшем сокращенно: МАкад. 1949, МАкад. 1950.)

³⁷ *Пушкин А. С.* Стихотворения / Подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л., 1955. Т. 2. С. 575 (Б-ка поэта. Б. сер. 2-е изд.). (В дальнейшем сокращенно: БП 1955.) Мелкие разночтения: «И прозрачные ветрильцы», «крыльцы».

³⁸ На стыке строф и (в нестрофических стихотворениях) «абзацев» допускалось нарушение альтернанса. См.: *Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 64.

«стоят», дважды повторенном в автографе (в стихе «Тихо куколки стоят —»³⁹ и отдельно, написанное «сто(ят)») и образующем с двумя другими словами фразу, хорошо вписывающуюся в разрыв:

Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он,
Грозно куколки стоят, —
Подбоченясь на лошадаках,

(КН)

В автографе оба раза глагол «стоят» — и написанный полностью, и недописанный — вычеркнут, однако уверенно читаемое окончание «~ять» неразборчивого в остальном слова было сочтено Цявловским достаточным основанием, чтобы прочесть его целиком так, как ему подсказывало «непосредственное художественное чувство», хотя начертание первых букв не похоже ни на «с» и ни на «т».⁴⁰

Решив остроумной конъектурой одну задачу, текстолог сразу же столкнулся с другой: место рифмованного двустишия теперь заняли два холостых стиха, к тому же оба с мужской клаузулой, чем нарушалось правило альтернанса. Первоначально с этим согласившись и напечатав дважды набросок в таком виде (КН, ПСС 1931), Цявловский позже нашел в автографе среди зачеркнутых стихов пару для им составленного:

Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он.
[Копья, дротики блестя].
Грозно куколки стоят, —⁴¹

Дальнейшие поиски «улучшения» текста, где оставался холостой стих с мужской клаузулой и за ним следовало двустишие с такими же клаузулами, привели к еще одной конъектуре, позволившей не только «выправить» стихосложение, но и отказаться от зачеркнутого стиха. Необходимая рифма была найдена перестановкой слов в стихе «В стройный ряд расставил он»:

Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки стоят, —⁴²

В автографе не имеется никаких указаний относительно перестановки слов; принимая эту конъектуру, Цявловский, по-видимому, интерпретировал подобным образом то обстоятельство, что слова «в стройный ряд» были зачеркнуты и заменены на «строй за строй», но в дальнейшем восстановлены. По крайней мере, в представленном Измайловым через варианты развития текста заложена мысль о том, что возвращение к первоначально написанному было связано с поиском рифмы к глаголу «стоят»:

Кучу куколок из воску
В стройный ряд

³⁹ В этом стихе глагол «стоят» зачеркнут отдельно от двух предшествующих слов, и на этом основании Н. В. Измайлов включил его и в другой вычеркнутый стих: «Перед пешками (?) стоят» (Акад. III, 896). Второе слово С. М. Бонди и Т. Г. Зенгер читали: «пешими» (Рукописи А. С. Пушкина: ... Транскрипции. С. 121), с чем следует согласиться, так как из контекста можно понять, что своих «солдатиков» царь ставил на пустую доску, где собственно шахматных фигур не было.

⁴⁰ То, что именно это слово было прочитано «стоят», показано в опубликованной транскрипции. См.: Рукописи А. С. Пушкина: ... Транскрипции. С. 121.

⁴¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 2-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. Т. 2 / Ред. М. А. Цявловского. С. 238—239.

⁴² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9 т. [М.; Л.]: Academia, 1935. Т. 3. С. 104; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 3-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1935. Т. 2. С. 214.

*

Рать солдатиков из воску
 Строй за строй расставил он —
 Копья дротики блестят
 Веют шелковы знамены

*

Рать солдатиков из воску
 Он расставил в стройный ряд
 а. Тихо куколки стоят
 б. все сидят
 в. Перед пешками (?)⁴³ стоят
 г. Грозно куколки стоят

(Акад. III, 896)

Конъектура Цявловского, подкрепленная впоследствии (1948) авторитетом Акад. (III, 304), где она была принята Измайловым (см. с. 81), прочно утвердилась в собраниях сочинений Пушкина и других текстологических значимых изданиях, вышедших после 1935 года.⁴⁴ В дальнейшем (МАкад. 1957, Гослитиздат 1960) «стоят» было заменено, как отмечено ранее, глаголом «сидят» (см. с. 82). Прочел ли так Томашевский неразборчивое слово, оканчивающееся на «~ять» (где, впрочем, буква «д» не просматривается, а две первых столь же мало похожи на «си», как и на «ст») или взял зачеркнутое из варианта «все сидят», никак этого не обозначив (в МАкад. условные текстологические значки не применялись), сейчас невозможно сказать. Что бы на самом деле здесь ни было написано, присутствие в автографе незачеркнутого слова, оканчивающегося на «~ять» (без сомнения, глагола) и находящегося у правого края записей на этой половине страницы, говорит о том, что оно могло Пушкиным предполагаться последним в стихе и, следовательно, требовать к себе рифмы. Вполне правомерно (во всяком случае, не невозможно) и предположение, согласно которому нашел ее поэт мысленной перестановкой слов, которую на бумаге почему-то не обозначил. Этим двум, кажется, единственным (кроме, разумеется, «непосредственно эстетического критерия») доводам в поддержку конъектуры Цявловского—Томашевского противостоят серьезные контраргументы, которые, хотя и недостаточны, чтобы отменить ее категорически, подрывают ее убедительность и ставят два основывающихся на ней стиха под большое сомнение.

Как уже говорилось выше, оба предложенных чтения неразборчиво написанного слова предположительные и не могут считаться окончательными. Очень вероятно, что Пушкин оставил незачеркнутым для дальнейшего использования другой глагол, и до тех пор, пока эта запись не будет расшифрована с полной определенностью, нельзя быть уверенным в том, что он сочетается по смыслу со словами «Грозно» и «Куколки».

Когда писалось слово «Грозно», находящийся от него вправо межстрочный интервал вполне отвечал своей шириной манере Пушкина заполнять подобные пробелы, начатый этим наречием стих (если на самом деле таковой был начат) мог легко быть продолжен в строку и не было необходимости располагать правку по вертикали, как делал Пушкин при отсутствии свободного места по горизонтали. Это, конечно, не означает, что он не мог в данном случае расположить запись в столбик, поскольку никаких правил или устоявшихся привычек для ситуаций такого рода у

⁴³ О чтении этого слова см. сноску 39.

⁴⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2. С. 116; Полн. собр. соч.: В 6 т. 4-е изд. М.: Гослитиздат, 1936. Т. 2. С. 223; 5-е изд. М., 1938. Т. 2. С. 223; Рукописи А. С. Пушкина: ... Транскрипции. С. 120; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 176; МАкад. 1949; МАкад. 1950; БП 1955.

него не существовало. В автографе не имеется никаких других признаков, позволяющих отдать предпочтение одной из этих двух вероятностей, и, таким образом, остроумной догадке Цявловского, не вышедшей за рамки гипотезы, поддерживаемой лишь «эстетическим критерием», равносильно предположение, согласно которому слова «Грозно» и «Куколки» предназначались начальными для разных стихов, подобно тому как записывались и будущие концовки:

все сидят
в перчатках
в палатках

(последняя — дважды).⁴⁵

Неоднократное повторение в автографе на конце стихов глагола в 3 л. мн. ч. наст. времени («~ять») и сама собою разумеющаяся необходимость иметь к нему рифму совмещались в процессе работы — по крайней мере, на некоторых ее стадиях — с наличием стиха, оканчивавшегося местоимением «он» и также требовавшего себе рифмы. Это положение создалось уже в самых первых наметках продолжения наброска:

В стройный ряд расставил он —
Копья дротики блестят
Веют шелковы знамены

Когда эта запись ложилась на бумагу, стиховая организация наброска уже оформилась в виде двустий. Отсутствие здесь рифм говорит о том, что эти строки записывались как опорный костяк будущего фрагмента и на их основе мыслилось сочинить несколько (на первый момент — не менее трех) двустий; недопустимое соседство мужских клаузул («он» и «блестят») указывает на то, что между двустиями, в состав которых вошли бы эти слова, находилось бы еще одно — с женскими клаузулами, а стихи «В стройный ряд расставил он —» (этот в своем двустии был бы первым) и «Копья дротики блестят» (или то, чем бы он стал после правки) разделялись бы, как минимум, тремя промежуточными. Иначе говоря, на этой стадии работы над наброском стих «В стройный ряд расставил он —» был в творческом сознании Пушкина отделен от двух других, записанных ниже, и его непосредственного с ними соседства не предполагалось. Эта «разрозненность» сохранялась и в последующих вариантах с конечными глаголами «стоят» и «сидят», поскольку все они сочетались с расположением «кукол» («солдатики») на доске «строй за строй», заменившем первоначальное «в стройный ряд», а обе разрешаемые хореем последовательности слов в этом случае: и реально записанная «Строй за строй расставил он —», и возможная «Он расставил строй за строй» — давали один и тот же эффект — мужскую клаузулу, т. е. поддерживали первоначально сложившееся соотношение стихов.

Правда, согласно Измайлову, слова «строй за строй» продержались в тексте долго, будучи вычеркнуты вместе со стихом «Копья дротики блестят», а с приходившим ему на смену вариантом «Тихо куколки стоят» было возвращено «в стройный ряд» и для установления рифмы переставлены мысленно слова (Акад. III, 896; ср. выше, с. 95). Ученый не обратил внимания на то, что фигурирующие в более поздних (в этом он был прав) вариантах предлоги «Меж», «Перед» и наречие «Сзади» несовместимы с обстоятельством «в стройный ряд», так как указывают — два последних определено — на построение не в одну линию,⁴⁶ а в несколько. Войско на доске, как оно рисовалось Пушкину, имело и свой тыл, на что указывает дважды повторенное в автографе «в палатках». Характерно, что и эти записи, и

⁴⁵ В составленных Измайловым вариантах записи «в палатках» не отражены (Акад. III, 896), но они показаны в опубликованной транскрипции (см.: Рукописи А. С. Пушкина: ... Транскрипции. С. 121).

⁴⁶ По определению лексикографов, слово «ряд» употреблено Пушкиным в разбираемом наброске в значении «строй в одну линию» (Словарь языка Пушкина. М., 1959. Т. 3. С. 1069).

нарекание «Сзади» появились, судя по их местоположению, уже на весьма позднем отрезке работы поэта над не дававшимся ему фрагментом. Следовательно, если мысль вернуть в текст зачеркнутое обстоятельство «в стройный ряд» пришла Пушкину на ранней, как предполагал Измайлов, стадии, то эта правка неминуемо была бы отменена в дальнейших поисках описания кукольной армии, соответственно знак восстановления стал бы относиться к зачеркнутому «строй за строй» (подобное изменение в пушкинских черновиках возможно). Из этого в свою очередь вытекает, что если на самом деле восстановление диктовалось найденной посредством перестановки слов и устранившей все творческие затруднения рифмой, то произойти это могло лишь на самой последней стадии работы на этом участке автографа, после записей: «а. Музыканты на лошадаках б. Воеводы на лошадаках в. [Подбоченясь] на лошадаках г. Подбоченясь на лошадаках», «в палатках» (дважды), «Сзади».

На этом цепь выводов не кончается, и самый неожиданный еще предстоит сделать. Если, действительно, Пушкин остановился на гипотетически реконструированной Цявловским находке, значит, ограничившись лишь одной линией кавалерии, он упростил ранее задумывавшуюся живописную картину боевых порядков и тыла построившейся на доске восковой «рати», что стало бы поэтическим эквивалентом красочного описания игрушечного войска в новелле Ирвинга. Напомним, что в эпизоде, который пробовал переложить стихами Пушкин, рассказывается о том, как арабский звездочет, постигший тайны египетской магии и обещавший мавританскому царю Абен Габузу воспользоваться ею, чтобы обезопасить его от дерзких соседей, повелел соорудить высокую башню и на ее шпиль поместил волшебную фигуру всадника, обращавшегося с копьём наперевес в сторону, откуда происходило нападение. «Вверху башни был круглый зал с окнами на все стороны света и у каждого окна столик, подобный шахматному, с кукольной ратью, конной и пешей, во главе с владыкою той стороны, и все деревянной резьбы». При первом сигнале тревоги, поданном всадником, царь и астролог поднялись в зал и подошли к окну с той стороны, куда указывал магический страж. «Царь Абен Габуз приблизился к столику вроде шахматного, на котором были расставлены деревянные фигурки, и, к изумлению своему, увидел, что все они движутся. Кони дыбились и гарцевали, воины бряцали оружием, и доносился слабый рокот барабанов и труб, брелчала сбруя и ржали скакуны...»⁴⁷ В пробных вариантах Пушкина фигурировали и пешие, и воеводы, и музыканты, и палатки, и, по предположительному чтению (Акад. III, 896, сн. 2), даже маркитанты, т. е. он думал о том, как адекватно передать и, вполне вероятно, усилить ирвинговское разнообразие. Если оценить конъектуру Цявловского под этим углом зрения, то гипотетический ход Пушкина, прекрасно отвечающий художественным представлениям текстолога, оказывается едва ли не творческой неудачей поэта, не справившегося с поставленной им перед собою задачей и потому ее упростившего. Но, может быть, он все-таки не отказывался от своего намерения окончательно, восстановление обстоятельства «в стройный ряд» было лишь одной из очередных «прикидок» и затруднительные строки были оставлены на время, чтобы потом к ним вернуться, а не сделано это было потому, что интерес автора к наброску был скоро потерян?

Итак, существуют разные соображения, не позволяющие безоговорочно согласиться с конъектурой Цявловского и уточнением к ней Томашевского. Однако нет и достаточных оснований признать ее ошибочной. При таком балансе «за» и «против» следовало бы, наверное, в научных изданиях сочинений Пушкина воздержаться от включения ее в текст, печатающийся в корпусе произведений; здесь было бы правильнее обозначить отсутствие нескольких стихов, а составленные Цявловским и Томашевским привести в комментариях со всеми необходимыми пояснениями.

В описании игрушечного флота не возникло таких же сложных и занимательных текстологических сюжетов, как в предшествующих фрагментах. Если отвлечься от

⁴⁷ Ирвинг В. Альгамбра; Новеллы. М., 1989. С. 125—126.

неизбежных и позднее исправлявшихся ошибок чтения, из которых забавной было неожиданное однократное появление ефремовских «катеров» (см. сноску 20) в сводке Цявловского,⁴⁸ то достойно внимания упорное нарушение в этой части наброска публикаторами, причем не только «буквалистами», но и руководствовавшимися «свидетельством верного художественного вкуса», правила альтернанса. Этой грубой, невозможной у Пушкина ошибки стихосложения не заметил Бартенев (см. с. 88, со стиха «Перед шахматной доскою») и опиравшийся на его публикацию Ефремов, равно как и самостоятельно разбиравший пушкинские рабочие тетради В. Е. Якушкин.⁴⁹ Она была устранена Морозовым, который ввел (правда, не с первой своей публикации) строку точек между стихами «Из ореховых скорлупок...» и «А прозрачные ветрильца —» (см. с. 90), но возвращена Цявловским в издании КН (см. с. 92) и всех последующих под его редакцией, снова исправлена Измайловым и Томашевским, показавшим отсутствие двух промежуточных стихов (см. с. 82), и опять восстановлена Бонди (см. с. 83), главным апологетом в текстологической работе «непосредственного художественного чувства, хорошо выработанного литературного вкуса исследователя». Примечательна также издательская история последнего, начатого и оставленного незавершенным стиха «А веревки». Бартенев, Ефремов, Якушкин и Морозов его полностью игнорировали, как если бы он вообще не присутствовал в автографе. Первым его включил в свою сводку Цявловский:

А прозрачные ветрильца —
Будто бабочкины крильца,
А веревки

(КН)

Этот текст держался до 1936 года.⁵⁰ Однако еще годом ранее Цявловский изменил эту концовку, изъяв «А веревки», но оставив запятую на конце ставшего теперь последним стиха и таким образом показав общую незавершенность наброска:

А прозрачные ветрильца —
Будто бабочкины крильца,⁵¹

Измайлов, подвергший набросок отделке, которая его превратила, как уже говорилось, в маленький шедевр, поставил в конце стиха «Будто бабочкины крильцы» точку (см. с. 82) и вынес «А веревки» в отдел вариантов, где ненароком, или по недосмотру, или чтобы оправдать невключение этих слов в текст, представил дело так, будто Пушкин сам их убрал из автографа:

Их тафтяные ветрильцы
Будто бабочкины крильцы⁵²
А веревки

*

А прозрачные ветрильцы
Будто бабочкины крильцы

(Акад. III, 897)

⁴⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 2-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. Т. 2 / Ред. М. А. Цявловского. С. 239. До этого издания и во всех последующих Цявловский печатал «катерог».

⁴⁹ Якушкин В. Е. Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцовском музее в Москве // Рус. старина. 1884. Т. 43. Сент. С. 651. Ср. сноску 22.

⁵⁰ Последняя его публикация: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Academia, 1936. Т. 2 / Подгот. текста М. А. Цявловского; Коммент. под ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. С. 116.

⁵¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 3-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1935. Т. 2. С. 215. Так же заканчивался набросок в 4-м (1936) и 5-м (1938) изданиях.

⁵² Ошибка в Акад.; следует «крильцы».

Обзор текстологической и печатной истории чернового наброска «Царь увидел пред собою...» показал, что все публиковавшиеся последние семь десятилетий (начиная с КН) его тексты, при несомненных достоинствах каждого из них, вызывают основательные возражения или сомнения и требуют существенных коррективов, а потому ни один не может и не должен быть включен в новое академическое «Полное собрание сочинений» Пушкина. Это значит, что автограф продолжает оставаться неизменным объектом тщательного и вдумчивого анализа, который, нужно думать, приведет к каким-то новым, важным решениям. Так, может быть, не совсем «измельчали» те пушкинисты, которые настаивают на *критическом* освоении опыта прекрасного «большого академического» издания?

О ГЕРМЕНЕВТИКЕ БЫЛИН

Ощущение того, что противостояние «исторической» и «мифологической» школ в изучении былин изжило себя, висит, что называется, в воздухе. Ощущение это подпитывается, во-первых, практической формой синтеза обеих школ — непрекращающимся стремлением понять, что означает тот или иной былинный сюжет (например, в одном только сюжете «Добрыня и Змей» под противником героя подразумеваются то язычники,¹ то кочевники,² то хазары,³ то «темные силы прошлого»⁴ — при том, что сама змеборческая мифологема фактически наделяется кодирующей функцией). Во-вторых, это ощущение подпитывается всем ходом становления методологического мышления современных гуманитариев, вынужденных все больше и больше считаться с различием между языковой и неязыковой реальностями («Хотим мы этого или нет, но мир мы видим через очки языка»⁵). Для исследователей русского героического эпоса номинация «во-вторых» важна тем, что помогает высветить стоящий между смысловой структурой эпического произведения и отражаемыми ею событиями язык, имеющий собственную, т. е. отличную от событийной, логику развития. А логика развития языка своим наложением на логику развития событий и должна в определенных условиях создавать ситуацию, при которой «эпос пользуется не языком политической истории, а языком мифа и сказки»,⁶ пусть даже и в слабовыраженной форме. Вот почему «природе эпоса несвойственно воспроизведение жизни в реальных формах, хотя, разумеется, отдельные черты и элементы действительности находят в нем более или менее непосредственное отражение».⁷ И поэтому же лишь в приложении к исторической школе мифологическая находит «необходимую себе поддержку и стойкий фундамент для своих построений».⁸ Но все это вместе взятое как раз и означает, что противостоящие друг другу вот уже более ста лет школы являются на самом деле не взаимоисключающими, а, напротив, взаимодополняющими друг друга направлениями изучения былин.

Подтверждение тому находим и в позициях наиболее «знаковых» представителей конфликтующих направлений. Так, Б. А. Рыбаков уже в первой своей крупной работе о былинах стремился показать, что борьба с чудовищем вовсе не является в былине, в отличие от сказки, основным содержанием, но что она «используется как иносказание, как поэтический образ, взятый из языческой старины».⁹ А В. Я. Пропп в своем «Русском героическом эпосе» прямо утверждал, что эпос Киевской Руси не может рассматриваться как механическое продолжение эпоса предыду-

¹ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. М., 1897. С. 146.

² Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. М.; Л., 1952. С. 70.

³ Аникин В. П. Былины. Метод выяснения исторической хронологии вариантов. М., 1984. С. 157—158.

⁴ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1999. С. 196.

⁵ Колесов В. В. Русская речь. Вчера. Сегодня. Завтра. СПб., 1998. С. 237.

⁶ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 288.

⁷ Путилов Б. Н. Об эпическом подтексте (на материале былин и юнацких песен) // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 3.

⁸ Из разработок Б. М. Соколова по теории и поэтике фольклора / Публ. В. М. Гацака // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 289.

⁹ Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. С. 10.

щей, догосударственной эпохи, потому что «старые сюжеты сохраняются, но наполняются новым содержанием».¹⁰

Аналогичной взвешенностью суждений проникнута в XX веке и вся остальная теоретическая литература о былинах (если смотреть на нее с точки зрения не того, что ее разъединяет, а того, что ее объединяет). Так, А. Н. Веселовский полагал, что «известные эпические схемы... были даны в сознании, и когда новые условия жизни подсказали новое содержание, оно тотчас же вносилось в готовые рамки».¹¹ Н. П. Андреев писал в 1938 году: «Возможно, что былины использовали исторический материал не непосредственно, а уже прошедшим сквозь преломляющую призму традиций и художественной обработки — в виде героических сказаний и преданий».¹² А. И. Никифоров различал «конкретно-историческую основу былины», «возникающую в связи с тем или иным историческим фактом», и «былинную форму», служащую «художественным оформлением исторической основы» и «восходящую к мировоззрению дохристианской поры».¹³ В. И. Чичеров связывал природу языка былин с «условными знаками» и «эпической символикой»: «Былины... дают образцы эпической символики. Эта символика генетически связана с привычным для эпоса сочетанием мифа и истории... Переосмысление мифологических образов должно было породить новые явления в области искусства. Образ, сохраняющийся по традиции, поскольку он жил в сознании человеческого коллектива, не мог отмереть. Теряя свой первоначальный... смысл, он очень часто становился условным знаком. Тем самым... символизация мифологических образов лишала их религиозной основы, подчиняла их историческому началу эпоса».¹⁴ В. М. Жирмунский усматривал характер связи былинного эпоса с догосударственным в том, что первый использовал поэтические традиции второго.¹⁵ Р. С. Липец считала, что «основная методологическая опасность при изучении былин заключается как раз в подмене анализа их как жанра анализом архаических прасюжетов, использованных и модернизированных эпосом...».¹⁶ По мнению С. Н. Азбелева, противостояние былиноведческих школ во многом объясняется недоразумением («одно не так уж противоречит другому»), потому что «дошедшие до нас памятники народного эпоса в большей или меньшей степени являлись плодами переработки более раннего эпического материала».¹⁷ С точки зрения Л. И. Емельянова, «факт и приурочиваемый к нему сюжет соотносились между собой не по принципу „зеркального“, так сказать, отображения, а по принципу типологического „созвучия“, своеобразной идейно-фабульной совместимости, т. е. типу факта, его общему событийному контуру должен был соответствовать совершенно определенный тип эпического сюжета, выбираемый певцом в процессе приурочения. Богатейшее многообразие сюжетного эпического фонда... позволяло былине легко и быстро ориентироваться в постоянно меняющихся реальных исторических ситуациях, отражать типологическую суть любой из них, выбирая из общего эпического фонда наиболее родственный, наиболее созвучный ей сюжет».¹⁸ У И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина читаем: «Многослойность былин выявляется не только в сфере исторических реалий... но и в образной системе... ибо в ходе былинного творчества один образ, более поздний, наслаивается на другой, уже существующий в фантазии сказителей...»¹⁹

¹⁰ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 59—60.

¹¹ Веселовский А. Н. Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 103.

¹² Андреев Н. П. Былины // Былины. Русский героический эпос. Л., 1938. С. 15.

¹³ Никифоров А. И. Фольклор Киевского периода // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 1. С. 242, 245.

¹⁴ Чичеров В. И. Об этапах развития русского исторического эпоса // Историко-литературный сборник. М., 1947. С. 28—29.

¹⁵ Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М., 1962. С. 126.

¹⁶ Липец Р. С. Эпос и древняя Русь. М., 1969. С. 9—12.

¹⁷ Азбелев С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982. С. 6, 14.

¹⁸ Емельянов Л. И. Поэзия факта и логика обобщения // Русский фольклор. СПб., 1995. Т. XXVIII: Эпические традиции. С. 18—19.

¹⁹ Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Русский былинный эпос: Учебное пособие. Курск, 1995. С. 40.

Все такие высказывания (а их можно было бы привести гораздо больше) наглядно убеждают, что в современном эпосоведении все более прочно утверждается взгляд на былины как на результат воспроизведения исторической реальности метафорическими средствами. Но сам процесс метафоризации можно, вслед за В. М. Жирмунским, понимать двояко: как «непосредственное восхождение к традициям прошлого в сюжетах и образах героев в смысле их переоформления под воздействием новых исторических условий (так думают В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов)» и как «использование в произведениях феодальной эпохи разрозненных элементов старых традиций в качестве средства поэтической идеализации в общих рамках средневекового мировоззрения».²⁰ Нетрудно узнать в этой «двоякости» все то же противостояние двух направлений в изучении былин. Но нетрудно заметить и то, что в «подаче» Жирмунского оба направления особенно наглядно демонстрируют суть своего отличия друг от друга — суть, заключающуюся в коренной разности взглядов на историческую жизнь языка былин.

* * *

Почему историческая жизнь былинного языка понимается исследователями былин по-разному? Вопрос труден не потому, что на него нет ответа, а потому, что ответ выходит далеко за рамки традиционно понимаемого эпосоведения. Т. е. ответ разрушает иллюзию собственной методологической самодостаточности эпосоведов — иллюзию того, что они имеют дело с «одними лишь фактами»; он показывает, что на самом деле во всех суждениях эпосоведов о генезисе былин всегда присутствует в неявном виде элемент не поддающейся проверке гипотезы. Суть же ответа в том, что любая частная теория происхождения былин как специфического языкового явления обязательно подразумевает своей конечной, хотя и не всегда четко сформулированной, предпосылкой более общую мысль о происхождении самого языка.

Стремиться понять свои конечные предпосылки, даже ценой выхода за пределы собственной научной области, — прямая обязанность каждого ученого. С другой стороны, реально существующий в межнаучном обиходе профессиональный кодекс обязывает того же ученого строго придерживаться собственной научной области, не выходя за ее пределы. Но в условиях, когда ни совместить, ни проигнорировать оба этих требования невозможно, остается сделать выбор между ними. Вот этим-то вынужденным выбором, как я сейчас покажу, и была изначально предопределена разность научных взглядов на историю языка былин.

Формальный выбор в пользу «беспредпосылочного знания» обусловлен уже самим организационным (узкоспециализированным) строем академической науки. А моральное оправдание такому выбору создала та специфическая интеллектуальная атмосфера, которая возникла в отечественном обществоведении в советский период его существования и суть которой заключается в отношении к методологической проблематике как к чему-то раз и навсегда решенному в рамках истмата. Влиянием этой специфической интеллектуальной атмосферы, вкупе с влиянием породившей ее академической специализации, и объясняются все проблемы так называемой исторической школы эпосоведения. Вряд ли, например, можно сомневаться в том, что свойственная этой школе недооценка роли языковой формы эпического творчества, т. е. недооценка роли мифологической семантики, как раз потому и имеет место, что и сама эта семантика не слишком-то вписывается в истматовскую концепцию.²¹

²⁰ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 126.

²¹ К вопросу о спорности этой концепции: Горюнков С. В. О методологическом аспекте темы «Вещь в контексте культуры» // Вещь в контексте культуры (материалы научной конференции). СПб., 1994. С. 19—20.

Естественно, что в порядке реакции на недооценку роли мифологической семантики возникали попытки некоторых исследователей пересмотреть свои предпосылки в сторону большего учета языковой специфики былин (совокупностью этих попыток и образуется то, что принято сегодня называть мифологической школой эпосоведения). К сожалению, и эти попытки изначально были обречены на неуспех, потому что противоестественно совмещали в себе эмпирический подход к истории языковой формы эпоса с истматовской точкой зрения на происхождение и развитие языка. В этом смысле «мифологи» вовсе не без причины критиковались оппонентами за «абстрактный историзм», «исторический нигилизм» и даже «антиисторизм»²² — ведь методологическая непоследовательность их научной позиции превращала и самое эту позицию в заведомо проигрышный «бунт на коленях».

Обвинения в «абстрактном историзме», «историческом нигилизме» и «антиисторизме» обрушивались главным образом на В. Я. Проппа, который, как известно, сам себя «мифологом» не считал и даже критиковал школу Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева и Ор. Миллера. Поэтому здесь необходимо пояснить, почему он тем не менее причисляется мною к «мифологам». Дело в том, что В. Я. Пропп явился одним из пионеров использования того метода в эпосоведении, по которому за основу изучения эпоса брался безотносительный к своим внеязыковым источникам «текст» («Предметом нашего анализа и изучения должна стать прежде всего *сама былина*, ее герои, ее повествование, ее замысел»²³). Объективно это смещало акценты его научного внимания исключительно на историю языковой формы эпического творчества, т. е. на мифологическую семантику, хотя и здесь он критиковался за непоследовательность более радикальными единомышленниками.²⁴ Поэтому о Проппе можно сказать, что хотя субъективно он «мифологом» не был, но объективно работал именно на мифологическую школу (в ее современном понимании; не путать с мифологической школой XIX века, решавшей гораздо более узкие задачи).

На практике пропповская позиция оборачивалась недооценкой внеязыкового, т. е. «событийного» фактора, чем лишний раз подчеркивался взаимодополнительный характер былиноведческих школ.

* * *

Разным выбором исходных позиций оказались predeterminedены и разные «углы зрения» на самый предмет былиноведческих исследований. «Историки», например, исходя из очевидных привязок былинных сюжетов к определенному времени и месту (т. е. к эпохе и территории Киевской Руси), фактически сводят содержание былин к «событийности», закрывая глаза на все остальное (а все остальное — это лежащее в основе любой «событийности» и потому объясняющее ее знаковое начало культуры). «Мифологи» же, исходя из наличия в эпосе следов разных эпох, отказываются на этом основании видеть в былинах отражение деятельности реальных лиц и связанных с ними конкретных событий; за собственно историю они принимают лишь безлично-масштабные ее проявления в эпосе: историю социальных форм и социальных отношений, религиозные и бытовые нормы в их коллективно-обрядовом исполнении и т. д. Отсюда как следствие вытекает требование изучать эпос не применительно к отдельным частным событиям истории, а применительно к эпохам, периодам ее развития.²⁵ Но в своей предельно заостренной форме такое требование

²² Аникин В. П. Теоретические проблемы историзма былин в науке советского времени. М., 1980. Вып. 3. С. 47—52.

²³ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 20.

²⁴ Криничная Н. А. Законы былинного творчества, открытые В. Я. Проппом, и фольклористика последующих лет // Пропп В. Я. Указ. соч. С. 625—635.

²⁵ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 28.

выглядит как противопоставление друг другу «исторического процесса» и «фактографии»,²⁶ где исторический процесс оказывается как бы существующим независимо от задействованных в нем людей.

Неудивительно, что при таких кардинальных расхождениях во взглядах на один и тот же предмет исчезает и сама почва для взаимопонимания былиноведческих школ. «Историк», например, становится очень трудно понять, что интересующие его «факты» — это всего лишь *данные языка* летописей. А «мифологу» становится так же трудно понять, что из его схематически-прямолинейных концепций эволюции эпического языка выпадает *сам носитель этого языка*, который ведь может сознательно рефлексировать над ним, а значит, и вносить в него дополнительные, подтекстовые смыслы.

* * *

Противостояние двух конфликтующих направлений в изучении былин сохраняется до сих пор. Правда, влияние причин конфликта на научное мышление носит с некоторых пор не прямой, а косвенный и к тому же вялотекущий характер. Но тем важнее иметь о причинах этого влияния четкое представление, чтобы в ходе дальнейшего изучения былин уже вполне осознанно ориентироваться не на логику сомнительных теоретико-философских предпосылок и не на порождаемую ею иллюзию собственной методологической самодостаточности, а исключительно на эмпирическую фактологию изучаемого материала.

Вместе с тем и ориентация на эмпирическую фактологию должна иметь под собой прочное методологическое обоснование. А таким обоснованием может послужить эмпирический же взгляд на проблему происхождения языка как на принципиально не решаемую традиционными средствами. Т. е. нужно понимать, что любая теория происхождения языка — это всего лишь особым образом оговоренная «презумпция происхождения», отношение которой к тем реальным процессам, на объяснение которых она претендует, само нуждается в научном объяснении (в противном случае мы имеем ситуацию методологического порочного круга, в которой нечто доказывается средствами этого же «нечто»²⁷).

Можно сказать иначе: сама постановка вопроса о происхождении языка должна пониматься не как порождаемая объективным запросом научного поиска, а как продиктованная довлеющим над научным мышлением языковым штампом («презумпцией»). Но языковые штампы — это уже область фольклора, который ведь, как все чаще начинают понимать, бывает не только традиционно-народным, но также и политическим, и экономическим, и религиозным, и, разумеется, научным.²⁸

В свою очередь, более широкий взгляд на природу фольклора фактически упраздняет необходимость в разделяющем былиноведов выборе между беспредпосылочным и предпосылочным подходами в пользу последнего. А это значит, что в методологическом плане исследователь былин встает перед задачей синтеза «исторической» и «мифологической» школ, т. е. перед задачей выработки уже осознанного, а не стихийного взгляда на эпос как на воспроизведение исторической реальности метафорическими средствами.

²⁶ Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Исторические реальности и былинная фантазия // Духовная культура славянских народов. Литература. Фольклор. История. Л., 1983. С. 40.

²⁷ Горюнков С. В. О соотношении мифологии и онтологии // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 89—90. В новейших исследованиях истоков языка ситуация методологического порочного круга не учитывается (см., например: Вопросы языкознания. 1996. № 2. С. 79—89).

²⁸ См., например, рецензию Е. А. Костюхина на книгу Б. Н. Путилова: Русский фольклор. Т. XXVIII, а также: Мифология и повседневность: Материалы научной конф. СПб., 1999. Вып. II.

* * *

В соответствии с такой методологической установкой должны решаться и чисто методические проблемы, в первую очередь проблема соотношения устойчивости и изменчивости языка былин. Т. е. если былинный сюжет — это воспроизведение исторической реальности метафорическими средствами, то, значит, в историческом бытовании сюжета нужно различать два качественно разных этапа: этап сохранения живой памяти об исторических фактах, облеченных в языковую форму фольклорно-мифологической метафоры, и этап забвения фактов, отмеченный переосмыслением метафорической формы былины как уже самого ее содержания. По логике данной модели былина на первом этапе — это не только то, что явным образом поется, но и то, что неявным образом подразумевается (вот почему наивна вера В. Я. Проппа в достаточность для понимания смысла былины изучения одной лишь текстовой ее стороны). Соответственно, на первом этапе былина содержит в себе скрытые, неявные мотивировки поступков былинных персонажей, потому что их явная фиксация противоречит самой сущности метафорического языка. При переходе же ко второму этапу скрытые мотивировки перестают пониматься, и вытекающие из них действия начинают вступать в противоречие с формальной, внешней стороной былинной метафоры. Как следствие, действия эти начинают переосмысляться в соответствии с буквальным пониманием языка метафор, что влечет за собой кардинальную перестройку и формальной, и идейно-содержательной сторон былины.

Поясно сказанное примером. До тех пор пока носители былинной традиции понимают, что борьба былинного героя с фантастическим чудовищем — это не реальный поединок, а метафора разрешения какой-то общественно значимой, всем понятной жизненной коллизии, — до тех пор их и не удивляет, что герой после победы над чудовищем не только щадит его, но даже вступает с ним в некие «деловые» отношения (так, Добрыня после победы над Змеем заключает с ним договор «побратимства» и принимает от него дары; Соловью Разбойнику делаются в Киеве предложения стать «строителем», «служителем» и т. д.). А вот когда метафора начинает восприниматься буквально, т. е. когда фантастическое чудовище начинает осмысляться как реально существовавший противник, тогда уже вынесение ему смертного приговора предрешается самим новым идейно-художественным контекстом былины.

Самое же существенное: следы немотивированной метафоры в былине могут рассматриваться как прямые указания на древнейшее состояние былинного сюжета или его фрагментов. Скажем, когда Илья Муромец для усмирения врага стреляет из лука в землю и стрела начинает «рыть» ее, то эта деталь с полным основанием может быть принята за гораздо более раннюю по сравнению с той, согласно которой Илья Муромец усмиряет врага обычным оружием. Или: если в «змеином свисте» Соловья Разбойника еще чувствуется какая-то переставшая быть понятной метафора, то в его же «змеином шипе» или «соловьином свисте» угадывается уже позднейшая рационализация мотива.

* * *

Соответственно должна пониматься и роль текстологического анализа в историческом былиноведении. Т. е. если уже на первом этапе былины содержат в себе «бестекстовую составляющую», то, значит, даже будучи записанными в момент их создания, они все равно никогда не донесут до нас всей реальной полноты своего содержания. А если к тому же время создания былин отделено от времени их первой письменной фиксации «бестекстовым зазором» (да еще измеряемым столетиями), то, значит, шансов прочесть былины текстологическими методами еще меньше. И этими двумя факторами — «бестекстовой составляющей» в самом существе былин и «бестекстовым зазором» в их историческом бытовании — задается реальный потенциал возможностей текстологического анализа.

Идеальными иллюстрациями к сказанному могут служить монографии С. Н. Азбелева и В. П. Аникина, считающиеся в текстологическом отношении показательными.²⁹ В первой монографии объектами текстологического анализа выбраны образцы наиболее позднего, нетипичного эпоса, чем завуалирована основная текстологическая проблема изучения исторической основы былин — проблема существования «бестекстового зазора» между временем создания былин и временем их первой письменной фиксации.³⁰ А во второй монографии с помощью текстологии выявлены лишь наиболее «выдержанные» с идейно-художественной точки зрения группы вариантов исследуемых сюжетов, которые и выдаются почему-то за самые ранние; все остальное же, причем самое главное, вынесено за скобки текстологического анализа в область «гипотетической ретроспекции».³¹ Проблема же существования «бестекстовой составляющей» былин в обеих монографиях даже не осознана.

Спору нет: текстология былин имеет свою четко очерченную сферу применения и свои специфические задачи. Но в плане изучения исторических корней былинных сюжетов ее результативность — в силу вышеуказанных причин — близка к нулю. Поэтому, даже затратив огромные усилия на распутывание клубка записей, сделанных в XIX—XX веках, и даже вычленив из этого клубка энное количество редакций, мы все равно окажемся в конечном счете на том же хронологическом и смысловом пороге, с которого начали анализ.

Правда, существует мнение, что сравнение редакций позволяет уловить в них ясно выраженные тенденции развития былин, которые, мол, и следует проецировать в «бестекстовую» глубину истории. Но своим подлинным источником это мнение имеет типичную для науки советского времени претензию на знание сути «исторических тенденций». На самом деле нынешний уровень представлений об историческом процессе исключает и какое-либо однозначное понимание того, что следует подразумевать под «историческими тенденциями».

Есть, впрочем, в былинной текстологии аспект, небезынтересный с точки зрения исторического изучения былин; он связан с идеей «иерархии» изучаемых текстов. Впервые на эту идею обратили внимание, кажется, авторы комментариев к «Былинам в записях и пересказах XVII—XVIII вв.» А. М. Астахова и В. В. Митрофанова, переименовавшие в «версии» то, что В. Ф. Миллер называл «редакциями» одного из былинных сюжетов («Поскольку указанные отличия выражаются в существенно ином изложении событий, считаем более правильным применить к отмеченным группам термин „версия“, а не „редакция“, как это делал В. Ф. Миллер»³²). Чуть позднее к этой же идее обратился С. Н. Азбелев, дополнив иерархию «версия—редакция» более мелкими таксонами «извода» и «вида».³³ Но для целей исторического изучения былин гораздо перспективнее дополнение иерархии не более мелкими, а, наоборот, более крупными таксонами: «сюжета» и даже «жанра» (первым — потому, что былинные сюжеты представлены зачастую крайне отличающимися друг от друга разновидностями, сводящими на нет само понятие единого сюжета; вторым — потому, что былинные сюжеты представлены не только жанром былин, но и жанром сказок, вторичность которых по отношению к былинам доказана далеко не для всех случаев). Более крупные таксоны исторической иерархии былинных текстов должны быть — в силу самого «ветвящегося» таксонопорождающего прин-

²⁹ *Иванова Т. Г.* Специфика фольклористической текстологии // Русский фольклор. Л., 1991. Т. XXVI: Проблемы текстологии фольклора. С. 6.

³⁰ *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. С. 43—199. О самой проблеме см. полемику С. Н. Азбелева с А. Ю. Федоровым: Русский фольклор. СПб., 1993. Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи.

³¹ *Аникин В. П.* Былины. Метод выяснения исторической хронологии вариантов. С. 103—112, 217—282.

³² Былины в записях и пересказах XVII—XVIII вв. М.; Л., 1960. С. 24.

³³ *Азбелев С. Н.* Основные понятия текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966. С. 277.

ципа — более ранними, а значит, и указывающими на более древнее состояние темы. А сам метод учета иерархии текстов может явиться еще одним эффективным инструментом проникновения в глубины былинной истории.

* * *

Тем не менее основные трудности исторического изучения былин связаны все же, как показано выше, не столько с *текстовыми*, сколько с *бестекстовыми* аспектами былиноведения, а конкретно — с той ситуацией, в которой проблема «бестекстовой составляющей» былин усугублена проблемой «бестекстового зазора» во времени их исторического существования. И трудности эти остаются сегодня без адекватного их значимости методического решения, потому что обычные в таких случаях подходы типа «гипотетической ретроспекции» ничем фактически не отличаются от произвольных домыслов. А сохраняется такое положение вещей потому, что сам «бестекстовый» предмет изучения до сих пор не осознан как *междисциплинарная область «смысловедения»*.

Говорить именно о «смысловедении», а не о «семантике» предпочтительнее в данном случае потому, что с «семантикой» слишком уж тесно связалось представление о *части формальной науки семиотики*, в то время как в действительности речь должна идти о самостоятельной, *сущностной* дисциплине, противостоящей формальной и терминологически, и предметно. К тому же попытки самоопределения «смысловедения» наблюдаются уже давно, начиная с бахтинской «науки о идеологиях» и кончая когнитологическими подходами в самых разных познавательных сферах (в психологии, в философии, в эстетике и др.). Однако успешному завершению всех этих попыток самоопределения новой «науки о смыслах» мешает пережиточная тенденция относить данную область знания преимущественно к сфере компетенции лингвистов. Т. е. считается, что раз языковые «смыслы» («ценностные контакты» или «идеологические функции» — по М. М. Бахтину; «созначения» — по Г. Г. Шпету и др.) обнаруживают себя через посредство языковых же «значений», то, значит, и те и другие должны быть связаны между собой отношениями «сводимости-выводимости» и образовывать, соответственно, некий единый предмет изучения.³⁴ Но это ложный ход мысли, спровоцированный избыточностью «междисциплинарной (т. е. смысловой) доли» в самой лингвистике. Итоги Международной конференции 1995 года по общим проблемам языкознания дают право думать, что потому-то теоретическая лингвистика и не может определиться в своих предпосылочных основаниях (т. е. потому-то и возникают в ней разговоры о методологической несостоятельности когнитивной лингвистики или о шаткости семантической составляющей сравнительно-исторического языкознания³⁵), что междисциплинарную область «смысловедения» она принимает за специфически-лингвистическую. А экспериментальные данные по исследованию функциональной асимметрии мозга со всей определенностью убеждают, что «значения» и «смыслы», при всей их внешней неразделимости, отнюдь не связаны между собой отношениями «сводимости-выводимости».³⁶

³⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 5—44.

³⁵ *Паршин П. Б.* Теоретические перевороты и методологический мятеж в лингвистике XX века // Вопросы языкознания. 1996. № 2. С. 19—23.

³⁶ Вот простейший пример, доказывающий это наглядно: из трех лексических формул «выйти из себя», «выйти из дома» и «рассердиться» нужно выбрать две, максимально близкие друг другу. Выбор возможен по двум критериям: по вербальному «значению» и по невербальному «смыслу». По первому критерию мы получаем тождество «выйти из себя = выйти из дома», а по второму — «выйти из себя = рассердиться». Принципиальная разность результатов эксперимента и свидетельствует о принципиальной разности предметов изучения, о несводимости их друг к другу: «смысла» к «значению» или «значения» к «смыслу» (пример взят из работы: *Черниговская Т. В., Деглин В. Л.* Метафорическое и силлогистическое мышление как проявление функциональной асимметрии мозга // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1986. Вып. 720. С. 72).

Но именно поэтому фольклористам и пора осознать проблему становления междисциплинарной науки «смысловедения» как относящуюся к ним в ничуть не меньшей степени, чем к лингвистам. Если такое осознание придет, то в этом и будет заключаться важнейший прорыв на их собственном профессиональном «фронте». Дело в том, что поле смыслов культуры оказалось структурировано гораздо сильнее, чем об этом принято было думать, основываясь на редуccionистской («происхожденческой») парадигме исторического мышления. Новую же, не устоявшуюся пока парадигму питает все более и более оправдываемая фактами уверенность, что историческая жизнь текстов — это нечто, имеющее двойное дно, т. е. что за видимым, лежащим на поверхности «фасадом слов» имеются еще какие-то глубинные и неясные пласты смысловыражения, находящиеся между собой в определенных, законами самоорганизации обусловленных отношениях. А это значит по меньшей мере, что в принципе абсолютно ко всем областям духовной культуры, и к фольклористике в том числе, приложимы намного более операциональные методы исторического изучения текстов, нежели традиционно «гипотетические».³⁷

Наиболее простым из таких операционных методов, и вместе с тем наиболее «базовым» из них, следует, видимо, считать *метод различения «значений» и «смыслов»* (путем сравнения исторических контекстов, в которые встроены интересующие нас «значения»). Конкретным же проверочным материалом для испытания возможностей данного метода может послужить очень частое смысловое несоответствие некоторых языковых «значений», встречающихся в древних текстах, таким же по форме языковым «значениям» современного русского языка («стол» = «княжение», «роаа» = «клятва», «живот» = «жизнь», «жизнь» = «богатство», «язык» = «народ», «корысть» = «добыча», «равнодушие» = «единодушие», «злоба» = «несчастье», «труд» = «печаль», «вина» = «причина», «задница» = «наследство» и др.). Поскольку строгой теории языкового смыслопорождения до сих пор не существует, то нет не только объяснения данному явлению, но нет зачастую и осознания самого этого явления как первоочередной научной проблемы. А между тем в широком, т. е. в теоретико-методологическом, плане речь здесь идет, возможно, о том, что главным субъектом исторического процесса является смысловая структура естественных языков и что одним из важнейших результатов этого процесса оказывается обретение языковыми «значениями» новых «смыслов».

Для нашей темы вся эта проблематика тем актуальней, что на стихийном уровне она давно уже предвосхищена былиноведами, знающими, что «племянник» былин о Добрыне Никитиче означает совсем не то же самое, что «племянник» в современном языке, или что «старой казак» былин об Илье Муромце — это совсем не обязательно «старый казак». Очередь, стало быть, за осознанным использованием метода различения «значений» и «смыслов» в качестве еще одного эффективного средства проникновения в историческое содержание русского героического эпоса.

³⁷ В ноябре 1984 года на Третих Пропповских чтениях в ИЭ АН СССР я выступил с докладом на тему о том, что логика мифологического образотворчества вполне поддается «прочитыванию». Укажу также на прикладные аспекты темы, поднятой мною в работе о соотношении мифологии и самоорганизации: Горюнков С. В. О жизни, смерти и бессмертии как о мета-языковом содержании мифов // Жизнь. Смерть. Бессмертие: Материалы научной конференции. СПб., 1994. С. 16—18.

© А. А. Горелов

«ШЛЯПА ЗЕМЛИ ГРЕЧЕСКОЙ» В БЫЛИНАХ

Памяти Бориса Николаевича Путилова

Настоящая статья¹ посвящена истолкованию одной из известнейших и в значительной степени загадочных формульных реалий старинных былин — «шляпе Земли Греческой».²

Практически это наименование головного убора богатырей — «шляпа Земли Греческой» — встречается в трех сюжетах былин: «Добрыня и Змей», «Алеша Попович и Тугарин», «Илья и Идолище». Для прочих сюжетных композиций былинного фонда об этой реалии можно говорить как о явном перенесении более позднего и зачастую вполне деформированного характера (например, она фигурирует в облике «черной шляпы» в былине «Михайлушко и змеядицо», представляющей собой версию былины «Добрыня и Змей», где имя Михайлушко из былины о Даниле Игнатьевиче и его сыне — замещение имени Добрыни).³ Стало быть, ограничение в привлекаемом материале первоначально должно касаться установления сюжетной исконности или сюжетной вторичности реалии.

Обычно исследователи говорят о «шляпе Земли Греческой» («шеломе», «шапке», «колпаке») при рассмотрении сюжета «Добрыня и Змей». Здесь сюжетное, художественное значение реалии, по общему мнению, первостатейно, если не исключительно: герой в неравном бою побивает Змея именно «шляпой Земли Греческой». Оказавшись нагим и безоружным в Пучай-реке, в державе — обиталище чудовищного Змея Горыныча, лицом к лицу с самым властелином стихии воды, огня и гор, Добрыня прибегает к «шляпе Земли Греческой» как к заместителю обычного воинского оружия.

Суммируя мнения ученых о «шляпе Земли Греческой», В. Я. Пропп на страницах известной монографии «Русский героический эпос» (1955) достаточно подробно говорил об этом предмете, и его слова целесообразно процитировать с необходимой объемностью, ибо они произвели убедительное впечатление, а авторитетность имени ученого побудила многих фольклористов принять их за истину. Вчитаемся заново в аналитические доводы В. Я. Проппа, проверяя или чуть оттеняя некоторые мотивы самих былинных текстов, варьирующих причину невооруженности молодого богатыря.

«Иногда безоружность мотивируется тем, что Добрыня перед купанием отпустил коня со всем оружием и доспехами пастись, или же слуга его, слыша приближение змея, в страхе бежит и уводит с собой коня (Гильфердинг, № 59, 64)».⁴ То есть порой выезд героя в царство Змея вооруженным и одетым в воинские доспехи — изначальная сюжетная данность, свидетельствующая о готовности и желании юного богатыря сразу заявить о своих зрелости и мужестве, о готовности к сражению с самым опасным врагом эпического Киева.

Но есть и другая версия сюжета, с другой трактовкой будущего боя: «Иногда Добрыня с самого начала не берет с собой никакого оружия, так как едет на охоту (на охоту — без оружия? — А. Г.) или купаться. (...) Лишая героя оружия, народ как бы хочет подчеркнуть, что превосходство Добрыни выражается не в физической силе и не в вооружении».⁵

¹ Прочитано в СПбГУ 3 марта 2001 года на открытом научном семинаре «Поэтика фольклора», посвященном памяти Б. Н. Путилова.

² См., например, это наименование, извлеченное из «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым», в повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз» (1894) в качестве буквально трактованной иноземно-экзотической детали костюма «потрясателей-сицилистов» (Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 9. С. 542, 545, 546, 574).

³ Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Изд. подг. Ю. И. Смирнов и Т. С. Шенталинская. Новосибирск, 1991. № 17.

⁴ Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955. С. 184—185.

⁵ Там же.

На наш взгляд, недооценка физической мощи богатыря, а потому и снижение роли и весомости богатырского вооружения не вполне правомерны. То и другое как бы принадлежат к числу подразумеваемых условий боевой схватки. Несмотря на известную браваду и легкомыслие поступков молодого героя, он по сути своей, по своим богатырским достоинствам уже подготовлен к соперничеству с чудо-противником и направляется в логово или стихию обитания фантастического Змея. Тем не менее, действительно, в самый момент явления Змея Добрыня оказывается безоружен, а вся ситуация пророчит Змею скорую победу. Сюжетное заострение хода событий возбуждает и доводит интерес к происходящему до кульминации.

В. Я. Пропп справедливо констатирует: «Чем же побеждает Добрыня, что замечает ему оружие? Ответ на этот вопрос настолько устойчив и постоянен, что это постоянство не может быть случайным, а должно иметь особые причины. Добрыня побеждает змея шапкой земли греческой. Это несомненно один из древнейших элементов былины, но вместе с тем он столь же несомненно более позднего происхождения, чем образ змея и сюжет змеборства. Шапка земли греческой есть художественное воплощение той силы, при помощи которой в данной былине побивается змей (...) Не всегда ясно, откуда в былине о Добрыне и змее эта шапка в нужный момент берется. В варианте Кириши Данилова и некоторых других записях Добрыня надевает ее, уходя из дома. „Надевал на себя шляпу земли греческой” (К. Д. 48, Гильф. 59). Выходя из воды, он только и успевает взяться за эту шляпу. В тех случаях, когда слуга угнал его коня, он оставляет на берегу одну эту шляпу.

Одна осталась только шляпа греческа,
Тая ли шляпа богатырская.

(Гильф. 64)

Чаще всего, однако, шляпа (шапка, колпак) оказывается на берегу совершенно неожиданно и попала сюда неизвестно как: „Лежит тут колпак да земли греческой” (Гильф. 5). Этим колпаком Добрыня обычно и ударяет змея и сразу отшибает ему три или даже все двенадцать хоботов, после чего змей теряет силу, падает в траву, а Добрыня наступает на него ногой или садится на него.

Бой, таким образом, обычно очень короток.

Он берет то колпак да во белы ручки,
Он со тою ли досадушки великою,
Да ударил он змеинища-Горынища,
Еще пала-то змея да на сыру землю.

(Гильф. 79)

Такова типичная картина этого боя».⁶

Как видно из былинных цитаций В. Я. Проппа, «шляпа Земли Греческой» — это поэтическая гипербола: тяжкая весом «шляпа богатырская» способна отшибить Змею сразу от трех до двенадцати хоботов либо сбить Змея «на сыру землю». В вариантах былин иной раз сообщается, что «хручата песка» она захватывает «не мало, не велико — девяносто пуд»,⁷ либо певцы добавляют, что это «не простой коўпак», иначе, де, как «отбить сразу те головы».⁸

Однако дело не только и даже не столько в гиперболической тяжести шапки, сколько в особенном ее качестве, проясняемом лишь связью с Землей Греческой. «Самое название, — говорит В. Я. Пропп, — (...) указывает на то, что здесь сохранились какие-то воспоминания об отношениях Киевской Руси к Византии». Отсюда

⁶ Там же.

⁷ Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. С. 78.

⁸ Там же. С. 73.

«на Русь пришло христианство. Эпос показывает, как народ к этому отнесся».⁹ Подобная «форма борьбы» со Змеем и «победы» над ним, по наблюдениям В. Я. Проппа, «встречается только в русском эпосе и характерна для данной былины», а как неспецифичная деталь она присутствует подчас и в «некоторых вариантах былины об Илье Муромце и Идолище», где Илья «иногда такой же шляпой побивает Идолище».¹⁰

Между тем «шляпа или шапка земли греческой — не что иное, как монашеский головной убор, имевший форму кашпошна или колокола. На Русь этот убор был занесен из Византии (следует отсылка к статье М. Р. Фасмера «Шапка земли греческой» из «Сборника в честь 70-летия Г. Н. Потанина» 1902 года. — А. Г.).¹¹ В былинах его часто носят калики переходные (тут уже подразумевается, в частности, другой сюжет — «Алеша и Тугарин». — А. Г.).¹²

Так же трактует головной убор Б. Н. Путилов, объясняя магическую сверхмощь «колпака земли греческой» как поэтического символа христианства верованиями восточного славянства: это «шапка священнослужителя, пришедшая на Русь вместе с христианством из Византии», она «обладает особой силой в борьбе со Змеем, воплощающим языческую старину».¹³

Рядом, но несколько позднее, возникли иные трактовки популярного былинного атрибута. Б. А. Рыбаков скептически заметил, что «в пользу» понимания «былины о победе Добрыни над Змеем Горынычем как эпического выражения победы христианства над язычеством, олицетворенным Змеем», «говорит только одна деталь: Добрыня побеждает противника „шляпой земли греческой“».¹⁴ Полагая, что «в былине нет ни одного слова о божьей помощи, нет вполне естественной благодарности богу за победу», Б. А. Рыбаков увидел одоление Добрыни над Змеем по-своему. Змей — это «устойчивый символ степных кочевников» (прежде всего печенегов X века, затем, т. е. в XI—XII веках, половцев), из чего вытекает иное истолкование рассматриваемого аксессуара былины: да, перед нами «греческая шляпа паломника», но она попала в дохристианскую по сложению былинку позже создания произведения (т. е. в «конце языческого времени»), она вторична и идет «из духовного стиха».¹⁵ По мнению Б. А. Рыбакова, фильтрующего текст, «никаких признаков введения христианства в былине нет».¹⁶

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин отвергли разъяснение смысла термина «шапка земли греческой», предложенное В. Я. Проппом, во-первых, на том основании, что, по их представлению, это элемент «досюжетного» обрядового, т. е. дохристианского происхождения — «обрядовая шапка», типичная для обряда инициации, посвящения, убора, наделявший посвященного особой магической силой, а Добрыня как раз вступил «в возраст обрядовых испытаний». Стало быть, только в позднейших редакциях былины «шапка Земли Греческой» становилась «монашеским или странническим головным убором».¹⁷ Во-вторых, «символ есть застывшая мета-

⁹ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 185.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 184.

¹² Там же. Ср. хотя бы запись былины об Алеше Поповиче и Тугарине из Сборника Кирши Данилова (текст № 20).

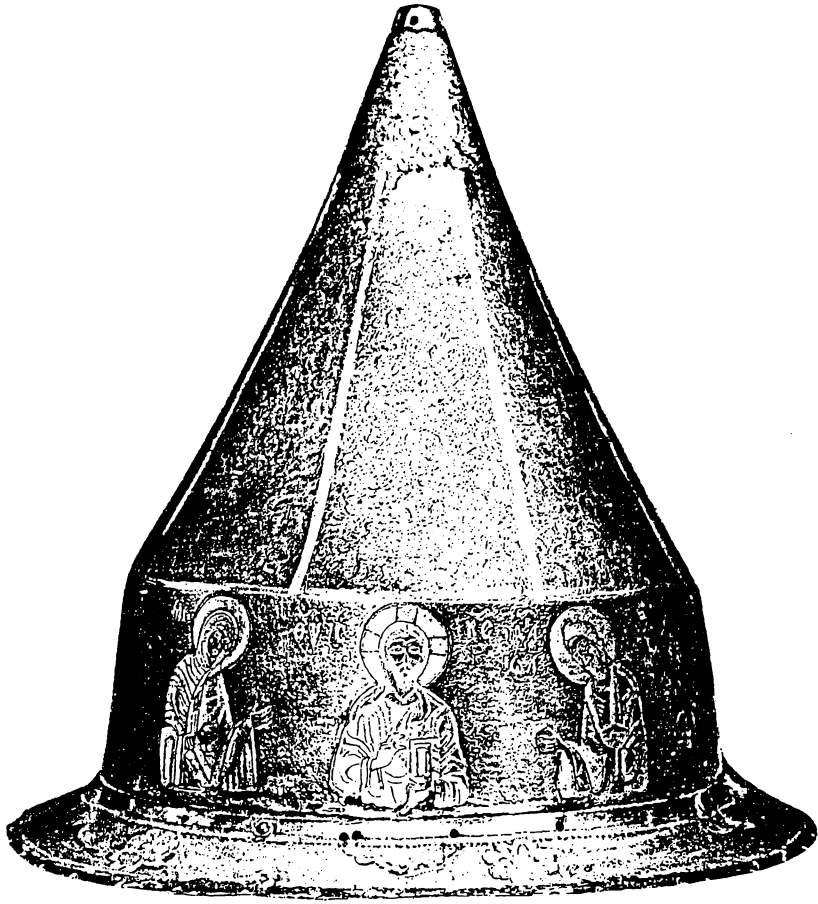
¹³ Русская народная поэзия. Эпическая поэзия / Сост., подг. текста, вступ. статья, предисловия к разделам и комментарии Б. Путилова. Л., 1984. С. 395.

¹⁴ Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М., 1987. С. 352.

¹⁵ Там же. С. 352, 353.

¹⁶ Там же. С. 353. Последняя фраза звучит категорически, но безотсылочно. В вариантах былины о Добрыне и Змее немало разнообразных деталей обстановки христианского мира, христианского быта и поведения, христианского мироощущения и христианского образа мыслей слагателей и исполнителей эпоса. Былина о Добрыне и Змее воистину пронизана христианскими мотивами, мотивировками. Если их угодно отводить, то для этого требуется предъявить хотя бы минимальные текстологические обоснования такого отвода.

¹⁷ Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Былинная история. (Работы разных лет). СПб., 1997. С. 84, 86—89, 94, 101; см. также с. 530, 521, 528, 522 и др.



фора, а метафоры», по утверждению самого же В. Я. Проппа, «для эпоса не характерны».¹⁸

Однако полагая, что сюжет «Добрыня и Змей» в его «боевой» части лежит в поле изображения акта инициации, свойственного дохристианской поре, что «христианизацию сюжета (...) еще предстоит осмыслить», настаивая на том, что «купание Добрыни, — если рассматривать все его перипетии во взаимной связи, — только внешне напоминает бытовое явление», а «с точки зрения бытовой не объяснить ни молодость Добрыни, ни запреты матери (купаться в Пучай-реке. — А. Г.), ни кипения реки, ни прилета Змея (отчего же сказочно-фантастическое надобно объяснять с бытовой точки зрения? — А. Г.), ни появления на берегу шапки земли греческой», — И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин предлагают искать «объяснение» «комплексу» повествовательных сообщений былины «в данных этнографии».¹⁹ Так возникает изысканно-хитроумная, но отнюдь не убеждающая гипотеза, где конусообразный колпак Гвинеи, фригийский колпак, остроконечную шапку жреца Юпитера, дурацкий головной убор средневековья предлагается считать дополнительными эволюционными доводами в

¹⁸ Там же. С. 89, 522.

¹⁹ Там же. С. 84.

пользу превращения шапки посвяжительного обряда «под влиянием христианства в монашеский или каличий куколь».²⁰

Этимологические догадки 1902 года привели М. Фасмера к предположению, что слово «шляпа», встречающееся в памятниках письменности Руси с XVI века («Домострой», грамота Б. Годунова 1589 года), «заимствованное из баварского Schlappe («чепец, шапка») либо средне-верхне-немецкого slappe («свешивающаяся часть головного убора», «вид мягкой шляпы»)», в форме «шляпка земли греческой» «соответствует названию *колокол* (в новгор(одских) песнях)», которое ассоциируется с среднегреческим *χοῦχούλλιον*, т. е. «монашеский клобук».²¹

Мысль Фасмера стала едва ли не азбучной истиной. Изобретательность же его последователей в построении целой цепи предметной атрибутики из сферы церковно-паломнического быта, знавшего ряд головных уборов, которые можно условно сблизить с «шапкой Земли Греческой» лишь при ряде заместительных упрощений и допущений в трактовке былин, повела к тому, что от былины «Добрыня и Змей» исследователи двинулись к картине боя в новгородской былине о Василии Буслаеве (конкретно — к сцене участия в нем старца Пилигримища с колоколом на плечах), к былине о Микуле и Вольге (здесь колпак-шлем Вольги уподоблен колпакам посвяжительного обрядового акта), к былинам о Чуриле Пленковиче...²² Произошло явное отклонение от осмысления реального и очевидного предметно-вещественного и сюжетно-функционального значения «шапки Земли Греческой», явившейся прежде всего все-таки в былине «Добрыня и Змей».²³ Было проигнорировано, в частности, что «шапка» могла быть частью *воинского доспеха*.²⁴

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин по традиции, идущей еще от Ф. И. Буслаева и О. Ф. Миллера, законно оценили былинку «Добрыня и Змей» как «явление многослойное», на котором оставила свою печать «каждая эпоха» ее исторической жизни. При анализе сюжета они отдали предпочтение попытке «вскрыть» и реконструировать один из слоев.²⁵

То же предполагается проделать и ниже: за нами — не право, а обязанность приоритетного внимания именно к тем показаниям вариантов, которые наиболее последовательно передают логику развития сюжета художественного произведения. В самом же изложении сюжета явно требуется не стусевывать, но подчеркнуть те моменты, которые в наибольшей степени отвечают на вопрос, что же такое «шляпа Земли Греческой».

Обратимся с этой целью к варианту записи 1871 года А. Ф. Гильфердинга из Пудожского уезда Олонецкой губернии. В нем — когда для Добрыни наступила пора доказать, что он уже богатырь, когда герой выезжает с боевой целью, скрываемой даже от матери, на Пучай-реку (к ней кто бы «на сем свети да езживал, // А счастлив оттуль да не приезживал») ²⁶ — Добрыня отправляется на подвиг из родного дома. При выезде он одевается в «платьицо дорожное», частью которого и является «шляпа земли гречецкой». Седлание коня выполняется им со всей тщательностью, ибо это потребно «Не для ради красы-басы (...) молодецкие, // Для укрепущки-то (...) богатырские».²⁷ Герой ищет богатыр-

²⁰ Там же. С. 86—87, 248—249.

²¹ *Фасмер Макс*. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Перевод с немецкого и доп. чл.-корр. АН СССР О. Н. Трубачева. 2-е изд., стереотипное. М., 1987. Т. IV. С. 456; см. также: Т. II. С. 294.

²² *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Указ. соч. С. 101, 422—425.

²³ Там же. С. 249.

²⁴ См.: *Аникин В. П.* 1) Русский богатырский эпос. М., 1964. С. 63—64; 2) Былины. Метод выяснения исторической хронологии вариантов. М., 1984. С. 40—43, 53, 57, 59, 63—64, 66—71, 76, 80, 85, 94, 98; *Смолицкий В. Г.* Былина о Добрыне и Змее // Русский фольклор. Л., 1971. Т. XII. С. 183.

²⁵ *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Указ. соч. С. 89.

²⁶ Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подг. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1974. С. 16. («Литературные памятники»).

²⁷ Там же.

ского подвига и предвидит схватку. Оттого с собой Добрыня берет весь набор *богатырского ратного вооружения*: тугой лук, калены стрелы, саблю вострую, копье долгомерное, «палицу военную» — и берет «слугу младого». ²⁸

Перед нами — выезд воина с его боевым помощником. И ясно, что «*шляпа земли гречецкой*» — *органическая часть* не просто «дорожного» костюма, но *воинского доспеха*, хотя былины и не сообщают, что герой «облатался-обкольчужился». ²⁹

Если даже Добрыня, едущий в путь в «жары непомерные» (у Кирши Данилова это пик летней жары — «жары петровские»); подобно — в колымском варианте: «зори Петровские (...) солнцопеки меженные»), ³⁰ не обременяет себя одеждой (на нем только «черны чеботы», порточки «семи шелков» да «рубашка миткалинная»), и тогда вооруженность молодого богатыря и наличие оруженосца могут дополнительно свидетельствовать в пользу того, что «шляпа земли гречецкой» — еще один *атрибут собственно воинского снаряжения*.

Зрелое средневековое Руси знало только один тип такого головного убора, который входил в вооружение воина и продержался с середины XII века по середину XVI века, — металлический сфероконический и куполовидный шлем (шелом). Позже к ним добавились шишаки и шапки. ³¹ Когда сказители не знают, откуда взялся на берегу «колпак земли греческой», — перед нами следствие выпадения важных звеньев повествования: не сообщается, что в числе одеяний Добрыни был конкретный головной убор; не говорится, что с Добрыней был слуга; не упоминается, что слуга убежал вместе с вооружением героя. ³² Отсутствуют мотивировки действия, что едва ли не всякий раз — и по большей части неосновательно — некоторые ученые записывают на счет специфики былинно-эпической поэтики.

В первой части былины, где герой поражает врага «шапкой Земли Греческой», «колпаком земли греческой», бой протекает стремительно. Это запечатлено певцами-сказителями по-разному, но с упоминанием того, что Добрыня «очюнь смелой был да оворотистой», что и вообще всегда он действовал «скорёшенько». ³³ Иного *темпа действия в бою* невероятны с позиций здравого смысла, которого не покидает никакая фантастика, но в записях XVIII—на грани XX века нередко этот темп потерян, и борьба изображается то многоактной, то немотивированно вялой, развинченной.

В уральско-сибирской версии Кирши Данилова герой купается, не сняв «шляпы земли греческой», а потом «грабится (...) ко желту песку»: «выбежал добрый молодец», «нагреб он шляпу песку желтова», «бросает шляпу земли греческой // Со темя пески желтыми», Змею Горынчишшу «глаза запорошил и два хобота ушиб». Убивает же Добрыня Змея «дубиной». ³⁴ Певец видит в «шляпе земли греческой» *мягкий* головной убор, который не может сравниться по силе удара с *металлической шапкой — шлемом*, и с его помощью реально можно разве что запорошить песком глаза чудища и ушибить его. Скорые же, стремительные боевые действия невозможны. И если герой бьет Змея не пустым шлемом, а и утяжеляет удар береговым хрящом-галечником, то гребок песка мог быть реален единственно лишь при *металлическом* оружии самого такого действия, отвечающем сноровке богатырской борьбы.

²⁸ Там же. С. 17.

²⁹ Впрочем, у певца К. И. Романова, в контаминированной былине с упоминанием Добрыни, встречается в описании самого боя Добрыни со Змеем момент, когда Добрыня «скоро (...) облатился и обкольчужился» (Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. М.; Л., 1950. Т. 2. С. 182). Лучший сказитель Нижней Золотицы на Зимнем берегу Белого моря Г. Л. Крюков (запись 1898 года) также упоминал, что отсекавший «двенадцать больших хоботов» змеи Добрыня надевал на берегу и «шлатё цветной» и «латы богатырские» (Добрыня Никитич и Алеша Попович. С. 41).

³⁰ Добрыня Никитич и Алеша Попович. С. 17, 25, 44.

³¹ Кирпичников А. Н. Военное дело на Руси в XIII—XV вв. Л., 1976. С. 29—33.

³² Добрыня Никитич и Алеша Попович. С. 6, 8.

³³ Там же. С. 8, 9.

³⁴ Там же. С. 26, 27.

В колымской записи В. Г. Богораза (1890-е годы) «шляпы земли греческой» как особого предмета нет. Головной убор Добрыни мыслится и называется «шляпой белоеломкой» (т. е. «белой войлочной шляпой типа колпака»), в которую добрый молодец нагребает грунта — «хрущата песка (...) той ли земли, земли греческой», ибо место действия — побережье «моря Греческа». ³⁵

В. Я. Пропп опять-таки констатировал: в новых поколениях «народ уже не знает и не помнит, что представляет собой шапка или шляпа земли греческой». ³⁶

При оценке предметного содержания образа «шляпы (колпака, шапки) земли греческой» выявляются: былина архаических, древних редакций запечатлела *металлический воинский головной убор — шлем*, принадлежащий военному же убору богатыря Добрыни, который с помощью шлема побивает Змея. Шлем назван, видимо, по источнику своего происхождения. В былинах ведь, как и в действительности древней Руси, названия чужедальных, иноземных, привозных, «странствующих» предметов быта, оружия, конного убранства, одежды постоянно несли эпитеты-«клейма», тавро места их изготовления. Они обогащали своим экзотизмом круг высококлассной былинной атрибутики, украшали радужно-идеальный фольклорный мир (бурзамецкое копьё, стекло немецкое, шемахацкий шелк, шапка-мурманка и т. п.).

Не могла ли тогда Земля Греческая или, как считают искатели разгадок, Византия быть родиной, местом создания каких-то особенных, отличных от прочих военных головных уборов?..

Историки византийского прикладного искусства XIII—XV веков сообщают, что Византия изготовляла специфически выглядевшие предметы вооружения, но «художественно оформленные» мечи, шлемы исчезали из обихода, а несшие на себе детали из драгоценных металлов подвергались переплавке. Поэтому-то «единственным в своем роде оказывается украшенный насечкой серебром и золотом железный шлем в Оружейной палате в Москве, с поясным Деисусом» по его нижнему ободу, — греческий шлем «со стилистическими признаками конца XIII в.». Это и есть искомая «шапка Земли Греческой». ³⁷

По интуиции, изумляющей своей точностью совпадения с былинной, маститый художник В. М. Васнецов в картине «Три богатыря» изобразил Добрыню Никитича именно в *шлеме* данного — *византийского* — *вида*. ³⁸ Весьма вероятно, что живописец воспользовался былинной подсказкой, выступив таким образом ранее всех филологов и фольклористов с наглядным и справедливым комментарием к эпическому сюжету «Добрыня и Змей».

Разговор о «шляпе Земли Греческой» не может быть этим исчерпан. Собственно история вооружения в сочетании с историей верований русского народа дает нам разъяснение того, почему византийский шлем в руках молодого русского богатыря мог быть надежным средством борьбы с мифологическим чудовищем. Здесь квинт-

³⁵ Там же. С. 45, 432, 377, 44.

³⁶ *Пропп В. Я.* Указ. соч. С. 184. Забвение исконных связей элементов текста вообще комично там, где «пуховой кау́пак» заменил «колпак земли греческой» и где Змей (в бою!) выслушивает угрозы Добрыни, требующего допустить его «до крутого бережка», дабы богатырь «разделался» с противником. Змей не только допускает, что Добрыня «выскакивает» из воды, но и позволяет, чтобы он набрал «кау́пак со камнями», затем завязал «кис[т]кой шо́укавай» и т. д. (Добрыня Никитич и Алеша Попович. С. 55—56. Запись К. А. Копержинского 1943 года в Иркутской области).

³⁷ Культура Византии. XIII—первая половина XV в. М., 1991. С. 525. См. фотографию этого шлема с насечкой, в лицевой части которого предстают Богоматерь, Спаситель и Иоанн Предтеча, а сбоку, по-видимому, архангел Михаил, в кн.: State Armoury in the Moscow Kremlin. М., 1969. Tabl. 37, 36. Видный археолог, специалист по истории оружия, сообщает, что эта «греческая железная шапка» имеет «пышную золотую и серебряную насечку и изображение деисуса, двух ангелов, двух херувимов, двух евангелистов и Николая чудотворца» (*Кирпичников А. Н.* Древнерусское оружие. Вып. III. Доспех, комплекс боевых средств IX—XIII вв. Л., 1971. С. 31). См. фотоиллюстрацию на с. 112 данной статьи.

³⁸ *Кирпичников А. Н.* Древнерусское оружие. С. 31.

эссенцией мощи было изображение на шлеме сил небесных, святых сил христианских, которые, собственно, и поражали Змея, спасая и оберегая оказавшегося нагим героя в минуту смертельной опасности. «Шлем Земли Греческой» у Добрыни был неизбежно украшен чеканными или резными эмблемами — святынями православия. Это предполагал сложившийся обычай русского воинства. Оттого на шлемах русичей XII века встречаются то медная пластина с изображением св. Прокопа, то «Пантелеймон злат». Знаменитый памятник работы отечественных оружейников, шлем князя Ярослава Всеволодовича из стали (XII—начало XIII века) имел серебряные накладки с рельефами: на вершине — Вседержителя, св. Георгия, Василия, Федора, а на челе — архангела Михаила, при резьбе надписи: «Въликъи архистратиже ги Михаиле помози (курсив мой. — А. Г.) рабу своему Феодору». ³⁹ Традиция оснащения шлемов христианскими оберегами сохранялась и в XVII веке: на шлеме — «шапке ерихонской» 1621 года работы мастера Никиты Давыдова имеется наносник с изображением крылатого архангела Михаила, попирающего ногами изумрудного змия. ⁴⁰

Именно смысл оберега имели и аналогичные изображения сил небесных (деисусы) в тот же период (XIII век) на женских головных уборах — диадемах княгинь. ⁴¹

Выехавшему в шлеме к Пучай-реке, мечущему в Змея шлем с *христианским оберегом* христианину-богатырю Добрыне, по убеждению первослагателей былины «Добрыня и Змей», победа была на руду писана.

В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов и другие исследователи, пошедшие вслед за М. Фасмером, не ошибались в общем понимании функции «шапки Земли Греческой», олицетворявшей христианство, хотя самое их видение предмета направлялось на данные об одежде паломников, а не война, тогда как богатырский инвентарь сюжета «Добрыня и Змей» принадлежал эпосу иной фактуры.

Синонимические замены в многовековом лексическом фонде былин привели к тому, что исконные формы «шелом (шлем) Земли Греческой» обновились и стали «шапкой», «колпаком», «шляпой». Между тем слово «шапка» фиксируется в русских документах XIV века, ⁴² «колпак» датируется в памятниках письменности XV—началом XVI века, ⁴³ «шляпа» — самая поздняя замена в этом ряду, — как было показано выше, известна с XVI века. «Шелом» же и «шлем» полнокровно живут в XII, XIII веках ⁴⁴ и, видимо, еще гораздо ранее. Любопытно, однако, что в былинном словоупотреблении слова «шелом» и «колпак» исконно воспринимались как резко расходящиеся в своих определениях типа головного убора. Оттого в сюжете «Братья-ливики» князь Роман Митриевич, выбирая силу-рать для борьбы с врагом, выясняет пригодность воинов, глядя, как и чем пьют воины из реки:

И которая сила колпаком пьет,
И которая сила шеломом пьет,
И которая сила нападчи пьет.
 Которая сила нападчи пьет,
 Тая сила будет мертвая;
 Которая сила колпаком пьет,
 Тая сила будет полоненная;

³⁹ Там же. С. 31, 30. Изображение последнего шлема см.: State Armoury in the Moscow Kremlin. Tabl. 1, 2; Государственная Оружейная палата. М., 1990. С. 144, 145.

⁴⁰ Золотой век русского оружейного искусства. Царское оружие и конское убранство XVII века (из собрания Государственной Оружейной палаты). М., 1993. С. 32, 33. Блистательный И. Я. Билибин, склонный к графическому археологизму, не единожды орнаментировал изображения шлемов древнерусских воинов, богатырей эмблематичными фигурами святых. См. его работы 1901, 1912, 1929 годов (Иван Билибин. Альбом / Автор-сост. С. В. Голынец. Л., 1987. Илл. № 8, 86, 157).

⁴¹ Рыбаков Б. А. Указ. соч. М., 1987. С. 566—569.

⁴² Фасмер Макс. Указ. соч. Т. IV. С. 406.

⁴³ Там же. Т. II. С. 297.

⁴⁴ Виноградова В. Л. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Л., 1984. Вып. 6. С. 175.

А которая сила шеломом пьет,
Тую силу с собой берет.⁴⁵

Настоящему воину (а именно таков Добрыня в схватке со Змеем) пристало носить «шелом», а не «колпак», пришедший из позднейшей поры бытования былины. Вот почему ставший расхожим термин «шелом Земли Греческой» должен был присутствовать и в старших редакциях былины «Потап Артамонович», где герой, отправляясь на рать, «налаживает» на себя «латы-ти булатные», накладывает «нагрудники укладные», на шею — «кольчужку позолочену», на голову — «колпак да земли Греческой». Здесь лексема «колпак» — заместитель исходного «шелома», а ей придается значение, свойственное именно тяжелому шлему: «латы-ти были двадцать пять пудов, // а нагрудник-то был да десять пудов, // (...) кольчуга была пять пудов, // На головку колпак да сорока пудов».⁴⁶ В свою очередь, монашеский «колпак», а не «шелом», должен бы присутствовать в вариантах былины об Алеше Поповиче и Тугарине, где герой переоблачается в одежду «названного брата» — пилигрима, который иногда несет на голове «шолон земли Греческой»: ведь биться герою приходится с Тугариным не «шолоном», а «шолыгой подорожною».⁴⁷ Примечательно, что в былине «Илья Муромец и Идолище», где герой убивает Идолище, богатырь тоже меняется с «каличищем Иванищем» одеждой, но «шляпка земли греческой» была одета им изначально — еще при выходе «во чисто поле».⁴⁸ Здесь стилистическая неловкость, видимо, ощущалась певцами, хотя в прочих случаях, где Илья Муромец поражает чудище или Идолище «шляпочкой воскрынчатой», «шляпой сорочиньской», он получает ее вместе с «платьем калицким», «платьем каличим».⁴⁹ На сей раз замещение «шелома земли Греческой» может быть объяснено лишь смутностью припоминаний того, что нес источник, а возможно, и влиянием книги — сборника Кириши Данилова, где в былине «Алеша Попович на калике видим «шляпу сорочинскую, Земли Греческой — в тридцать пуд» как заходный элемент-перенесение из былины о «Добрыне и Змее».⁵⁰

⁴⁵ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Петрозаводск, 1989. Т. 1. Былины. С. 322. Запись в Кижих от слепца К. И. Романова из Сенногубской волости Олонецкой губернии. Середина XIX века.

⁴⁶ Свод русского фольклора. Былины: В 25 т. СПб., 2001. Т. 2. (Былины Печоры). С. 196. Запись 1902 года в Пустозерской волости.

⁴⁷ Там же. Т. 1. С. 526. Запись 1902 года в Пустозерской волости.

⁴⁸ Илья Муромец / Подг. текстов, статья и комм. А. М. Астаховой. М.; Л., 1958. С. 150—152. («Литературные памятники»). Запись от Т. Г. Рябинина. Киж. Середина XIX века.

⁴⁹ Там же. С. 168, 175, 166, 172; Записи от М. Д. Кривополеновой (Пинежье, 1915 год) и А. М. Крюковой (Зимняя Золотица, 1899).

⁵⁰ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Под ред. А. А. Горелова. СПб., 2000. С. 173, 298, 299.

© С. А. Фомичев

ЗОЩЕНКОВСКИЙ ПУШКИН

Тема «Зощенко и Пушкин» в исследовательской литературе ограничивалась одним сюжетом: анализом «шестой повести Белкина», созданной в преддверии пушкинского юбилея 1937 года. Между тем пушкинские мотивы в творчестве писателя возникали неоднократно. Имеет смысл проследить их развитие и попытаться в этом контексте рассмотреть его повесть «Талисман».

Впервые о Пушкине Зощенко печатно высказался в 1924 году, отвечая на анкету в связи со 125-летием со дня рождения поэта: «Пушкин для меня замечательней-

ший писатель и умнейший человек. Для современников Пушкин явление не ахти какое: гражданин он плохой и доблестных заслуг перед Революцией у него нету. В современном плане это звучит убийственно. И современники таких не одобряют. Впрочем, Пушкина можно причислить к героям труда. И тогда снова и по-прежнему доброе имя Пушкина выглядит торжественно и неплохо».¹

По стилю и по духу этот откровенно ёрнический ответ выдержан в обычной манере «серапионовых братьев», в соответствии с их декларациями и автобиографиями, в которых неизменно подчеркивалось ироническое отношение к призывам марксистской критики быть современными и актуальными. Следует отметить две «реминисценции», содержащиеся в зощенковской эскападе. Первая связана с известным выговором А. А. Краевскому за его отклик на смерть Пушкина в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» («Солнце нашей поэзии закатилось» и пр.). Попечитель С.-Петербургского учебного округа М. А. Дондуков-Корсаков на следующий день отчитал журналиста. «Я должен вам передать, — сказал попечитель Краевскому, — что министр (Сергей Семенович Уваров) крайне, крайне недоволен вами <...> что за выражения! „Солнце поэзии!!“ Помилуйте, за что такая честь? „Пушкин скончался... в середине своего великого поприща!“ Какое это поприще? Сергей Семенович именно заметил: разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! Наконец, он умер без малого сорока лет! Писать стихи не значит еще, как выразился Сергей Семенович, проходить великое поприще!..»²

Далее же у Зощенко содержится ироническая перифраза строк «Медного всадника», где характеризовался «просто гражданин столичный»:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в былые времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне, где-то служит <...>
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь <...>
Ну что ж, он молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов³...

Спустя тринадцать лет ответы Зощенко на вопросы анкеты о Пушкине звучали серьезнее и аналитичнее:

«1. Я познакомился с творчеством Пушкина в гимназии, в школьной программе, но сказку „О золотой рыбке“ знал с пятилетнего возраста.

2. Все сочинения Пушкина мне дороги сейчас в одинаковой степени, но по силе восприятия (сколько я помню) наиболее всего меня поразили письма поэта и повести Белкина.

3. В творчестве Пушкина я наиболее всего ценю необычайно кратко и просто, с большой художественной силой и убедительностью излагать свои мысли.

4. Меня больше всего интересовал огромный аналитический ум Пушкина, что наряду с высоким поэтическим направлением создало гениального писателя.

5. Наиболее трагический момент в его жизни — это, по-моему, катастрофа его молодой философии и невозможность (практически) осуществить новую в условиях

¹ Ленинград. 1924. № 11. С. 8.

² Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1984. С. 615.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. V. С. 135.

его придворной жизни. Однако были все внутренние предпосылки создать свою жизнь на новых основаниях. Это было видно по начатым литературным работам. По этим работам можно видеть, какую правильную (литературную) позицию занял поэт, подходя к сорокалетнему возрасту. История литературы имела бы роман о Петре I и целый ряд исторических работ в той художественной форме, которая была бы показательна в наши дни.

6. Влияние Пушкина (в прямом смысле) на мою работу не было. Но многие сочинения его всегда для меня были идеальными образцами. И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте. В этом (техническом) отношении влияние Пушкина на мою работу значительно». ⁴

В ответе этом подспудно развита тема, намеченная в книге «Возвращенная молодость», написанной Зощенко на пороге собственного сорокалетия. Характерно, что в ней феномен Болдинской осени писатель объяснял переключением житейских переживаний Пушкина на творчество, «переламыванием» эмоций в литературную работу. Нельзя не заметить, что теперь, в 1937 году, готовясь к работе над книгой «Ключи счастья», ⁵ Зощенко существенно переосмысляет проблему «возвращенной молодости», переводя ее из чисто психологического регистра (обретение психического здоровья, преодоление неврастения) в русло раздумий о творчестве как панацеи от губительного влияния политического режима. Наступил 1937 год, год небывалого по государственной опеке пушкинского юбилея и пика сталинских репрессий. В преддверии юбилея Зощенко и создает «шестую повесть Белкина», откликаясь на пушкинское произведение, в наибольшей степени поразившее его.

Не случайно из всего пушкинского наследия писатель выделил «Сказку о рыбаке и рыбке» и «Повести Белкина». В первом из этих произведений выведен тип нена сытного стяжателя, который станет частым героем сатирика. Возможно, персонажи пушкинских повестей поразили его именно по контрасту. Это вполне обыкновенные люди, обыватели, но ведущие себя в высшей степени достойно. И в этом смысле они чем-то близки Пушкину, каким он предстает в своих частных письмах.

Было бы наивно думать, что в «Талисмане» Зощенко решал задачи чисто стилистической учебы. Все его творчество середины 30-х годов, с его устремленностью к «серьезным жанрам», противоречит такому, устоявшемуся в критической литературе, допущению.

Впрочем, тут необходимо вновь вернуться на десять лет назад, когда Зощенко написал первую свою «повесть Белкина». В специальном пушкинском номере журнала «Бегемот», посвященном 90-летию со дня смерти поэта, был напечатан его рассказ «Гроб» ⁶ (из повестей Белкина)».

«Девяносто лет назад, — так начинается рассказ, — помер на дуэли Александр Сергеевич Пушкин. Вся Россия, можно сказать, слезы льет в эту прискорбную годовщину. Но, между прочим, больше всех горюет и убивается Иван Федорович Головкин...»

Дело в том, что Головкин после долгих мытарств получил, наконец, свою собственную комнатку.

«А время, конечно, идет. Вот уже 87 годовщина ударяет со дня смерти нашего дорогого поэта. Потом 88.

На 89 годовщине разговоры, конечно, поднялись в квартире. Пушкин, дескать. Жил, дескать, в свое время поэт в этом помещении. Осчастливил, так сказать, жил-площадь своим нестерпимым гением. Не худо было бы в силу этого какую ни на есть досточку приклепать с полным обозначением в назидание потомству.

⁴ Литературный современник. 1937. № 1. С. 313.

⁵ См.: *Рест Б.* «Голубая книга». На диспуте в Ленинградском дискуссионном клубе прозаиков // Лит. газ. 1936. 15 марта.

⁶ Это слово употреблено в качестве синонима (по «народной этимологии») слову «утопия» (от «утопить»).

Иван Федорович тоже сдуру принял участие в этой дощечке на свою голову...»

Пришла комиссия пушкинистов и выселила всех обитателей квартиры.

«Головкин, это верно, очень ругался. Крыл. Выражал свое мнение открыто, не боясь последствий.

— Что ж, говорит, это такое? Ну пуцдай он гений. Ну пуцдай стишки сочинил: „Птичка прыгает на ветке“. Но зачем средних людей выселять? Это же утопия, гроб, если всех жильцов выселять...»

Так и мается обиженный Головкин, осмрительно подыскивая ныне такую комнату, где не жили никакие знаменитости. Казалось бы, можно было бы и посочувствовать герою-неудачнику. Но почему-то не хочется. Есть в нем какая-то отталкивающая фанаберия (недаром он пыжится, называя себя «средним человеком») и чисто коммунальное отношение к «гениям»: сначала из-за похвальбы (мол, вот кто в моей комнате жил!) он желает повесить «досточку», потом же «кроет»: «А это верно: как это некоторые гении легкомысленно поступают — мотаются с квартиры на квартиру, переезжают. А после какие печальные результаты.

Да вот недалеко ходить, в наше время наш знакомый поэт Митя, Дмитрий Михайлович. Да он за последний год не менее 7 комнат сменил. Все, знаете, никак не может ужиться. За неплатеж.

А ведь может, он, черт его знает, гений».⁷

Юмористический пуант «за неплатеж» рассчитан на непосредственную реакцию читателя. Но ведь примерно столько же петербургских квартир за тридцатые годы сменил и Пушкин — в поисках удобного и недорогого жилья. Тоже по-своему — «за неплатеж»...

Рассказ «Гроб» первоначально входил в своеобразную дилогию: тремя страницами выше в том же выпуске журнала были напечатаны стансы названного в конце рассказа по имени-отчеству Д. М. Цензора.⁸ В стихах этих тоже был запечатлен «кухонный» взгляд на поэта:

За прелесть песни величавой
Его «тридцатые года»
Венчали дружеством и славой,
Еще двусмысленной тогда.

Развязный франт, среди пирушки,
Страдая слабостью башки,
Просил: «А ну, милейший Пушкин,
Продекламируй, брат, стишки!..»

Какой-нибудь Фаддей Булгарин,
Фискал, критический червяк
Шипели: «Пушкин не бездарен,
Но недоучка и маньяк!» <...>

Он беден был, а это тоже
Позор для «света» и жены.
(Кто хочет властвовать, не может
Носить протертые штаны)...

В своих юморесках Зощенко довольно часто травестировал классику. Уже сами заголовки ряда его рассказов предвосхищали юмористический эффект: «Живой труп», «Семейное счастье», «Тяжелые времена», «Анна на шее», «Опасные связи». В «Анне на шее» в петербургском пейзаже, преломленном через восприятие постового, блеснет

⁷ Бегемот. 1927. № 7. С. 5.

⁸ Фамилия была названа при публикациях рассказа (с некоторой стилистической правкой) в составе сборников (рассказ получил название «Пушкин»).

вдруг своей нелепостью в контексте фразы пушкинский эпитет: «Любуется, может, на монументальные здания, поглядывает на темные невские воды с их державным течением, думает, может быть, сколько там, черт возьми, разной лишней рыбы и черт знает чего в глубине».⁹ Поэма «Медный всадник» явственно откликнется в рассказе «Утонувший домик»: досочка с уровнем воды во время наводнения 1924 года жильцами перебита на верхотуру, дабы ее не сорвали озорники. В рассказе «Грустные глаза» смешно зазвучат пушкинские строки, разбитые «под Маяковского»:

От
Ямщика
До
Первого поэта
Мы
 Все
 Поем
 Уныло...
Печалию согрета
Гармония
 И
 Наших
Дев
И муз.¹⁰

Коммунальная же пушкиниана отзовется в 1937 году в юмореске «В пушкинские дни», состоящей из двух речей о поэте, произнесенных управдомом. Они обнаруживают слабое знакомство подневольного оратора с жизнью и творчеством Пушкина, но пронизаны задачами дня: «С чувством гордости хочется отметить, что в эти дни наш дом не плетется в хвосте событий. Нами (...) приобретен (...) гипсовый бюст великого поэта», который «установлен в конторе жакта, что, в свою очередь, напоминает неаккуратным плательщикам о невзносе квартплаты». Память о Пушкине — опять же в духе времени — оборачивается выпадом против современных поэтов: «Еще, знаете, хорошо, что в смысле поэтов наш дом, как говорится, бог миловал. Правда, у нас есть один квартирант, Цаплин, пишущий стихи, но он бухгалтер и вдобавок такой нахал, что я прямо и не знаю, как я буду о нем говорить в пушкинские дни».

Цаплин требует переложить ему печку («Я, — говорит, — через нее угораю и не могу стихов писать») и вызывает тем самым праведный гнев управдома: «Откровенно говоря, я на месте Дантеса этого Цаплина ну прямо изрешетил».

И еще одна настойчиво варьируемая деталь: как в рассказе «Гроб», все как-то некстати всплывают стихи о птичке. Управдом то с умилением вспоминает произведение своего сынка:

Мы, дети, любим тое время, когда птичка в клетке,
Мы не любим тех людей, кто враг пятилетке, —

то декламирует стихи из оперы «Пиковая дама» «Я хотел бы быть сучочком», — и когда его уличают в неточности, восклицает: «Ну если эти стихи „Если б милые девицы все могли летать как птицы“ не Пушкина, то я уж не знаю, что про праздник подумать», — то вспоминает: «Помню, знаете, у нас в классе задали выучить одно мелкое, ерундовое стихотворение Пушкина. Не то про веник, не то про птичку или, кажется, про ветку».¹¹

«Птичку в клетке» любит сын управдома. Пушкин же, как известно, любил выпускать птичку на волю.

⁹ Зощенко М. Собр. соч. М., 1994. Т. 1. С. 292.

¹⁰ Там же. С. 278.

¹¹ Зощенко М. Избранное. Л., 1984. С. 149—152.

Все эти детали, воссоздающие атмосферу бестолкового официоза, кажутся гротесковыми. Если же учесть массовость пушкинских мероприятий того года, декретированную сверху, то жактовские доклады предстают колоритной чертой времени. Первый из этих «докладов» был напечатан впервые в журнале «Крокодил» под псевдонимом «Заслуж. деят. М. Коноплянников-Зуев» и под названием «На Малой Перинной, 7. Речь, произнесенная на собрании в жакте по Малой Перинной улице, № 7, в дни пушкинского юбилея». Концовка этой юморески в первой публикации была несколько иной (более пространной), нежели в последующих перепечатках рассказа в составе сборников:

«Лично мне нравятся его лирические стихи из „Евгения Онегина“: „Что ты, Ленский, не танцуешь” — и еще одно дивное стихотворение:

„Пуцай погибну я, но прежде
Вкушу волшебный яд желаний,
Упьюсь несбыточной мечтой...”

Другой актер как запоет, аж слезы навертываются на глазах, вот он как гениально пишет.

Голос с места. Это не стихи Пушкина.

— То есть как это „Евгений Онегин” — не стихи Пушкина? Что ж это, по-вашему, Лермонтов написал?

Голос с места. Это оперные арии, а у Пушкина этого нету.

— Разве нету? А я думал: они из Пушкина поют. Вот так номер! То-то я и гляжу: что такое, некоторые оперные арии опошляют действительность. Другой актер как заверещит тенором: „Куда, куда вы удалились”, и как-то, знаете, слабина чувствуется. Пушкин, думаешь, так бы не написал.

Голос с места. А вот это как раз стихи Пушкина.

— Разве? Ну тогда, значит, все от актера зависит. Естественно, тот заголосит своим козлетоном — и сразу у него посредственно получается. Только вводит в заблуждение зрителей. Нахал такой. А что касается „Пиковой дамы”, то я уж теперь прямо и не знаю, что и думать. Я думал: они из Пушкина поют. Но вот сейчас, знаете, срочно перелистываю одностомник и вижу: „Пиковая дама” — проза. Вот так номер! Это, откровенно говоря, жаль, потому что из Пушкина мне наиболее всего затрагивает сердце гениальное четверостишие:

„Если бы милые девицы,
Все могли бы летать, как птицы...”

Это правда: Пушкин силен не только своими стихами. А он в другой раз так завернет сюжет, так мое почтение. Взять ту же „Пиковую даму”. Там очень есть сильные моменты, которые и без всяких стихов представляют известную ценность. Тот же Герман в „Пиковой даме” входит с пистолетом в руках к старой графине и ей поет: „Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой”. Старухе, конечно, это беспокоит, и она трагически умирает. И то, что эти стихи не Пушкин написал, это дело не меняет. И гениальное произведение остается на сценической высоте».¹²

И точный адрес в заглавии, и продемонстрированные выше обмены репликами кажутся вовсе не придуманными. Гротесковые гримасы пушкинского юбилея были чертой времени. Вот лишь один пример — стихотворение, напечатанное в многотиражке:

СТАЛИНСКИЙ КАНАЛ

...Как жаль, что Пушкин
Из века прошлого, из тяжкого былого
Со всем богатством звуков, грез и мыслей

¹² Крокодил. 1937. № 5. С. 8—9.

Еще в страну социализма не пришел,
 Чтобы родиться вновь
 На той же, может быть, Немецкой
 В семействе сталевара и парашютистки.
 А может быть! Среди ребят,
 Зарегистрированных переписью нашей,
 Он в школе слушает о Сталинском канале
 И, кудри сжав, нетерпеливо смотрит
 Перед собой еще на сотню лет.
 Тетрадка перед ним, он пишет о канале¹³...

Вот в таком контексте следует вновь перечитать «шестую повесть Белкина». В исследовательской литературе повесть «Талисман» рассматривается исключительно как стилистический эксперимент писателя, как желание его отстраниться от утвердившейся в его творчестве юмористической манеры и художественными средствами понять секрет простоты и изящества пушкинского стиля. Правда, результаты этого соревнования оцениваются разными авторами двояко: одни доказывают мастерство Зощенко как стилиста,¹⁴ другие акцентируют внимание на вольном или невольном вторжении в повесть чисто зощенковских стилистических приемов.¹⁵

Не повторяя отдельных наблюдений, подтверждающих тот или иной тезис, отметим, что «Талисман» представляет собою разительный рецидив «серапионовских» заветов. И в плане интереса к самой технике литературного произведения (как сделана «повесть Белкина?»), и в смысле антитенденциозности литературного творчества, что особенно заметно в сравнении с массовой юбилейной литературой о Пушкине, о которой шла выше речь. Сохраняя характерные черты пушкинского стиля (стремительность и динамичность рассказа, основанного на приеме монтажа, простоту синтаксических форм, снятие заданной вначале атмосферы таинственности), Зощенко, конечно, этот стиль утрирует, — думается, вполне сознательно.

Приведем характерную деталь в этом отношении. «„Пуля ударила ему в подбородок и засела в мозг; смерть была мгновенна и прекрасна“. — Такая вполне современная литературная „изысканность“ невозможна у Пушкина», — считает И. Сац. Показательна невольная ошибка критика: у Зощенко говорится: «Смерть была мгновенна и ужасна», — он «поправляет» известное пушкинское замечание о гибели Грибоедова: «Она была мгновенна и прекрасна».¹⁶ Здесь налицо именно зощенковская утрировка, как и во всей повести, но ни в коем случае не «антитеза» Пушкину, как расценивает повесть «Талисман» Б. Сарнов: «Зощенко явно скромничал (или нарочито темнил), говоря, что чувства, свойственные человеку иной эпохи, „вероятно, дали некоторый иной оттенок его повествованию“. Тут дело не в оттенках. „Шестая повесть Белкина“, по сути дела, представляет некую художественную антитезу Пушкину, мироощущению и мировосприятию человека пушкинской эпохи». С этим никак нельзя согласиться.

Обратим внимание на заглавие и эпиграф. Первое, как это верно отмечено Т. А. Корованенко, вызывает в памяти пушкинскую «тему-символ», не раз возникающую в его лирике. Эпиграф же — действительная цитата из «оды нравоучительной» М. М. Хераскова «Знатная порода». Имеет смысл напомнить все четверости-

¹³ Красный треугольник (Ленинград). 1937. 6 июля. Стихотворение было сопровождено редакционным примечанием: «Автор этих стихов т. Веселов бывший каналармеец. Он работал на строительстве грандиознейшего сооружения пятилетки. Досрочно освобожден за ударную работу. Сейчас т. Веселов работает на заводе в гараже».

¹⁴ Молдавский Дм. Михаил Зощенко. Очерк творчества. Л., 1977. С. 195—197; Корованенко Т. А. Из наблюдений текстолога. «Воскрешение Белкина» // Русская речь. 1989. № 4. С. 21—29.

¹⁵ Сац И. Герой Михаила Зощенко // Литературный критик. 1938. № 3. С. 161—163; Сарнов Б. Ганч или кич? // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 210—213.

¹⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 461.

шие, которое именно в опущенной писателем концовке своей, как нам кажется, определяет подспудную цель стилизации «под Пушкина»:

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена, —
Одни достоинства венчают,
И честь венчает нас одна.¹⁷

Вся же «нравоучительная ода» явственно перекликается с начальными строками первой части поэмы «Медный всадник», некогда пародированными сатириком в ответах на пушкинскую анкету 1924 года.

Ясно же, что основной темой повести, воспроизводящей мироощущение и мировосприятие человека пушкинской эпохи, является *честь* — понятие, ныне забытое, ушедшее вместе с дворянским укладом жизни. В набросках статьи о дворянстве Пушкин специально подчеркнул: «Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (честь вообще)».¹⁸

Именно честь и становится хранительным талисманом поручика Б. Недаром в предисловии к «шестой повести Белкина» Зощенко замечает: «В заключение хочется мне сказать, что в основу моей повести положен подлинный факт, благодаря чему взыскательный читатель может прочесть мою работу и без проекции на произведения Пушкина».¹⁹

«Подлинный факт» (был он или не был — неважно!), как вполне очевидно, заключается в нежелании человека чести носить незаслуженную награду, полученную от верховной власти (в повести — из рук великого князя Константина). Участнику первой мировой войны, Зощенко мог быть известен подобный факт. Проецируя же эту ситуацию на сталинскую эпоху середины 1930-х годов (одной из примет которой была орденomanия), можно понять, в чем заключалась подлинная «серапионовская антитенденциозность» повести Зощенко, невписанность его творчества вообще в официальную литературу, за что на него и обрушилось в 1946 году наказание. Дело, наверное, в том, что основным «антигероем» сатиры Зощенко, при всех бесчисленных модификациях этого типа, был «средний человек» (иными словами, посредственность), не просто некультурный и пыжившийся, но начисто лишенный талисмана чести.

¹⁷ Русская литература. Век XVIII. Лирика. М., 1990. С. 219.

¹⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 139.

¹⁹ Зощенко М. М. Избранное. Минск, 1983. Т. 1. С. 496.

© Е. К. Беспалова

И. А. ГОНЧАРОВ И СИМБИРСКИЕ МАСОНЫ

(К ВОПРОСУ О РЕАЛИЯХ ОЧЕРКА «НА РОДИНЕ»)

Роль и значение симбирян в жизни И. А. Гончарова до сих пор остаются недостаточно изученными. Между тем именно в ранние годы, когда формировалось мировоззрение будущего писателя, влияние на него симбирского окружения было очень значительным, о чем, в частности, рассказывается в очерке Гончарова «На Родине», где нашли отражение некоторые факты и реальные лица Симбирска 1820—1830-х годов.

Вполне заслуженно главенствующую роль в собственном духовном развитии писатель отводит своему «крестному» Николаю Николаевичу Трегубову (1773—1849), изображая его в очерке под именем Петра Андреевича Якубова. Гончаров говорит о

нем как о человеке умном, ученом, называет «самородком честности, чести, благородства и прямоты души».¹

С 1784-го по 1789 год Трегубов учился в Артиллерийско-Инженерном корпусе.² Директором последнего был Петр Иванович Мелиссино (1730—1797) — генерал-майор, член Военной Коллегии, один из лучших артиллеристов своего времени.³ Кроме того, Мелиссино был известен своими обширными познаниями и значительной ролью, которую играл в русском масонстве. Он являлся основателем широко известной в 1760-е годы особой масонской системы с высшими степенями и руководителем нескольких лож, в том числе ложи «Скромности», считавшейся наиболее посещаемой, уважаемой и великолепной.⁴

В 1783 году Мелиссино произвел изменения во внутреннем управлении Артиллерийско-Инженерного корпуса, в результате чего получил организацию учебно-воспитательного заведения, основанную на правильной педагогической системе обучения и воспитания. Среди введенных им изменений следует назвать появление новых предметов (тактика, натуральная история, астрономия, основания закона и нравов и т. д.), преподавание некоторых предметов на иностранных языках, утверждение нравственного воспитания как основного средства в подготовке молодых офицеров. Мелиссино считал, что «наиприлежнейшее учение может почестись несовершенным, если нравы останутся неисправленными и если при просвещении разума не будет приложено старание о исправлении сердца». Главной задачей всякого учебного заведения должно быть «доставление отечеству не только полезных граждан, но и добродетельных людей».⁵ Такие взгляды на педагогическую систему имеют много общего с основным «догматом» масонства — «теорией совершенствования личности», подразумевающей, что духовное перерождение человека достигается путем «исправления сердца и просвещения разума».⁶

В то время в Артиллерийско-Инженерном корпусе преподавали многие достойные лица, высоко зарекомендовавшие себя перед наукой и культурой. Например, с 1783 года инспектором классов был Иван Васильевич Бебер (1746—1820), известный, среди прочего, тем, что являлся Великим Префектом Капитула Феникса,⁷ секретарем Великой Провинциальной ложи, т. е. руководителем шведской системы в России. По мнению масонских братьев, он был «осмотрительным, благоразумным и великомудрым» масоном.⁸ Трегубову преподавал Александр Федосеевич Бестужев (1761—1810), отец декабристов, автор трактата «О воспитании юношества», в котором отразилось его увлечение идеями французских материалистов XVIII века.

Введенная в корпусе система обучения и воспитания давала положительные результаты. После посещения корпуса в 1792 году Г. Р. Державин писал П. И. Мелиссино: «Вы ему (Отечеству. — Е. Б.) приуготовляете достойнейших сынов для спо-

¹ Гончаров И. А. На Родине. М., 1987. С. 253.

² Лобкарева А., Смирнова И. «Самородок честности» // Ульяновская правда. 1992. 20 июня.

³ П. И. Мелиссино был младшим братом Ивана Ивановича Мелиссино (1718—1795), который с 1771 года являлся куратором Московского университета, учредителем при университете Благородного пансиона, основателем «Вольного Российского собрания».

⁴ Пылин А. Н. Русское масонство XVIII и первой четверти XIX в. Пг., 1916. С. 118—119. Один из современников немец Фишер, знакомый с положением дел в русском масонстве, описывает П. И. Мелиссино как «высокого художавого человека с блестящими глазами и с богатыми дарованиями. Он с одинаковым совершенством держал ложу на четырех языках и имел притом прекрасную наружность и увлекательное красноречие» (Там же. С. 129).

⁵ Историческое обозрение 2-го Кадетского Корпуса. СПб., 1862. С. 135.

⁶ Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. М., 1867. С. 0143.

⁷ Капитул Феникса был учрежден в 1778 году и являлся тайной верховной масонской властью, имевшей целью охрану строгого послушания, обрядности и законов шведской системы, а также право суда над всеми членами союза. Во главе Капитула со дня его основания стоял И. В. Бебер, получивший звание мудрого из мудрых, викария Соломона. См. об этом: Масонство / Сост. С. П. Мельгунов, Н. П. Сидоров. Минск, 1998. С. 523.

⁸ Там же. С. 501, 506.

спешествования к его благоденствию и для его защиты. ...Это такой рассадник, на который недаром падают семена».⁹

Трегубов был выпущен из корпуса в Черноморский флот, участвовал в морских сражениях русско-турецкой войны 1787—1791 годов и в освобождении Италии от французских войск в 1798—1799 годах, а всего за свою службу в восьми морских кампаниях.¹⁰ Выйдя в отставку в конце 1799 года в чине капитан-лейтенанта, отправился во Владимирскую губернию, где находились имения его отца. Вероятно, в январе 1801 года к нему в гости заехали следовавшие из Симбирска в Москву Иван Александрович Второв и Алексей Михайлович Наумов, чьи основные имения находились в Ставропольском уезде Симбирской губернии. Впоследствии И. А. Второв записал в своем дневнике: «Верст 35 от Суздаля село Нельша есть владение моего друга, Алексея Михайловича (Наумова. — Е. Б.). Я прогостил у него около 3 недель и время провел весьма приятно. Мы ездили с ним по гостям в соседственные деревни, к знакомым ему помещикам... Были у А. Н. Бутурлина, гг. Возницных, Каблукова, *Трегубова*, гр. М. С. Шереметьева и пр.».¹¹ При встрече они могли сообщить Трегубову о назначении в 1799 году на должность председателя Симбирской Палаты Уголовного суда графа Василия Андреевича Толстого, который по жене Екатерине Яковлевне (урожд. Трегубовой; умерла в 1832 году) приходился ему родственником. И, возможно, это сообщение повлияло на решение Н. Н. Трегубова переехать в Симбирскую губернию, где у него с братом Александром были деревни, доставшиеся им от матери Екатерины Алексеевны, урожденной княжны Болховской.¹² Во второй половине 1801 года Н. Н. Трегубов появился в Симбирской губернии. Некоторое время он провел в своих деревнях, а затем перебрался в губернский город, где в 1802 году стал заседателем Палаты Уголовного суда.¹³

Кстати, в это время (с 1801 по 1803 год) в ней служил заседателем Александр Иванович Гончаров,¹⁴ отец будущего писателя. Можно предположить, что, познакомившись с последним, Трегубов и нанял деревянный флигель при его большом каменном доме.

Председатель Палаты Уголовного суда граф В. А. Толстой (1753—1824) вступил в службу в 1768 году и, так же как и Трегубов, служил во флоте. Он участвовал во многих морских экспедициях в Балтийском, Черном и Средиземном морях и достиг чина капитан-лейтенанта. Посвятив военной службе одиннадцать лет, в 1786 году был определен советником во Владимирскую Палату Уголовного суда. Через пять лет переведен в Симбирск эконо-директором, а затем назначен председателем Палаты Уголовного суда.¹⁵ В этой должности Толстой прослужил восемнадцать лет. По свидетельству современников, он был известен «самым строгим бескорыстием и правдивостью, честностью и прямотою».¹⁶

Высокое мнение о графе В. А. Толстом имел И. А. Второв. Называя его «почтенным человеком добрейшего сердца, с прекрасными сведениями и умом, мягкого и доброго характера», Второв указывает в воспоминаниях, что «граф любил пофилософствовать о суете мирской вообще и правосудии в особенности, хотя в делах не-

⁹ Историческое обозрение 2-го Кадетского Корпуса. С. 148—149.

¹⁰ Лобкарева А., Смирнова И. Указ. соч.

¹¹ Второв И. А. Записки. [В статье М. Ф. Де-Пуле «Отец и сын»] // Русский вестник. 1875. № 6. С. 113. Курсив мой. — Е. Б.

¹² В Симбирской губернии братья А. Н. и Н. Н. Трегубовы владели четырьмя имениями: в Ардатовском уезде село Покровское, деревни Михайловка и Обуховка, в Сенгилеевском уезде село Чертановка. В 1827 году они поделили все имения, находящиеся в Симбирской и Владимирской губерниях, поровну. См. об этом: И. А. Гончаров: Материалы международной конференции. Ульяновск, 1994. С. 307.

¹³ Лобкарева А., Смирнова И. Указ. соч.

¹⁴ Гончаровский летописец. Вып. 1: Летописец семьи Гончаровых / Подгот. текста и прим. Ю. М. Алексеевой. Ульяновск, 1996. С. 375.

¹⁵ ГАУО. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 638. Л. 3—4.

¹⁶ Представление Симбирского губернатора М. Л. Магницкого к Министру юстиции об увольнении от службы гр. В. А. Толстого, 9 октября 1817 года // Там же. Л. 1.

посредственно относящихся до его должности ровно ничего не понимал и был в полной власти секретаря Кисловского и заседателя Трегубова».¹⁷

У графа В. А. Толстого было четыре сына: Сергей (1785—до 1839), Андрей (1786—?), Яков (1787—?) и Александр (1795—1839). Граф С. В. Толстой был с 1819 по 1823 год вице-губернатором Симбирска. Граф Я. В. Толстой служил в Министерстве полиции. Двое из них принадлежали к симбирской масонской ложе «Ключ к Добродетели», основанной в конце 1817 года князем Михаилом Петровичем Баратаевым. 19 февраля 1818 года был принят в масоны «профан Яков Толстой», несколько позже — его младший брат Александр.¹⁸

Сам граф В. А. Толстой и его сыновья — «четыре брата графы Т.», как указано в черновой рукописи гончаровского очерка,¹⁹ были частыми и желанными гостями в доме Н. Н. Трегубова. А тот, в свою очередь, даже увлекся и полюбил их сестру «молодую, красивую» графиню Екатерину Васильевну Толстую.

Но ему явился соперник — «молодой помещик К.», как записано в черновике очерка. В окончательном варианте очерка «На Родине» Гончаров изображает его под именем Егора Степановича Ростина. Это не кто иной, как Иван Степанович Кротков (1781—?), сын богатейшего помещика, известного в то время всей России, первого симбирского уездного предводителя дворянства Степана Егоровича Кроткова.

И. С. Кротков вступил в службу в семнадцать лет. Дослужился до весьма скромного чина поручика. В 1802 году вышел в отставку и, очевидно, вернулся в Симбирск. В 1808—1810 годах избирался симбирским уездным предводителем дворянства. Во время Отечественной войны 1812 года находился в составе симбирского ополчения. Затем непродолжительное время служил в Департаменте Министерства юстиции, после чего, в январе 1815 года, вышел в полную отставку.²⁰ Примерно в это же время женился на графине Е. В. Толстой.²¹

Дружеские отношения связывали Н. Н. Трегубова с И. С. Кротковым. В черновом варианте рукописи «На Родине» Гончаров отмечает, что «перед вышесказанным К. и его семейством двери дома Якубова были всегда открыты. К. приезжал из деревни за 20 верст и являлся к нему, завтракал или обедал и даже успевал иногда заманить Якубова к себе в деревню провести день или два».²² Судя по тексту очерка, Гончаров часто посещал это семейство «в недалекой от города деревне». Упоминаемая деревня — это Кротовка (или Малое Арское), находившаяся в шестнадцати верстах от Симбирска. Рядом с Кротовкой располагалось село Баратаевка. Это имение другого близкого знакомого крестного и «большого приятеля (Ростина — Кроткова), веселого собеседника и юмориста Бравина». Гончаров, конечно же, имеет в виду князя Михаила Петровича Баратаева.

М. П. Баратаев происходил из древнегрузинского рода князей Бараташвили. Он родился в Симбирске в 1780 году в семье симбирского губернатора генерал-поручика П. М. Баратаева.²³ В шестнадцать лет поступил на службу в 11-й артиллерийский полк. Был участником русско-французской кампании 1806—1807 годов в составе Павлоградского гусарского полка. За участие в сражении под Прейсиш-Эйлау и отличную храбрость был представлен к награждению «Золотым Крестом», а за участие в битве под Пултуском пожалован орденом Владимира 4-й степени. В одном из сражений был ранен в ногу, после чего в 1809 году вышел в отставку в чине штабс-

¹⁷ Второв И. А. Записки. С. 488—489.

¹⁸ УКМ. ПО — 4—45. № 3623914.

¹⁹ ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 21 (19, 12).

²⁰ ГАУО. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 1—5.

²¹ Согласно «свидетельству Благородных дворян» от 8 июля 1829 года, у И. С. Кроткова и его жены к этому времени было трое детей: Василий, Сергей и Варвара (ОРК УОНБ (Дворец книги). Именной список дворянам Симбирской губернии. Л. 95, об.).

²² ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 16 (13, 5).

²³ Баюшев В. Князь М. П. Баратаев // Сборник исторических и статистических материалов о Симбирской губернии. Симбирск, 1868. С. 223—230.

ротмистра.²⁴ С 1816 по 1835 год служил по выборам дворянства, исполняя вначале обязанности симбирского уездного, а затем губернского предводителя дворянства. За это он был награжден орденами Анны 1-й степени и Владимира 2-й степени с алмазными украшениями и, в 1836 году, бриллиантовым перстнем. С 1839 по 1842 год был начальником Закавказского Таможенного округа.²⁵ Находясь в Тифлисе, увлеченно занимался изучением истории и культуры Грузии, собрал богатейшую коллекцию монет и на ее основе написал книгу «Нумизматические факты Грузинского царства». Скончался на семьдесят шестом году жизни 30 июля 1856 года.²⁶

Князь М. П. Баратаев был заметной фигурой в масонском братстве Александровского времени. Являясь братом привилегированной петербургской ложи «Соединенных друзей» и наместным мастером ее российского отделения,²⁷ он входил в Капитул Феникса, был почетным членом многих лож, состоящих в ведении Великой ложи «Астреи». Его стараниями в 1817 году в Москве была открыта ложа «Александра к тройственному спасению», а 30 ноября того же года ложа «Ключ к Добродетели» в Симбирске. По воспоминаниям современников, симбирская ложа пользовалась большим успехом в губернии, ее членами становились дворяне не только из уездов, но и из соседних губерний. Будучи многочисленной, она состояла из тридцати девяти действительных и двадцати одного почетного членов. Последние были представлены многими видными масонами, должностными лицами «Астреи», управляющими других провинциальных лож. Как это было свойственно масонству начала XIX века, деятельность ложи «Ключ к Добродетели» в основном сводилась к заботам об образовании и нравственном воспитании своих членов, а также к благотворительности. В очерке «На Родине», передавая слова Н. Н. Трегубова, Гончаров писал: «Общая, всем известная цель была — защита слабых, бедных, угнетенных, покровительство нуждающимся и т. п. дела благотворительности».²⁸ По предложению М. П. Баратаева, при ложе был учрежден Комитет воспитания, который установил ежегодный взнос на воспитание в Царскосельском Лицее луфтонов (сыновей масонов), назначаемых «Астреей». С 1818 года были введены ежегодные пожертвования для обучения детей неимущих дворян в Казанской гимназии и в Симбирском уездном училище.²⁹

У Гончарова были все основания называть И. С. Кроткова и М. П. Баратаева «большими приятелями». Кроме того, что они были соседями по имению, их сближала общая деятельность в масонском ордене. Оба состояли в ложе «Ключ к Добродетели», причем М. П. Баратаев являлся управляющим, т. е. Великим Мастером, а И. С. Кротков — его помощником, Наместным Мастером. Оба выбирались делегатами от симбирской ложи для представительства в Великой Директориальной ложе «Астреи». Вместе входили в Комитет Воспитания, где М. П. Баратаев исполнял функции президента, а И. С. Кротков — казначея. В отсутствие М. П. Баратаева И. С. Кротков доверялось управление братьями в Симбирске.

Н. Н. Трегубов также входил в ложу «Ключ к Добродетели», имея степень Мастера. И это еще более укрепляло дружеские отношения, установившиеся к этому времени между ним и вышеназванными людьми. В ложу его ввел почетный член Петр Петрович Тургенев. В сохранившемся протоколе заседания ложи «Ключ к Добродетели» записано: «Лета истинного света 5818 1-го месяца в 9 день на Востоке Симбирска при принятии Николая Николаевича Трегубова: ...П. П. Тургенев донес, что он нашел вновь вступающего совершенно готовым к вступлению во Храм и в доброй воле научиться таинствам

²⁴ ГАУО. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 1—6, об.

²⁵ Там же. Ед. хр. 4; Ед. хр. 9. Л. 1—3; Ед. хр. 10. Л. 7—8.

²⁶ Некролог М. П. Баратаева // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 91. Отд. VII. С. 107—108.

²⁷ Соколовская Т. К масонской деятельности князя Баратаева // Русская старина. 1909. № 2. Т. 137. С. 425.

²⁸ Гончаров И. А. На Родине. С. 261.

²⁹ Минувшие годы. 1908. Май—Июнь. С. 408.

Царственного Искусства, на что В. П. В. М. пригласил ...предстать вновь непосвященному, отобрать у него все металлы, и, получив знаки покорности, привести к вратам святилища. Три неровных удара возвести о прибытии непосвященного, который допущен был в Храм, и по совершении путешествий, принятия присяги открыт был ему свет, по желанию его смешать кровь свою с кровью братьев, был принят вольным каменщиком учеником, по получении украшений его степени, знака и прочего поставлен между двух западных Светил, где Брат Вития читал истолкование Ковра, потом приведен он был на первое место северного Столпа, поздравлен и провозглашен членом сей провинциальной ложи». ³⁰

Этот факт наводит на мысль, что именно П. П. Тургенев может являться прототипом Федора Петровича Козырева. Во-первых, родившийся в 1760 году П. П. Тургенев был на тринадцать лет старше Н. Н. Трегубова и вполне мог казаться молодому Гончарову «стариком». Во-вторых, его нравственный облик, характер образования и особенности духовного развития имеют много общего с изображенным в очерке Ф. П. Козыревым.

Определяющее влияние на воспитание и образование П. П. Тургенева оказали Дружеское Ученое Общество³¹ и московские масоны Новиковского кружка, одним из членов которого являлся его старший брат Иван Петрович.³² Обучаясь в Московском университете, он посещал Собрание Университетских питомцев, учрежденное в 1781 году известным мистиком, главным идеологом московских розенкрейцеров Иваном Григорьевичем Шварцем.³³ Это студенческое общество имело целью «образование ума и вкуса своих членов, их нравственное усовершенствование, упражнение в человеколюбивых подвигах». На заседаниях студенты читали и обсуждали свои литературные опыты, произносили речи на моральные темы, задумывали издания с благотворительной целью. Из трудов «Университетских питомцев» были составлены издававшиеся Н. И. Новиковым журналы «Утренний свет» (1777—1780), «Вечерняя заря» (1782) и «Покоящийся Трудолюбец» (1784). Основное место в них занимала масонская литература. В последнем номере за 1782 год издатели благодарят за сотрудничество студентов П. Д. Антоновича, М. И. Багрянского, А. Ф. Малиновского, А. Е. Оболенского и П. П. Тургенева.³⁴

Поклонник Якова Бёма и Сен-Мартена, проповедник истинной религии, И. Г. Шварц признавал, что каждый человек имеет возможность духовно усовершенствоваться и жить по правилам благонравия. Поэтому, стремясь «просветить разум» своих воспитанников, по свидетельству члена Собрания А. Ф. Лабзина, Шварц «упражнял» их «в сочинениях разного рода и переводах лучших мест из древних и новейших писателей», разбирал с ними «Гельвеция, Руссо, Спинозу, Ла Метри и проч., сличал их с противными им философами и, показывая разность между ними, учил находить и достоинство каждого». ³⁵

Говоря в своем очерке о Ф. П. Козыреве, Гончаров подчеркивает его просвещенность и любовь к чтению, уделяя особое внимание тому, что составляло главное содержание его жизни — библиотеке. Состоящая в основном из французских книг, она включала в себя произведения Расина, Корнеля, Вольтера и других представителей французской

³⁰ ГАРФ. Ф. 48. № 483. Ч. 2. Л. 13, об.—14.

³¹ Дружеское Ученое Общество — благотворительное и просветительное общество, существовавшее в Москве в 1779—1784 годах. Оно было основано Н. И. Новиковым и членами его кружка для помощи отцам в воспитании детей. Занималось изданием полезных книг преимущественно религиозно-нравственного содержания.

³² И. П. Тургенев (1752—1807) был учредителем ложи «Золотой венец» в Симбирске (основана 3 декабря 1784 года). Ее членами являлись С. В. Аржевитинов, А. Ф. Голубцов, А. П. Соковнин и др.

³³ В Собрание Университетских питомцев входили также А. Ф. Лабзин, А. А. Прокопович-Антонский, П. А. Сохацкий и др. Это общество находилось под влиянием масонов, многие из его членов были вольными каменщиками.

³⁴ Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. М., 1964. Т. IV. С. 123.

³⁵ Русский архив. 1866. № 6. С. 821.

просветительной литературы. Такой подбор книг объясняется тем, что их владелец «был поклонником Вольтера и всей школы энциклопедистов». Отметим, что описание библиотеки Ф. П. Козырева в деталях совпадает с описанием библиотеки отца и деда Бориса Райского в романе «Обрыв»: «Райский нашел тысячи две томов и углубился в чтение заглавий. Тут были все энциклопедисты и Расин с Корнелем, Монтескье, Макиавелли, Вольтер, древние классики во французском переводе и „Неистовый Орланд“, и Сумароков с Державиным, и Вальтер-Скотт, и знакомый „Освобожденный Иерусалим“, и „Илиада“ по-французски, и Оссиан в переводе Карамзина, Мармонтель и Шатобриан, и бесчисленные мемуары». ³⁶ Возможно, в основе гончаровского описания этих двух библиотек лежит реально существовавшее книжное собрание П. П. Тургенева.

Еще одно замечание в очерке имеет большое значение для расшифровки образа Ф. П. Козырева. Рассказывая о своих с братом посещениях Ф. П. Козырева в его имении и об их беседах, которые почти всегда касались французской поэзии, Гончаров отмечает, что, читая с ними французских поэтов, тот из «осторожности и деликатности» «о смысле и значении учения мыслителей-энциклопедистов умалчивал». ³⁷ Не является ли это замечание прямым намеком на П. П. Тургенева, который в юности посещал не только Собрание Университетских питомцев, но и приватные лекции И. Г. Шварца по философской истории, в которых, очевидно, речь шла и о Сен-Мартене, одним из самых оригинальных французских философов-мистиков, высоко ценимом масонами в России.

Говоря о масонстве П. П. Тургенева, нужно подчеркнуть, что это был весьма деятельный и заслуженный член Братства Вольных Каменщиков. В Екатерининское время он являлся учеником тайного и секретного Ордена Злато-Розового Креста, членом «Теоретического Градуса». ³⁸ Кроме того, он был распространителем в Симбирской и Самарской губерниях не только книг Типографической компании Н. И. Новикова, но и масонских трактатов, выпущенных в тайной масонской типографии. ³⁹ А в Александровское время Тургенев стал почетным членом ложи «Ключ к Добродетели».

К сожалению, мы располагаем довольно скромными биографическими сведениями о П. П. Тургеневе. Известно, что по окончании Московского университета он некоторое время находился на военной службе. В 1795 году вышел в отставку в чине капитана. Дважды избирался уездным предводителем дворянства: в 1796 году — по Сенгилеевскому, а в 1809—1811 годах — по Старопольскому уездам Симбирской губернии. ⁴⁰ В 1816 году был выбран в депутаты Дворянской комиссии. О дальнейшей судьбе П. П. Тургенева практически ничего не известно, хотя из дневниковых записей его племянника Н. И. Тургенева следует, что он жил в своей деревне Коровино Старопольского уезда. ⁴¹

³⁶ Гончаров И. А. Обрыв. М., 1985. С. 43.

³⁷ Гончаров И. А. На Родине. С. 257.

³⁸ Теоретический градус или Теоретическая степень Соломоновых наук, по толкованию франкмасонов, есть посредствующее звено между свободным каменничеством и высшим собратством избранных просветленных, т. е. «внутренним орденом». Это переходная ступень от внешнего масонства к масонству высших тайных розенкрейцеровских степеней. Подробнее об этом см.: Масонство. С. 387—390; *Bakouline T. Le répertoire biographique des francs-maçons russes (XVIII et XIX siècles)*. Bruxelles, 1940. P. 572.

³⁹ Тайная масонская типография была основана в 1783 году членами Новиковского кружка. В ней печатались в небольшом количестве экземпляров книги, особенно важные для масонов. Это были переводы с французского и немецкого, сделанные самими розенкрейцерами. Книжки эти в продажу не поступали, а распространялись бесплатно среди избранных. Розданные экземпляры книг тщательно скрывались.

⁴⁰ Сиверс А. А. Генеалогические разведки. СПб., 1913. Вып. I. С. 30.

⁴¹ Ср. дневниковую запись Н. И. Тургенева от 25 июля 1818 года: «Сегодня ездил в Коровино. Дядюшка (П. П. Тургенев. — Е. Б.) имеет сходство с Батюшкой (И. П. Тургенев. — Е. Б.). Мне приятно было его видеть. Я нашел у него Кроткова и Наумова. Первый доказывал мне выгоды от фабрик, и главная состоит в том, что крестьяне с малолетства приучаются к работе!» (Архив братьев Тургеневых. Пгр., 1921. Вып. 5. Т. III. С. 140). Здесь могут подразумеваться и Иван Степанович, и Николай Степанович Кротковы. С последним П. П. Тургенева связывали семейные узы: Н. С. Кротков был женат на Варваре Федоровне, урожденной Матюниной, родной сестре Екатерины Федоровны, жены П. П. Тургенева.

Вполне вероятно, что он, как многие прежние мартинисты и розенкрейцеры, всерьез воспринимавшие масонскую мудрость, выйдя в отставку, в 1810-е годы уединился в своем имении, где в тиши кабинета продолжил трудиться над собой и полностью отдался мистическим занятиям. Подобный поступок был типичен для русского масонства, и примеров тому можно привести много. Так, Ф. П. Козырев, по словам Гончарова, почти безвыездно жил в своей деревне, «не выходил из халата», и «кроме своего сада да своей библиотеки, он ничего знать не хотел, ни полей и лесов, ни границ имения, ни доходов, ни расходов».⁴²

И еще. В характере прежних мартинистов была одна отличительная черта: люди, искренно принимавшие поучения ордена, отличались независимостью характера, обусловленной наличием твердых убеждений, и высоким чувством достоинства. В описании Гончарова, Ф. П. Козырев «смотрелся маленьким Вольтером, острым, саркастическим. Дух скептицизма, отрицания светился в его насмешливых взглядах, улыбке и сверкал в речах».⁴³

Сын П. П. Тургенева, Борис Петрович (1792—не позднее октября 1840), тоже был посвящен в масоны.⁴⁴ Он воспитывался в доме И. П. Тургенева, учился в Университетском Благородном Пансионе. Впоследствии служил в Лейб-гвардии Драгунском полку, был адъютантом у Дежурного генерала при Государе Закревского. Служил до 1827 года, затем вышел в отставку в чине полковника и вместе с женой и отцом поселился в заволжской глуши.⁴⁵

С Козыревым — Тургеневым (и возможно, с его сыном) Гончаров был лично знаком и любил его. В очерке «На Родине» писатель рассказывает, как студентом, возвращаясь в Симбирск на каникулы, заезжал к Ф. П. Козыреву и два-три дня проводил у него в гостях. Если ехать в Симбирск из Москвы через Казань (а именно этот путь описывается в начале очерка), то в Ставропольском уезде, в пятнадцати-шестнадцати верстах от дороги, находилось имение П. П. Тургенева — село Тургенево, а рядом, всего в пяти верстах, другое его имение — сельцо Коровино-Эрмитаж. Это сельцо досталось Тургеневу от отца, Петра Андреевича. Здесь был большой господский дом, в котором и жил Петр Петрович.

Из всех друзей и знакомых П. А. Якубова (Н. Н. Трегубова) Гончаров выделяет Федора Петровича Козырева и Андрея Герасимовича Гастурина. Хотя по той характеристике, которая дается А. Г. Гастурину, очень трудно определить прототип героя (ничем особенным он не отличается — «простой, неученый, но добрый, всеми любимый деревенский житель»),⁴⁶ есть основания предполагать, что им мог быть отставной прапорщик Михаил Михайлович Наумов (умер после 1832 года). Он владел селом Головкино (Вознесенское), располагавшимся неподалеку от сел Коровино и Тургенево.

Наумовых было четыре брата: Алексей, Николай, Павел и Михаил. Все они владели имениями в Ставропольском уезде и, следовательно, были давними знакомыми П. П. Тургенева. А вот с М. М. Наумовым последний был связан еще и родственными отношениями: Борис Петрович Тургенев был женат на дочери Михаила Михайловича — Александре.⁴⁷ Кроме того, М. М. Наумов выступал в качестве свидетеля при разделе имений между И. П. и П. П. Тургеневыми, оставшихся после их отца в 1796 году.⁴⁸

⁴² Гончаров И. А. На Родине. С. 257.

⁴³ Там же.

⁴⁴ В «Списке... генералам, штаб- и обер-офицерам и нижним чинам, кои принадлежали к масонским ложам...» за 1822 год указано: «303. Тургенев... объявил, что масонство было ему сообщено по правилам, но ни к которой из существовавших в России лож ордена он не принадлежал» (Русская старина. 1907. Т. 130, 131).

⁴⁵ Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 462—463; Bakounine T. Le répertoire biographique des francs-maçons russes. P. 569.

⁴⁶ Гончаров И. А. На Родине. С. 258.

⁴⁷ Сиверс А. А. Генеалогические разведки. С. 33.

⁴⁸ Там же.

Говоря о «чиновнике по особым поручениям» Янове, «человеке образованном, собеседнике веселом, неистоцимом на анекдоты и рассказы»,⁴⁹ И. А. Гончаров, вероятно, имел в виду одного из братьев Якобий. В черновике рукописи перед шестой главой на полях он дает краткое содержание, пишет «Якоби» и затем зачеркивает это слово.⁵⁰ Якобий происходили из прусских дворян. Неизвестно, когда представители этого рода появились в России. Во времена Екатерины II, в 1872 году генерал-поручик Иван Варфоломеевич Якобий был Симбирским и Уфимским наместником.⁵¹ Его сын Карл Иванович служил в Измайловском полку, в 1791 году вышел в отставку в чине капитана,⁵² был уездным судьей в Сенгилее. У Карла Ивановича было три сына: Николай, Карл и Иван. Все они, т. е. три поколения рода Якобий, принадлежали к Братству Вольных Каменщиков. И. В. Якобий был мастером ложи «Трех роз на Востоке Гамбурга». К. И. Якобий, вступивший в орден еще в 1784 году, одно время состоял членом петербургской ложи «Пеликана к благотворительности», а затем ложи «Ключ к Добродетели». В этой же ложе были и его сыновья Иван и Карл.⁵³

Говоря о влиянии симбирян на духовное развитие Гончарова, следует остановиться и еще на одной проблеме.

Русское масонство на протяжении всей истории особенно занимал вопрос о передаче из поколения в поколение своего учения путем воспитания молодых людей в духе орденских традиций. Последователи Новиковской школы и их ученики, как правило, кем-нибудь руководили в жизни, имели воспитанников, которым стремились привить высокую нравственность.⁵⁴

Воспитание нового поколения занимало мысли и управляющего мастера симбирской ложи князя М. П. Баратаева. Впервые в России он поднял вопрос о введении в русских ложах усыновления в младенчестве сыновей масонов — луфтонов. По его мнению, польза от этого была громадная. С одной стороны, орден приобретал нового члена, которого с младенчества мог воспитывать в духе масонского учения. С другой стороны, такое усыновление должно было обеспечить ребенку нравственное воспитание, научное обучение и материальную поддержку при первых шагах в самостоятельной жизни. М. П. Баратаев разработал ритуал такого «усыновления» и впервые совершил его в отношении своего сына Петра. 10 января 1819 года в присутствии восприемника П. П. Тургенева младенец Петр был усыновлен масонской ложей «Ключ к Добродетели».⁵⁵ Авторитет М. П. Баратаева среди братьев ложи был непререкаемым. Вполне вероятно, что когда в сентябре 1819 года скончался Александр Иванович Гончаров и после него остался семилетний сын Иван, Н. Н. Трегубов, крестный отец будущего писателя, решил взять на себя и обязанности его духовного руководителя.

В очерке «На Родине» Гончаров постоянно подчеркивает ту роль, которую сыграл в его жизни Н. Н. Трегубов. После смерти отца он «сделался хотя и мнимым отцом семейства, но своею привязанностью к нам, умными советами, заботливым руководством нашего воспитания и образования превосходил родного отца». При этом Гончаров обращает особое внимание на то, что из всех четверых детей именно он «был самым близким спутником и собеседником моряка».⁵⁶

Участие Н. Н. Трегубова в судьбе юного Гончарова проявилось, в частности, в том, что благодаря его совету восьмилетнего Ивана определили в пансион в селе Архангель-

⁴⁹ Гончаров И. А. На Родине. С. 274.

⁵⁰ ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 30, 37 (33, 10).

⁵¹ Записки отдела рукописей ГБЛ. М., 1939. Вып. III.

⁵² ОРК УОНБ (Дворец книги). Именной список дворян Симбирской губернии. Л. 25.

⁵³ ГАРФ. Ф. 48. Ед. хр. 483. Ч. 2. Л. 13, 21, об., 22.

⁵⁴ Так, например, в 1805 году И. А. Второв писал С. И. Колюбакину, члену ложи «Ключ к Добродетели»: «У меня есть питомец, бедный сирота, сын умершего винного пристава Енульева (Григория Ивановича), Иван. Я развиваю юные чувства его, замечаю нравственность и приучаю к наукам» (Второв И. А. Записки. С. 465).

⁵⁵ *Vakouline T. Le répertoire biographique des francs-maçons russes.* P. 43.

⁵⁶ Гончаров И. А. На Родине. С. 251.

ском Ставропольского уезда, хотя в то время в самом Симбирске было много частных пансионов, даже иностранных (Фурнэ, Дуври, Пиге, Мейсель). Но они, по каким-то не известным нам причинам, не устраивали Н. Н. Трегубова. Выбор же именно Архангельского пансиона не был случайным. Во-первых, Н. Н. Трегубов был дружен с его содержанием Федором Степановичем Троицким. Г. Н. Потанин в своих воспоминаниях пишет: «Почтенный протоиерей Ф. С. Троицкий был весьма замечательный человек... Он был красавец и щеголь, одевался в бархат, имел приятный голос, живо, увлекательно говорил, а от братии своей попов отличался особенно изящными манерами и умел держать себя корректно». ⁵⁷ Кроме того, Н. Н. Трегубов дружил и с владельцем этого села Николаем Михайловичем Наумовым, одним из четырех братьев Наумовых. По свидетельству И. А. Второва сюда, в село Архангельское, часто приезжали П. П. Тургенев, граф В. А. Толстой, братья Кротковы, И. В. Жадовский и др. ⁵⁸ Во-вторых, некоторые факты позволяют предположить, что обучение и воспитание в этом пансионе, в какой-то степени, проходило под влиянием масонов. Ведь не случайно Г. Н. Потанин называл его «особенно оригинальным, под фирмой: для местных дворян». ⁵⁹

В судьбе Гончарова принимал участие не только Н. Н. Трегубов, но и другие симбиряне, друзья его крестного. Думается, что не без помощи М. П. Баратаева и И. С. Кроткова после окончания университета будущий писатель был определен в канцелярию симбирского губернатора.

Гончаров рассказывает в своем очерке, как, вернувшись из Москвы в 1834 году, по настоятельной просьбе Н. Н. Трегубова он представился губернатору А. М. Загряжскому (который выведен здесь под именем Льва Михайловича Углицкого). Последний сразу же выказал полное доверие воспитаннику Н. Н. Трегубова, ввел его в свой дом, а затем стал настоятельно приглашать на службу в канцелярию. Гончаров замечает, что «мысль заманить его на службу гвоздем засела у Углицкого в голове... Кто ему вбил этот гвоздь?» Очевидно, Загряжского действительно кто-то об этом просил. Ведь Гончаров к тому времени не получил еще аттестата из Московского университета и потому не мог поступить на службу. Ответ на этот вопрос дала история с увольнением Загряжского от должности губернатора. Здесь открылись весьма интересные подробности.

Из описания Гончарова следует, что за день до прихода в Симбирск указа об увольнении губернатора И. С. Кротков (Ростин) получил письмо из Петербурга с известием об этом. Он заехал к Н. Н. Трегубову, чтобы показать письмо, а затем отправился к Загряжскому предупредить его. Они закрылись в кабинете, никого не впускали. Гончаров видел, как «губернатор и Ростин сидели в отдаленном углу и о чем-то с жаром говорили». При этом Загряжский «был сильно встревожен, на нем лица не было». ⁶⁰ Несколько позже он объяснил Гончарову причину своего перевода, обвиняя в этом симбирского жандарма. Очевидно, упоминавшееся секретное письмо

⁵⁷ Потанин Г. Н. Воспоминания об И. А. Гончарове // Исторический вестник. 1903. Т. ХСII. С. 104.

⁵⁸ И. В. Жадовский — член ложи «Золотой Венец», в 1820-е годы служил в Палате Уголовного суда (Второв И. А. Записки).

⁵⁹ Возможно, Ф. С. Троицкий имеет отношение к событиям, о которых идет речь в бумагах протоиерея Петра Алексеева. С 1790 года Алексеев начал дознание о мартинистах, выслеживал их и писал доносы. Запись под № 8 в его черновом журнале гласит: «1790 года Июля 31 дня приходский священник Н. С. сказывал мне, что когда он слушал в Московской Академии Божесловия, в то время открылось Дружеское Общество и что набраны с дозволения и согласия полного академического директора преосвященного Московского 10 человек студентов здешних и до 50 человек из других епархий семинаристов, которые слушали лекцию сперва в университете у профессора Шварца, яко главного мартинистов учителя и их пастыря, а потом куплен был... дом... и там Шварц преподавал странное свое учение вышепоказанным семинаристам... Из сих Шварцовых учеников некоторые здесь в Москве произошли в чин священства... и в других епархиях уповательно тоже; и так учение мартинистов распространяется по всей России» (Бумаги протоиерея П. Алексеева // Русский архив. 1882. Кн. II. № 3. С. 76).

⁶⁰ Гончаров И. А. На Родине. С. 310.

из Петербурга и содержало в себе сообщение о доносе на губернатора. Вероятно, Гончаров был посвящен в эту тайну, но, не желая в очерке раскрывать слишком многое, вместе с тем давал понять, что донос не сводился исключительно к любовным похождениям и сердечным интригам губернатора.

В 1917 году член Союза Российских архивных деятелей А. С. Поляков, участвуя в разборе архивов Департамента полиции и III отделения, обнаружил этот донос на А. М. Загряжского. Симбирский жандармский полковник Стогов доносил по начальству о дурном влиянии на А. М. Загряжского губернского председателя дворянства М. П. Баратаева и о неблагонадежности того.⁶¹ Вот в чем заключалась истинная причина перевода Загряжского из Симбирска. Нам удалось выяснить, что автором секретного письма из Петербурга являлся служивший в то время в Министерстве полиции граф Яков Васильевич Толстой, один из друзей Н. Н. Трегубова и И. С. Кроткова.

В жизни Загряжского было обстоятельство, делающее понятным особое влияние на него М. П. Баратаева. В 1822 году, после запрещения Александром I масонства, был составлен «Список всем военным... кои принадлежали к масонским ложам». В нем под № 357 значился: «Загряжский — штаб-капитан Лейб-гвардии Преображенского полка, адъютант генерал-адъютанта барона Розена I-го. Ложа „Соединенных друзей”». ⁶² Оказывается, Загряжский был масоном, состоял в той самой петербургской ложе «Соединенных друзей», наместным мастером, а затем почетным членом которой являлся М. П. Баратаев. Той самой ложе, в которую входили Петр Никифорович Ивашев, Иван Семенович Аржевитинов и учитель Ивашевых Иван Варфоломеевич Динокур. Таким образом, еще до приезда в Симбирск Загряжский был знаком с некоторыми симбирянами. А князь М. П. Баратаев, занимая более высокую ступень в масонской иерархии, вполне мог оказывать на собрата по ордену особое влияние. Возможно, он и хлопотал перед Загряжским об определении на службу Гончарова.

Повествуя об аресте Бравина (М. П. Баратаева), Гончаров упоминает полицмейстера, «его приятеля», который якобы предупредил того об обыске и этим спас от тяжелых последствий. В 1826 году полицмейстером служил князь Николай Николаевич Чегодаев. Он назван среди братьев 2-й степени в ложе «Ключ к Добродетели».⁶³

Гончаров пишет, что когда он собрался уезжать из Симбирска (перед назначением в губернаторскую канцелярию), то «запасся рекомендательным письмом от управляющего удельною конторою» Андрея Михайловича к какому-то влиятельному члену удельного департамента в Петербурге. В то время управляющим Симбирской Удельной конторой был Александр Алексеевич Крылов (1784—?). Согласно формулярному списку, А. А. Крылов вступил в службу в морскую артиллерию в 1802 году. Был участником Отечественной войны 1812 года в составе Лейб-гвардии Павловского полка. В сражении под Бородино был ранен в левую ногу и за отличие пожалован золотой шпагою с надписью «За храбрость». За всю же французскую кампанию был награжден орденами Владимира 4-й степени и Анны 2-го класса, имел серебряную медаль на голубой ленте. В 1817 году уволился от службы в чине полковника. С 6 мая 1818 года вступил в исполнение возложенной на него должности управляющего Удельной конторой.⁶⁴

Сохранилась подписка А. А. Крылова «в непринадлежности к тайным обществам», которую он дал в 1826 году. В ней указывалось, что Крылов принадлежал к ложе «Ключ к Добродетели», считался членом 3-й степени и выполнял обязанности обрядоначальника.⁶⁵

⁶¹ Журнал экстренного 93-го заседания Симбирской Губернской Архивной Комиссии от 23 июня 1917 года (УКМ. № 99252).

⁶² Русская старина. 1907. Т. 130, 131.

⁶³ *Bakounine T.* Le répertoire biographique des francs-maçons russes. P. 105.

⁶⁴ ГАУО. Ф. 318. Оп. 12. Ед. хр. 457. Л. 1, 75—76.

⁶⁵ Там же. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 5—5, об.

Таким образом, окружение, в котором прошли детские и юношеские годы Гончарова, отчасти являлось масонским. И оно, бесспорно, повлияло на писателя. История этих людей еще мало изучена. Но есть основания утверждать, что их нравственная строгость, соединенная с любовью к людям, их напряженная работа мысли и чувства были частью той духовной обстановки, в которой происходило становление Гончарова.

© *Тэцуо Мотиэзюки (Япония)*

«ВЕЧНЫЙ МУЖ» КАК ТЕАТР КАТАРСИСА

Моя статья имеет целью разъяснить логику неоднозначных взаимоотношений героев повести «Вечный муж» Ф. М. Достоевского, уделяя специальное внимание разным аспектам ее театральности. При осмыслении этого произведения я буду пользоваться теорией Льва Выготского об искусстве как катарсисе.

Сначала я попробую коротко описать психологические проблемы, поставленные в повести, а также сделать беглый обзор разных подходов к этим проблемам.

Мир «Вечного мужа» отличается непостижимостью причинной связи, обуславливающей поведение героев. Почему, спрашивается, провинциальный чиновник Трусоцкий, недавно потерявший любимую жену, начал преследовать бывших любовников жены и возобновил отношения с одним из них, Вельчаниновым, неожиданным посещением его в три часа утра? Почему после скоропостижных смертей другого любовника жены, Багаутова, и сироты Лизы, явно дочери Вельчанинова, этот вдовец вдруг познакомил Вельчанинова с семьей своей пятнадцатилетней невесты и как будто нарочно спровоцировал повторение прежнего любовного треугольника, т. е. своего позора? Почему, несмотря на всякие конфликты, Трусоцкий спас заболевшего Вельчанинова, а затем вдруг покусился на его жизнь? И еще важнее, почему Вельчанинов, явно никак не разделяя интересов Трусоцкого, как будто против своей воли принимает активное участие в судьбе последнего?..

Ряд подобных «почему» не получает в повести однозначных ответов, частично потому, что повествование ведется с точки зрения Вельчанинова, который страдает от непонимания своей роли в мире и в игре со странным партнером. Слова повествователя несколько не авторитетнее, чем недоуменные размышления героя о происходящем.

Таким образом, подобно романам с привидениями у Генри Джеймса, повесть Достоевского требует от каждого читателя его собственной интерпретации душевно-психологической причинности поведения героев. Среди известных нам версий можно выделить три типа подхода к этой проблеме, а именно: интерпретации, придающие большое значение психологии Трусоцкого; интерпретации, сосредоточенные на душевном мире Вельчанинова; интерпретации, посвященные партнерскому взаимоотношению двух героев.

Николай Михайловский, Андре Жид и Рене Жирар видят суть повести в амбивалентной психологии Трусоцкого.

Михайловский приписывает иррациональное поведение этого героя коренной противоречивости натуры человека у Достоевского: 1) человек — деспот от природы и любит быть мучителем; 2) человек до страсти любит страдание. «На этих двух клавишах, — пишет Михайловский, — Трусоцкий и разыгрывает свою пьесу: оскорбителей своих мучает и сам мучится».¹

¹ *Михайловский Николай.* «Жестокий талант» // Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 226—227.

Жид замечает другую раздвоенность: раздвоенность чувств на реальные и условные и борьбу между ними. По его мнению, скорбь от потери идеальной жены так сильно охватывает Трусоцкого, что он не может, как того требуют условия общества, ревновать или ненавидеть своих оскорбителей. Но тем не менее он не может не играть роль мстителя, потому что это единственный выход из его мучения. Отсюда неестественность его поведения. Это история подчинения (или подражания) реального чувства условному.²

Как известно, теория об условности и подражательности чувств развивается до крайности у Жирара. По его мнению, Трусоцкий — типичный романтический человек, который не умеет непосредственно «желать» своего предмета, а нуждается в «посреднике» типа Вельчанинова, который санкционирует предмет желания, показывает модель любви и этим вызывает желание у романтического персонажа. Из-за устойчивости такой психологической схемы романтический герой приглашает подобного посредника участвовать в каждом своем эмоциональном опыте, причем неизбежно превращая себя в оскорбленного, в третье лицо любовного треугольника, а посредник, даже того не замечая, играет решающую роль в жизни романтического героя. Это объясняет не только амбивалентность отношения Трусоцкого к Вельчанинову, но и непонятное повторение квазисоперничества в любви в этой повести.³

Альфред Бем подходит к психологическому сюжету повести совершенно по-другому: он читает ее исключительно как сон-галлюцинацию Вельчанинова. По Бему, Вельчанинов, единственно живой из главных персонажей, неосознанно страдает от чувства виновности перед обманутым им мужем провинциальной дамы. Случайная встреча с человеком в трауре в критический момент своей жизни, вместе с раздражающим влиянием летнего Петербурга на его нервы, невольно обнаруживает это скрытое чувство вины и взывает к ее искуплению. Отсюда целый ритуальный сюжет, обусловленный логикой искупительного сна: собственно, смиренный, доверчивый муж преобразуется в мнительного, хищного типа, а донжуан для осуществления искупления не перестает провоцировать этого оскорбленного человека, пока последний не покушается на его жизнь и тем самым освобождает его от виновности.⁴ Такая версия хорошо объясняет своего рода потустороннюю нереальность Трусоцкого и происшествий вокруг него (например, три скорострительные смерти близких к нему людей за короткое время), хотя она аннулирует возможность толковать эту интересную личность как таковую.

Наконец, некоторые исследователи сосредоточивают свой анализ на своеобразных взаимоотношениях, или партнерстве, двух героев.

Константин Мочульский применяет к пониманию их отношений любопытную теорию притяжения противоположностей. По Мочульскому, сознание человека, как магнитное поле, притягивает другое, противоположно-дополнительное сознание. Однако, несмотря на их кажущуюся противоположность, вечный любовник и вечный муж разделяют одну судьбу — оба они в плену у женщины. По той и другой логике, донжуан и рогоносец оказываются связанными как два пленника, прикованных к одной цепи. Это «диалектическое» развитие темы донжуана.⁵

Фрэнк О'Коннор предлагает сугубо радикальную интерпретацию их отношений. Во-первых, он предполагает сильное притяжение между мужскими персонажами повести, а их влечение к женщине, их соперничество в любви он считает фальшивым отражением их взаимной любви. В поле такого «неестественного любовного треугольника», по О'Коннору, возникают разнообразные смещения идентитета и обмен ролями между героями — смещения садизма с мазохизмом, деспота с жертвой и, наконец, объекта с

² *Gide Andre. Dostoevsky. New York: New Directions, 1961. P. 118—120.*

³ См.: *Rene Girard. Mensonge romantique, Vérité Romanesque. Paris: Bernard Grasset, 1961.*

⁴ *Бем Альфред. Достоевский: Психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 54—76.*

⁵ *Мочульский Константин. Достоевский: Жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 315—321.*

субъектом, что напоминает сочинение невротика. Герои играют драму отождествления друг с другом или превращения друг в друга, а женщина, включенная в любовный треугольник, является просто предлогом для их перформанса.⁶

Несмотря на явное различие между собой, психологические интерпретации повести отчасти близки. Рассказ, в частности, сравнивается с театром. Михайловский, например, называет странную мечь Трусоцкого «песей», а идея Жида об условности чувства основана на догадке о театральности человеческого поведения: «Сколько людей, — пишет он, — принуждены играть роли, до странности чуждые им самим?»⁷ Также и радикальные версии о вариантах любовного треугольника у Жирара и О'Коннора исходят из гипотезы о неудаче человека в адаптации к назначенной ему роли и ее компенсации. Символично, что О'Коннор называет поведение героев «перформансом». И наконец, сюжет искупительного сна у Бема можно сравнить с текстом пьесы, сочиненной подсознанием героя.

Такое сходство повести с театром несколько не удивительно, хотя бы потому, что начиная с первого романа творчеству Достоевского присуще сознание игровой природы человеческого самовыражения (это уже давно замечено и здесь не надо повторять). Но кроме этого нужно отметить, что «Вечный муж» специально создан с большим театральным подтекстом.

Во-первых, сама тема донжуана и роконоса отличается богатыми театральными ассоциациями: «Отелло» Шекспира, «Школа жен» Мольера, «Каменный гость» Пушкина, «Провинциалка» Тургенева, «Дон Жуан» А. К. Толстого и т. д. Особенно тургеневская драма имеет непосредственную, хотя и неоднозначную связь с повестью Достоевского. Она прямо упоминается Трусоцким при его первом посещении квартиры Вельчанинова. В этом ночном разговоре гость, к большому удивлению хозяина, сравнивает их прежние отношения с ситуацией в «Провинциалке» и начинает рассказывать, как после отъезда Вельчанинова из провинции супруги с новым другом семьи Багаутовым собирались играть эту пьесу и как у него отняли роль мужа по настоянию жены, «будто бы по неспособности».⁸ Таким образом, получается ироническая двойная экспозиция картины.

Хотя в тургеневской драме персонажи гораздо старше, а мотивация их поведения проще, чем в повести Достоевского, есть доля истины в замечаниях Трусоцкого об их сходстве: и то и другое — драма любви столичного гостя и провинциальной дамы, где героиня является деспотом-режиссером, управляющим ходом событий, а мужчины вокруг нее не информированы ни о своем назначении, ни о сюжете игры. Такое сравнение, в свою очередь, подчеркивает своеобразность ситуации в начальной стадии повести — героиня-режиссер уже ушла со сцены, уступив свое место невинной сиротке, а из персонажей прошлой драмы любовного треугольника остались только два неудачника — обманутый муж и тоже обманутый любовник.

Кроме подобных отзвуков тургеневской пьесы, повесть богата театральными символами. Квартира Вельчанинова, выбор которой он почему-то считает ошибкой, находится «у Большого театра»; повествователь иногда пользуется театральными терминами (например, «не всегда же в самом деле страдать воспоминаниями; можно отдохнуть и гулять — в антрактах»); сильные звонки, которые упоминаются четыре раза в повести («звонкие три удара в колокольчик», оказавшиеся потом сном Вельчанинова, «необыкновенный удар в дверной колокольчик» при ночном посещении его квартиры молодым Лобовым, «три сильнейшие удара в колокольчик» также во сне Вельчанинова перед покушением Трусоцкого на его жизнь и звонки уходящего поезда в последней сцене), напоминают театральные звонки, возвещающие начало

⁶ O'Connor Frank. Dostoevsky and the Unnatural Triangle // O'Connor Frank. Roadway: A Study of the Modern Novel. New York, 1956. P. 119—210.

⁷ Gide Andre. Op. cit. P. 121.

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 23.

каждого акта; театральной нарочитостью отличается поведение Трусоцкого — например, в сцене «Муж и любовник целуются» он вдруг изображает рогоносца, сделав «двумя пальцами рога над своим лысым лбом», а сиротку Лизу он пугает игрой «на петле повеситься». Такая театральность раздражает Вельчанинова («В мертвцы, что ли, вы играть пожаловали?», «Шут он пьяный» и т. д.), хотя сам он не может не принимать участие в игре партнера.

Наконец, сцена на даче Захлебниных вследствие театральной условности всей повести является своего рода театром в театре. Там герои вместе с молодежью участвуют в разных играх, в том числе в театр, и невольно повторяют свои потенциальные роли в жизни — соблазнитель женщин и ревнивец — только комически подчеркнутым образом.

Итак, вполне логично характеризовать поведение героев как квазитеатральный перформанс по мотивам из их прошлой жизни. А какая мотивация и какой эффект предполагаются у этого оригинального театра? И какой вклад вносит понятие театральности в психологическую интерпретацию повести?

Я считаю, что субъективная мотивация этой игры — стремление восстановить свою потерянную роль в жизни, свой идентитет, а ее объективный эффект — катарсис, т. е. освобождение от накопленных в себе нереализованных эмоций.

Оба героя находятся в неясном, «подвешенном» положении: у Вельчанинова все переходное, неопределенное — и возраст (между молодостью и старостью), и дела (он ведет тяжбу по имению), и т. д. Тягостные воспоминания о жертвах его безжалостной легкомысленности, упомянутые в первой части, намекают на то, что целую жизнь он играл среди людей неясную ему самому роль.

Его провинциальная встреча с супругами Трусоцкими, кажется, большой источник загадочных впечатлений. Как будто сыграв столичного донжуана, он на самом деле не может сказать себе ничего конкретного о своей роли. Любил ли он легкомысленную чужую жену? Знал ли муж об их отношениях? Правдой ли была беременность Натальи? В чем была причина их разлуки?.. Подобно актеру в отпуске, он переосмысляет свою прошлую роль.

То, что Бем называет подсознательным чувством виновности, в нашем контексте можно сравнить с беспокойством актера, плохо сыгравшего свою роль. Тревожный сон Вельчанинова во второй части, где большая толпа обвиняет его в каком-то преступлении, напоминает кошмар бездарного актера, обвиняемого зрителями. Его тревога усиливается тем, что странный человек в том же сне, от которого все ждали решающего слова, оказывается не более как еще одним бездарным актером. В бешенстве он ударил этого человека три раза, затем прозвучало тоже три звонка колокольчика, и на театральной сцене появился наконец его партнер Трусоцкий.

Трусоцкий тоже находится в кризисе идентитета. Смерть идеальной жены и открытие свидетельств ее аморальной любовной жизни вдруг дает ему новый, знакомый код для расшифровки своей жизни — с большим опозданием он осознал, что вместо знакомых ролей «доброго мужа», «верного друга» и «хорошего отца» он на самом деле играл роли «обманутого мужа», «глупого добряка» и «номинального отца». Овдовев и лишившись своего амплуа не только в домашнем театре, но и в реальной жизни, он как будто нарочно играет неподходящие для себя роли (мучителя сироты, развратника, жениха пятнадцатилетней девушки). Он не только «до невероятности изменился», но в этом изменении есть даже «что-то удивительное и ни на что не похожее».

Именно на основе общего для них кризиса идентитета строится уникальное сотрудничество героев в игре. Это, так сказать, театр «реабилитации» для актеров-неудачников, лишенных привычных ролей.

По логике Жирара и О'Коннора, их игра не более чем инертное повторение роковой схемы любовного псевдотреугольника, а по Бему и его последователям — символическая драма искупления греха. Но в нашем контексте ее можно считать

эквивалентом «искусства как катарсиса», в том смысле, который раскрывается Львом Выготским в его «Психологии искусства».

В своей книге Выготский, цитируя Шеррингтона, излагает физиологический аспект функции искусства. По Выготскому, из-за большой разницы в потенциале между нашими нервными рецепторными полями и эффекторными исполнительными нейронами, наш организм воспринимает гораздо больше влечений, раздражений, чем он может осуществить. Поэтому у нас постоянно накапливаются психические стимулы, которые не воплотились в жизни, осуществляется же лишь меньшая часть реально заключенного в нас. Эта большая нагрузка от не получающей выхода энергии должна быть так или иначе снята, чтобы мы могли сохранить равновесие со средой. Искусство является именно средством для изживания такой неосуществившейся части жизни и для уравнивания со средой.⁹

Интересно сравнить эти «неосуществившиеся стимулы» с совокупностью неосознанных, потенциальных устремлений наших героев, загадочные ответы которых накапливаются в подсознании и тревожат их сны. Если оправдывается такое сравнение, то их своеобразный «театр» можно считать эквивалентом «искусства как катарсиса», где персонажи стараются изжить всякие потенциальные варианты своих ролей в жизни, чтобы расщепиться с ними и освободиться от психологической нагрузки, вызванной к тому же распылчатостью их идентитета.

В свете такого сравнения мы можем увидеть в повести трехактную пьесу.

Первый акт (от встречи старых знакомых до смерти Лизы) представляет собой игру обмена ролями — вечный муж ведет себя как столичный развратник-пьяница, безвкусный шутник и безответственный отец, а вечный донжуан — как праведный, добрый гражданин, хлопочущий о судьбе сироты (т. е. своей дочки). Они как будто видят друг в друге возможные варианты своей жизни (вспомним диалектическую связь между донжуаном и рогоносцем у Мочульского) и исполняют неподходящие для себя роли. Хотя в этой игре и есть момент облегчения психологической нагрузки, она одновременно обостряет тревожное ощущение взаимозависимости, рокового партнерства наших героев, тем более что прочие персонажи драмы (Лиза и Багаутов) уходят со сцены. В силу такой прикованности друг к другу у Вельчанинова и Трусоцкого назревает потребность окончательного расчета, что осуществляется во втором акте.

Второй акт (действие происходит у Захлебниных и у Вельчанинова той же ночью) состоит из трех сцен. В первой сцене герои возвращаются к собственным ролям — неизменного любимца женщин и глупого мужа (в данном случае жениха) — и играют драму любовного конфликта. Это, как уже замечено, комическое повторение их основной драмы. Но, в отличие от реальной истории, драма сразу же приводит к своим естественным последствиям. Следующие сцены (у Вельчанинова) посвящаются вариантам ритуального решения конфликта. Сначала донжуану выпадает роль страдающего человека (только не от чувства вины, а от печени), а оскорбленный муж великодушно прощает оскорбителя и его спасает. Это приносит первый, моральный катарсис: «Вы — лучше меня! — восклицает Вельчанинов. — Я понимаю все, все... благодарю». А через несколько часов играется второй вариант решения конфликта, где муж инсценирует покушение на жизнь бывшего любовника своей жены и пускает в ход мотив мести, а донжуан, освободив убийцу, анализирует психологическую причинность происходящего. Эта сцена представляет собой эмоционально-психологический катарсис.

Таким образом, сыграв возможные варианты своих ролей и обнаружив потенциальные морально-психологические побуждения, они наконец освобождаются от нагрузки «неосуществившейся части жизни» и друг от друга. В отличие от Бема, я бы не подчеркивал здесь момент искупления вины, потому что в конце концов у героев не происходит никакого изменения на этическом уровне. Они просто освобождаются

⁹ Выготский Лев. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 310—311.

от прошлого и опять возвращаются к знакомым ролям донжуана и рогоносца, только в новой ситуации, с новыми партнерами. Свидетельством этого служит финальный акт на провинциальном вокзале, где донжуан, раздумывая о свидании с какой-то дамой, случайно встречает того же вечного мужа, только вместе с кокетливой женой и молодым другом семьи.

Хотя моя концепция «театр как катарсис», или «ролевая игра для освобождения от психологических нагрузок», требует уточнения, я думаю, что такая интерпретация может найти свое место среди разнообразных восприятий этой загадочной повести. Я также уверен, что она применима и к героям других произведений Достоевского, в том числе и к героям «Идиота».

Н. С. ЛЕСКОВ. ПИСЬМА К П. В. БЫКОВУ

(ПУБЛИКАЦИЯ © М. Д. ЭЛЬЗОНА)

В кругу литературных знакомств и дружб Лескова Петру Васильевичу Быкову (1844—1930) принадлежало особое, почетное место — он был его прижизненным библиографом. Составленная П. В. Быковым «Библиография сочинений Н. С. Лескова с начала его литературной деятельности с 1860 по 1887 г. (включительно)» (СПб., 1889) затем была пополнена новым материалом, получила название «Библиография сочинений Николая Лескова за тридцать лет (1860—1889)» и напечатана как приложение в X томе Собрания сочинений (1890), открывшем это издание. Литературно-общественная ситуация потребовала от Лескова отметить первое издание «письмом в редакцию» «Нового времени». ¹ Эта библиография, подчеркнул Лесков, «появилась без моего участия (...) Ф. Ф. Александров, В. И. Бибииков и И. И. Ясинский посоветовали мне обратиться к П. В. Быкову, у которого будто бы отмечены все мои работы. Я был этим удивлен, но обратился к Быкову, который *пожелал мне сделать литературный товарищеский дар* — он сам безвозмездно составил и прислал мне „Библиографию” моих сочинений — дар, глубоко меня тронувший и чрезвычайно мне приятный и полезный (...) Я эту „Библиографию” напечатал на память себе, для раздачи друзьям и пустил несколько экземпляров в продажу для тех немногих людей в публике, которых это может поинтересовать». ² Этот поступок библиографа Лесков назвал «примером, достойным подражания». ³

Пользуясь случаем, приведу дарственные на известных мне экземплярах. Экземпляр Театральной библиотеки им. А. В. Луначарского в Петербурге; надпись на обложке над заглавием: «Доброму моему молодому приятелю Василию Львовичу Величко — любящий его Николай Лесков. С. П. б. Генв. 89»; надпись под первой строкой заглавия: «Доброму моему старому товарищу и другу Анатолию Евграфовичу Молчанову любящий его В. Величко. СПб. Авг. 93». ⁴ Экземпляр справочного отдела библиотеки ИРЛИ; на титульном листе надпись в правом верхнем углу: «Многоуважаемому собрату по библиографии Владимиру Ивановичу Саитову от составителя. 1889 г. 29 мая С.-Петербург»; передаточная надпись (рукой Саитова) на обложке над рамкой: «в библиотеку Б. Л. Модзалевского».

¹ Новое время. 1888. 3 окт. См. также: Лесков Н. С. Товарищеский подарок // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1958. Т. 11. С. 238—239, 661—662.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. С. 239. В продажу поступило всего 50 (!) экземпляров.

³ Там же.

⁴ А. Е. Молчанов — общественно-театральный деятель, муж М. Г. Савиной; в 1887—1897 годах был чиновником особых поручений в Дирекции императорских театров. По остроумному предположению Д. И. Золотницкого, высказанному в частной беседе, А. Е. Молчанов получил в подарок книгу с автографом Лескова — еще при жизни писателя! — поскольку был однофамильцем главного героя «Расточителя» — пьесы, пользовавшейся значительным успехом.

То, что Лескову был рекомендован именно П. В. Быков, мне кажется, не случайно. В литературных кругах он был известен как библиограф-подвижник, издавна занимающийся расписыванием газет и журналов для своих «Словарей» (писателей, писательниц, псевдонимов и т. д.), в основном оставшихся неопубликованными (рукописи и материалы хранятся в РНБ). Примечателен и перечень рекомендателей — Ф. Ф. Александров, фактический редактор «Всемирной иллюстрации», где активно печатался П. В. Быков, ближайший друг П. В. Быкова И. И. Ясинский и покровительствуемый последним В. И. Бибииков. Но хотя Лесков всячески подчеркивал свою непричастность к работе П. В. Быкова, представляя себя только как ее издателя, в действительности указатель следует расценивать как избранную автобиблиографию писателя, и именно в этом ее ценность. Прежде всего, из 526 включенных в указатель журнальных и газетных публикаций (второй раздел составляют книги Лескова) 163 — анонимных. Сколь бы ни был высок профессионализм П. В. Быкова, атрибутировать бесподписные статьи и заметки Лескова он при всем желании без помощи автора не смог бы. И то, что в списке отсутствует знаменитая анонимная статья о пожарах, говорит только о том, что Лесков не захотел включать ее в указатель.

В библиографии впервые раскрыты 18 псевдонимов Лескова, в том числе «Николай Горохов», «Николай Понукалов», «Фрейшиц» и др., преимущественно буквенные.⁵ В этом отношении библиография Лескова существенно дополнила более раннюю работу П. В. Быкова «Материалы для словаря псевдонимов» (Российская библиография. 1881. № 93/17. С. 362—366. Буквы «А» — «Л»; не окончена), в свою очередь дополняющую одноименную работу С. И. Пономарева, где раскрыт только «М. Стебницкий» (Русский календарь на 1881 год. СПб., 1881. С. 281—294. Подп.: С. Железняк). В «Материалах...» П. В. Быкова ни один псевдоним Лескова на имеющиеся буквы не раскрыт.

Как писал Лесков в «Товарищеском подарке», он был удивлен, узнав, что у Быкова собраны все его публикации. Конечно, Лескову, автору огромного количества анонимных и подписанных псевдонимами статей и заметок, было чему удивиться. Но, наверное, он бы удивился еще больше, узнав, что его знакомство с П. В. Быковым относится едва ли не к 1860 году и связано с именем И. В. Вернадский — издателя «Указателя экономического...». А ведь именно об этом писал П. В. Быков в своих знаменитых воспоминаниях «Силуэты далекого прошлого» (1930). Вот как он описывает свое знакомство с Лесковым: «Впервые увидел я Лескова в редакции „Политико-экономического указателя“, издававшегося профессором Иваном Васильевичем Вернадским. Николай Семенович был здесь при одном из своих наездов в Петербург из Киева и доставил статейку „Об ищущих коммерческих мест в России“, где он хотел уяснить для читающей массы „разумение жизни“. Я сидел в приемной как раз против двери редакторского кабинета. Из нее вышел среднего роста, плотного сложения красивый молодой человек лет около тридцати...»⁶ Далее П. В. Быков сообщает о том, что их познакомил И. В. Вернадский, и после непродолжительной беседы с редактором они вышли вдвоем. При всей «иллюзии подлинности», вплоть до портретного описания внешности Лескова, все, сказанное П. В. Быковым, — миф. Не было редакции в обычном понимании — была квартира И. В. Вернадского, не было «одного из наездов» — был проезд навсегда.⁷ Но был «среднего роста, плотного сложения красивый молодой человек» двадцати девяти лет (контаминация поздних личных наблюдений и известной ранней фотографии) — и был выпускник Екатеринославской гимназии (1860), затем (до 1864 года) студент Харьковского университета Петр Быков, только в августе 1878 года переехавший на постоянное жительство в Петербург. К этому времени он успел уже много напеча-

⁵ Один псевдоним, «Человек из толпы», ошибочен (правильно — «Голос из толпы»). Эту ошибку впоследствии исправил С. П. Шестериков.

⁶ См.: Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. М.; Л., 1930. С. 157.

⁷ См.: Лесков Андрей. Жизнь Николая Лескова. М., 1984. Т. 1. С. 195—196.

тать в столичных газетах и журналах (преимущественно корреспонденции «из провинции»), со многими состоял в переписке, но личного общения не имел. Почти все, что П. В. Быков описывает в своих воспоминаниях о петербургском литературно-общественном быте 60—70-х годов, — плод его воображения.

Сохранившиеся рукописи фрагментов книги свидетельствуют о том, что когда П. В. Быков чувствовал, что его уж особенно «занесло», он вносил необходимую корректуру, иногда даже жертвовал текстом. Особенно примечательна правка, связанная с Лесковым. В книге читаем: «Одну работу для Лескова удалось мне сделать добросовестно».⁸ Эта фраза — замена следующего пассажа в рукописи: «Я уже говорил, что дружественные отношения связывали нас, и Николай Семенович до того простирал свою дружбу ко мне, что в один прекрасный день навестил меня и после довольно продолжительной прелюдии просил меня взять на себя редижирование (редактирование. — М. Э.) „Полного собрания сочинений Лескова“. При этом мне была дана *carte-blanc* поступать „по своему полному усмотрению“, т. е. сокращать, выбрасывать, делать выбор и проч. И я действовал совершенно откровенно».⁹ Этот фрагмент в рукописи зачеркнут, поскольку П. В. Быков, возможно, вспомнил, что его участие в Собрании сочинений было куда более скромным. Однако и в рукописи, и в книге содержится указание на то, что Лесков подарил ему оттиск журнальной публикации «Горы» с дарственной: «Моему слишком снисходительному литературному другу и пособнику П. В. Быкову».¹⁰ Местонахождение оттиска неизвестно (возможно, он утрачен), но вероятнее всего, что в данном случае П. В. Быков был правдив.

И все же перебороть себя П. В. Быков не мог. Так, по его «воспоминаниям», Лесков однажды пожаловался ему на бестемье, и П. В. Быков предложил писателю взглянуть в окно. Лесков последовал совету — и увидел сюжет для «Могильных крыс».¹¹ Здесь нетрудно заметить точное воспроизведение ситуации из «Воспоминаний» А. Я. Панаевой — рождение «Размышлений у парадного подъезда»...

Имидж П. В. Быкова как близкого друга Лескова воспринял сын писателя А. Н. Лесков. Он явно поверил в подлинность «Амура в лапоточках».¹² В конце 20-х годов А. Н. Лесков, по собственному признанию, «много навещал» П. В. Быкова в Детском Селе, где тот жил и умер, и в одной из бесконечных бесед постарался узнать происхождение псевдонима «Стебницкий».¹³ Сохранился экземпляр «Цыганки Груши» (в «Дешевой библиотечке» ГИЗа — М., 1928) со следующей надписью на обложке: «Глубокоуважаемому и любимому Петру Васильевичу Быкову для приобщения к его Лесковиане. Андрей Лесков. 1/УП/28».¹⁴ В архиве П. В. Быкова сохранилась и открытка от А. Н. Лескова из Сочи от 9 ноября 1928 года.¹⁵

Переписка Лескова с П. В. Быковым, вероятнее всего охватывающая 1888 (наиболее достоверный год знакомства) — 1895 годы, в полном объеме неизвестна. Одно, недатированное, письмо писателя опубликовано в «Силуэтах...» (с. 161—162); местонахождение оригинала неизвестно, но нет достаточных оснований приписывать его перу мемуариста. Шесть писем и открыток хранятся в РНБ (Ф. 118. № 536; 1447). Из них дважды (неполностью) публиковалось наиболее интересное, от 26 июня 1890 года.¹⁶

Письма П. В. Быкова Лескову к настоящему времени не обнаружены.

⁸ Быков П. В. Силуэты... С. 155.

⁹ Быков П. В. Былые знакомства и встречи // РНБ. Ф. 118. № 3. Л. 27—29.

¹⁰ Там же. Л. 29. См. также: Быков П. В. Силуэты... С. 155.

¹¹ Быков П. В. Силуэты... С. 160.

¹² Об этой литературной мистификации П. В. Быкова см.: *Эльзон М. Д.* Существовала ли рукопись повести Н. С. Лескова «Амур в лапоточках»? // Русская литература. 1988. № 2. С. 163—165.

¹³ См.: *Лесков Андрей.* Указ. соч. Т. 1. С. 128.

¹⁴ РНБ. Ф. 118. № 1246.

¹⁵ Там же. № 535.

¹⁶ См.: *Сажин В. Н.* «Идеалы мои были чисты...» // Нева. 1981. № 6. С. 220—221 (публикация содержит некоторые текстологические ошибки); *Горелов Ал.* Книга сына об отце // Лесков Андрей. Указ. соч. Т. 1. С. 16—17.

1

⟨1888 год. Петербург⟩¹

Меня уверили, будто в числе прочих писателей в вашем литературном архиве значится и мое имя и полный список всего, мною напечатанного. Правда ли это? Если правда, то Вы окажете мне истинно товарищескую услугу, поделившись со мною Вашим списком. Не откажите открыткой уведомить меня, мне ли зайти к Вам или Вы меня посетите, и вообще — приемлема ли моя просьба. Нетерпеливо ждать буду интересного свидания, при котором надеюсь выразить Вам крайнее удивление кропотливым трудам Вашим и сказать много благожеланий.

¹ *Быков П. В.* Силуэты... С. 161—162. Очевидно, с этого письма началось личное общение П. В. Быкова с Лесковым, поскольку, если бы Лесков знал П. В. Быкова с 1860 года, он не мог бы не знать о его библиографической деятельности. Начало письма явно перекликается с «Товарищеским подарком», так что «меня уверили» — это, скорее всего, Ф. Ф. Александров, В. И. Вибиков и И. И. Ясинский.

2

30 мая 1890. Усть-Нарова.

Не откажитесь черкнуть мне, доставляют ли Вам корректуры указателя, печатаемого в приложении к X тому? Я об этом условился с типографией. Текст весь готов, и на обложке, и в оглавлении книги помечено, что указатель составлен Вами. Мне просматривать корректуру указателя бесполезно, т(ак) к(ак) я знаю в этом меньше, чем Вы, и по одним заглавиям ничего припомнить не могу. Усердно Вас прошу — доведите это до конца и не задержите временем, т(ак) к(ак) том готов и его надо выпускать.

30 мая 90 г.

Ваш Н. Лесков

Адрес: Усть-Нарова, Шмецк, 4.

Печатается впервые.

3

14 июня 1890. Усть-Нарова.

14 июня 90 г. Усть-Нарова, Шмецк, 4.

Любезный друг Петр Васильевич!

В каком-то году — не помню, в каком именно, — я поместил в *«Художественном журнале»* Николая Александрова рассказ под заглавием *«Тупейный художник»*.¹ Его, кажется, нет в Вашей библиографии, а он необходимо нужен на пополнение огромной прорехи VI тома, и его никак не могут разыскать.² Об этом я получил письмо из магазина *«Нов(ого) вр(емени)»* от Александры Александровны Лавровой.³ Я отвечал ей, что единственное средство выйти из этого затруднения — обратиться с просьбою о помощи к Вам. Вероятно, она или Николай Филиппович Зандрок⁴ на сих же днях к Вам огнесутся с просьбой о помощи в этом затруднении. Усердно прошу Вас, любезный друг, зайдите мимоходом в магазин *«Нов(ого) вр(емени)»* и поговорите с Ал. Ал. Лавровой или с Никол. Филип. Зандроком, как им добыть для типографии оригинал *«Тупейного художника»*. Пожалуйста, сделайте это.

Поклон мой Вашей супруге.⁵

Сердечно Вас любящий Н. Лесков.

Р. С. Что с Федором Францовичем?⁶ Его положение не выходит у меня из головы. Он не практик, это правда, но в его непрактичности много такого, что возбуждает к нему живую симпатию. Практиков-то нынче тоже урожайно... Как бы рад я был узнать, что он себе более не вредит и что ему не угрожает несносная нужда, от которой он еще не успел оправиться. Поберегите Вы его, нашего гордого «гелертера»,⁷ — ужасно будет всем нам видеть его сбитым с рельсов; а его горделивый дух что-то задумал и что-то таит в себе с целью «не уступить» и кому-то что-то «доказать»... Это оч(ень) напрасно и о(чень) опасно. Я его успокоивал и просил, но удачи не имел. Все горе, по моему мнению, в неверной оценке положения. Зачем он выдумал себе «ответственность», которой никто и ничто на него не возлагает? «Делай, что должен и что можешь» — вот девиз наемного редактора. Он ведь худо людям не делал и низких идей не проводил. Чего же ему беспокоиться за свою репутацию? Не все ли равно, как называться, лишь бы работать работу не противную и честно кормить себя и жену. Чудак он! А жаль его мне чрезвычайно. Купец-хозяин в литературном деле лучше, чем литератор. Это странно, но это так есть. От купца ничего и не ждешь литераторского, и потому его и грубости легче. Я считаю это за несомненное.

Печатается впервые.

¹ «Тупейный художник» был опубликован в 1883 году в февральском номере журнала.

² Эта публикация в указателе зафиксирована (с. XIX).

³ В фондах Лескова (ЦГАЛИ, РГБ) это письмо отсутствует.

⁴ Управляющий книжным магазином «Нового времени».

⁵ Ольга Аркадьевна Козюлькина (в замужестве Быкова).

⁶ Александров Федор Францевич — неофициальный редактор (1880—1890 годы) «Всемирной иллюстрации» и «Труда».

⁷ От нем. Gelehrter — начетчик; здесь: оторванный от жизни, «парящий в облаках».

4

26 июня 1890. Усть-Нарова.

26 июня 90. Усть-Нарова, Шмецк, 4.

Я получил Ваше теплое письмо, любезный друг Петр Васильевич, а прежде прочел заметки о себе в «Новом времени» и подумал, что это, вероятно, учреждено Вашим рачительством. Теперь узнаю из Вашего письма, что это действительно так и есть, и приношу Вам мою искреннюю признательность за Ваше ко мне незаслуженное расположение и доброхотство.¹ Вы ко мне слишком и не в меру снисходительны и ставите меня выше того, как мне надо стоять. Мне жаль, что Вас огорчили в «Новом времени», но *для меня* лично, я полагаю, что и сказанного Вами в этой заметке вполне достаточно. В жур(нальном) обоз(рении) в «Иллюстрации» прочел Ваши же строки по адресу А. И. Введенского²... Что же сказать? За меня Вы вступаетесь горячо, а А(рсения) И(ва)ныча задеваете³... Мне и становится будто чего-то неловко... Он хорошо писал, т. е. с хорошими чувствами и намерениями; я ценю это и ему благодарен.⁴ В Ваших отношениях ко мне есть сердечная расположенность и содружество — это все и согревает, но ведь этого же нельзя требовать ни от кого! Это то, что «туне дается». Ей-право, поистине, мне кажется, и даже я с основательностью убежден, что у меня больших дарований нет, а есть, так сказать, «средственные» способности, которые, однако, не заслуживали бы презрения в стране, где есть критика и есть любовь к литературе. «Ошибки» мои все были «искренние»: мне *никогда* не было препятствия взять направление *более выгодное*, но я *всегда* принимал такое, кот(орое) было *невыгодно* мне. Это я делал не по упрямству, а так выходило — я, как русский раскольник, приставал «не к той вере, которая мучает, а к той, которую мучают».⁵ Идеалы мои всегда были чисты, хотя, м(ожет) б(ыть),

не всегда совсем ясны, — на меня имели влияние временные веяния. Это мне вина и порок, но это происходило не от корысти и расчетов, а от моей молодости, строптивости, односторонности взгляда и узости понимания. Большая ошибка была в желании остановить бурный порыв, который теперь представляется мне естественным явлением. Это было отдрагиванье пружины, долго и сильно отдаленной в другую сторону. Я верно понял дурные страсти и намерения одних людей, но сильно обманулся в других. Критик, трактующий широко положение, мог оценить верность картин в «Некуда» и поставить автору на вид недорисовки некоторых планов. В «Русск(ом) вестнике» Каткова было когда-то сказано, что «к этому роману обратится за справкой историк недавней эпохи», и это, м(ожет) б(ыть), правда, но историк должен будет и осудить автора за то, что он как будто играл в руку с теми, чьи [зачеркнуто: идеалы] чувства и идеи не лучше чувств, одушевляющих нигилистов. Я сделал ошибку молодости, отважись писать такой роман в России, где действует цензура. Я мог бы писать такой беспристрастный роман, но не в своем отечестве. Будь я тогда опытнее, я бы это понял, а я был молод и не подозревал в «благородном консерватизме» всей его подлости и себялюбия. В этом и есть моя ошибка: она сделана искренно, т. е. без дурных побуждений, но я ее себе не прощаю и не хочу простить. Все напраслины, какие я перенес, как они ни пошлы и ни обидны, я принимаю с радостью как возмездие, следовавшее мне за неосторожность и легкомыслие, благодаря которым труд мой мог быть трактован поддержкой обскурантизма и деспотизма, которые я всегда ненавидел и презирал всеми силами моего духа, любящего свободу ума и совести. Поэтому всякое желание принижать меня я считаю за вещь, мною заслуженную, и на порицающих меня не обижаюсь и не сержусь, особенно если меня порицают без злобы, как Арс(ений) Иванович. О других я не говорю. Те часто сами бывают грешнее, чем я был грешен ранее, когда был молод и неопытен. Вашим же пером водит слишком дружеская рука. Это скорее участливость и ласка, которые редки в жизни. Спасибо Вам за них. Из «Нов(ого) вр(емени)» пишут, будто Х т. стоит за корректурами указателя. Правда ли это? Если правда, то уж довершите свои ласки, не задержите этих корректур. Супруге Вашей мой низкий поклон. За Федора Францовича радуюсь. Ах, поберегите его все! Он такой не-практик в жизни, но такой сердечный человек, каких встречаешь немного. Я был бы ужасно огорчен, если бы мне пришлось узнать, что он оставил свое место и пошел на худшее из-за ложной гордости. Будьте здоровы и верьте искренней моей Вам благодарности за приязнь.

Н. Лесков.

Полностью печатается впервые.

¹ Имеется в виду бесподписная (в составе «Хроники») заметка, начинающаяся словами: «21-го июня исполнилось тридцатилетие литературной деятельности нашего известного писателя Николая Семеновича Лескова» (Новое время. 1890. 21 июня/3 июля. № 5139. С. 3. Стлб. 6—7). Судя по следующим словам Лескова, П. В. Быкова «огорчили» в «Новом времени» тем, что сильно сократили его текст и не поместили в виде отдельной заметки.

² См.: Литературная летопись // Всемирная иллюстрация. № 118. С. 434—435; подп.: —к—. В обзоре негативно оценивается статья А. И. Введенского «Современные литературные деятели. Николай Семенович Лесков» (Новое время. 1890. № 5. С. 353—406). Судя по письму Лескова к С. Н. Шубинскому, условно датируемому январем 1890 года, в связи с неполучением ответа от А. И. Введенского обсуждалась кандидатура П. В. Быкова (см.: РНБ. Ф. 874. Оп. 1. № 46. Л. 167).

³ Отзыв П. В. Быкова о статье А. И. Введенского достаточно резок.

⁴ Благодарственное письмо Лескова С. Н. Шубинскому (от 2 мая 1890 года) по поводу статьи А. И. Введенского см.: РНБ. Ф. 874. Оп. 1. № 46. Л. 171—172.

⁵ По предположению историка древнерусской книги В. П. Бударагина, высказанному в частной беседе, Лесковым перефразирована известная реплика М. Н. Муравьева-«Вешателя»: «Я не из тех Муравьевых, которых вешали, а из тех, которые вешали».

5

1 ноября 1891. Петербург.

Уважаемый Петр Васильевич!

Я болен и не могу быть у Вас, а есть дело, по которому мне очень надобно с Вами повидаться. Пожалуйста, не откажите посетить меня в один из ближайших дней, утром до 2-х часов. Дело это должно быть приятно Вам, т(ак) к(ак) им до некоторой степени должны быть если не устранены, то предупреждены неприятные осложнения в отношениях людей, нам известных.

Ваш Н. Лесков.

1 ноября 91.

Печатается впервые.

6

10 декабря 1891. Петербург.

10 д(е)к(абря) 91.

Уважаемый Петр Васильевич!

В сентябрьской книжке «Труда» напечатан перевод «Паризины», сделанный Борисом Мих(айловичем) Бубновым из Киева.¹ Это мой родственник, и перевод его отдал Александрову я и просил послать за него гонорар (по 10 к. за стих) Борису Мих(айловичу) Бубнову в Киев, Подол, Андреевская ул., собств(енный) дом. Но вот уже прошло с тех пор 3 месяца, а деньги Бубновым не получены.

Сделайте милость — справьтесь об этом в конторе и дайте адрес Бубнова.

Ваш Н. Лесков.

Печатается впервые.

¹ «Паризина» — поэма Байрона (1815). В переводе Б. М. Бубнова (пасынка Лескова) опубликована: Труд. 1891. № 19. 1 окт. С. 1—25.

7

20 ноября 1891. Петербург.

20.XI.91.

Достоуважаемый Петр Васильевич!

Ко мне приходила ж(енщина)-врач Познанская и оставила письмо, которое при сем прилагаю.¹ Я ей написал, чтобы она обратилась к Вам, а если Вы ей не укажете готового рассказа, то чтобы они просили написать таковой Иеронима Иероним(овича) Ясинского. Извините, я больнёшонек.

Ваш Н. Лесков.

Печатается впервые.

¹ Указанное письмо отсутствует. В архиве П. В. Быкова сохранилась записка на визитной карточке, датированная 14 января 1892 года (РНБ. Ф. 118. № 689). На визитной карточке надпись: «Доктор Ида Даниловна Познанская-Гарфельд», на обороте конверта штампель: «Женщина-врач Ида Даниловна Познанская. Невский 79 кв. 4».

© О. Л. Фетисенко

«ХУДОЖНИК АЛЫМОВ» В. Г. КОРОЛЕНКО: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

В 1908 году К. И. Чуковский записывает в дневнике: «Хочу писать о Короленке. Что меня в нем раздражает — это его уравновешенность. Он все понимает. Он духовный кадет. Иначе он был бы гений».¹ Под уравновешенностью, мешающей стать гением, вероятно, следует понимать отличавшие писателя душевное здоровье и цельность личности. «Он обаятелен для нас в своей духовной целостности, в изумительной гармонии своего душевного строя...» — писал сразу после смерти Короленко П. Н. Сакулин, находивший, что даже фамилия его «звучит с какой-то круглой и гармоничной полнотой».² Эти качества, которыми, похоже, только Короленко и обладал в литературной среде начала XX века, определили характер его творчества и повлияли на позднейшее восприятие: писатель «для средней школы», малоинтересный для филологов.

Конечно, творчество этого автора не перестает привлекать внимание исследователей, правда, распределяется оно несколько неравномерно. Текстология Короленко — до сих пор «неизведанная земля». Между тем архив писателя содержит очень много материала для текстологических разысканий, которые могли бы, кстати, и несколько скорректировать традиционный образ.

1 ноября 1916 года Короленко писал зятю, К. И. Ляховичу: «...у меня среди бумаг — очень много начал без концов, а порой нахожу и законченные, но куда не отосланные. Теперь порой перечитываю их с удовольствием и удивляюсь, — чем был недоволен тогда».³ К таким «отвергнутым» созданиям принадлежит рассказ «Художник Алымов»⁴ и примыкающие к нему произведения из незавершенного цикла «В ссоре с меньшим братом», впервые опубликованные дочерью писателя С. В. Короленко в Полном посмертном собрании сочинений.⁵ Цикл был задуман и создавался в первой половине 90-х годов. Стимулом к появлению замысла можно считать события «голодного» и «холерного» годов (1891—1892), вызвавшие новое разделение народа («меньшого брата») и интеллигенции.

Вторая тема, интересовавшая писателя в тот период, — кризис мировоззрения современного человека, утрака «цельности» — также нашла здесь отражение. Короленко вошел в литературу, когда едва ли не каждый критик сетовал на отсутствие цельности в искусстве. Иногда господство малых жанров и тенденция к фрагментарности объяснялись отсутствием у художников законченного представления о мире. Такой упрек предъявлялся и Короленко. Во время работы над «Художником Алымовым» он особенно стремился создать цельную картину, поэтому одним из сюжетобразующих мотивов станет в рассказе мотив «разбитого зеркала», а его персонажи будут рассуждать об утраченной современным миром и человеком цельности.⁶

¹ Чуковский К. И. Дневник. 1901—1929. М., 1991. С. 33.

² Сакулин П. Ad lucem (Памяти В. Г. Короленко) // Жизнь. 1922. № 1. С. 8, 23.

³ В. Г. Короленко. Эпистолярный портрет по неопубликованным письмам В. Г. Короленко к родным (1892—1919) // Согласие. 1994. № 1. С. 197.

⁴ См. о нем: Бялый Г. А. В. Г. Короленко. 2-е изд., испр., доп. Л., 1983; Руднева Е. Г. К вопросу о романтике Короленко (рассказ «Художник Алымов») // Вестник Московского ун-та. Сер. 7. 1964. № 4. С. 21—34; Захаров В. В. В. Г. Короленко и В. М. Гаршин // В. Г. Короленко и русская литература. Пермь, 1987. С. 30—38.

⁵ Короленко В. Г. Полн. посм. собр. соч. Харьков, 1923. Т. XV. Далее сокращенно: ППСС; ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра означает том, арабская страницу. О цикле см.: Фетисенко О. Л. Неосуществленный цикл В. Г. Короленко «В ссоре с меньшим братом» (К истории названия) // От Ермолая-Еразма до Михаила Булгакова. Статьи о русской литературе. СПб., 1997. С. 89—98.

⁶ Подробнее: Фетисенко О. Л. Разбитое зеркало. Тема цельности души в творчестве В. Г. Короленко // Начало. № 7. СПб., 1999. С. 115—129.

Завершен был только этот рассказ. Короленко был недоволен своим созданием, его разочарование объяснялось причинами личного характера, но было связано и с тем, что на замысел возлагались большие надежды: это была попытка подведения итогов народнической «полосы жизни».

Главный герой рассказа — Ксенофонт Ильич Алымов, адвокат и художник, мечтающий о создании большой картины, в молодости пережил увлечение идеалами народничества. Центральным персонажем картины, рассказ о которой становится кульминацией произведения, он сделал одного из «мирских заступников», атамана Хлопушу. Встреча с призраком Хлопуши обнаружила истинный облик разбойника; поклонение сменяется в душе художника отвращением и разочарованием, что неизбежно вызывает творческий и духовный кризис. В этот период Алымов и знакомится с повествователем на волжском пароходе.

Второй герой, мещанин Романыч, — «тоже осколок», а не «цельное зеркало», «парадоксальный эскиз новейшего времени». ⁷ Именно с его историей связывает Алымов сюжет о «ссоре с меньшим братом», предлагаемый им рассказчику. Раздвоенностью Романыча объясняется то, что «и его картина разлетелась вдребезги» (3, 324) — трагически закончилась попытка переустройства жизни поволжской деревни. Один из неопубликованных вариантов рассказа носил подзаголовок «Художник Алымов и его добрый знакомый [мещанин Романыч]», ⁸ что свидетельствует о некоем равноправии персонажей. Но замысел изменился, и герой «современного рассказа» (3, 310) оказался в тени. ⁹ Прототипом Романыча послужил товарищ Короленко по якутской ссылке М. А. Ромась (1859—1920). ¹⁰

Короленко намеревался опубликовать «Художника Алымова» в ноябрьском и декабрьском номерах «Русского богатства» за 1896 год. К осени была готова лишь первая часть рассказа, ¹¹ работа завершалась в спешке. ¹² 11 ноября Короленко отметил в записной книжке-календаре: «Сдал расск(аз) „Худ(ожник) Алымов”». ¹³ На одном из вариантов корректурных гранок есть дата: 22 ноября 1896 года. ¹⁴ Рассказ был допущен к печати, но Короленко не стал издавать его и забрал корректуру.

Теперь нельзя сказать, возвращался ли он к работе над «Алымовым», — сохранившиеся варианты не датированы (Р. П. Маторина относит их приблизительно к середине 1890-х годов, а первые наброски — к 1886—1888 годам). ¹⁵ «Во всяком случае, если и были попытки вновь переработать рассказ, то результатов, удовлетворяющих писателя, они не дали» (XV, 11). На нескольких вариантах есть авторские пометы с датами. Например, на обложке, в которую вложен черновой вариант начала рассказа, есть надпись: «Алымов (из рассказов о встр(ечных) людях)» (синим карандашом, подчеркнуто простым карандашом). Ниже рукой К. И. Ляховича: «Окончен, необработан, 94—95 г. (?) после Мултанского дела, на этом рассказе я заболел». ¹⁶

⁷ Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 3. С. 311, 312. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁸ Описание рукописей В. Г. Короленко / Сост. Р. П. Маторина. М., 1950. С. 97. Далее сокращенно: Описание...

⁹ «По воспоминаниям жены писателя Е. С. Короленко, одной из причин недовольства Короленко рассказом была схематичность фигуры Романыча, которому в замысле автор отводил значительную роль» (3, 462—463).

¹⁰ См.: Фетисенко О. Л. К творческой истории «Художника Алымова» В. Г. Короленко («Мещанин Романыч») // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1997. Сер. 2. История. Языковедение. Литературоведение. Вып. 2 (№ 9). С. 69—76.

¹¹ Главы I—VII, до слов «Так выйдем наверх. — Пожалуй» (Описание... С. 98).

¹² «Цензор отказался пропустить в печать начало, не имея окончания» (От Редакционной комиссии // Короленко В. Г. Дневник. Полтава, 1927. Т. III. С. 11).

¹³ ОР РГБ. Ф. 135/1. К. 20. Ед. хр. 1296. Л. 222а.

¹⁴ Там же. К. 5. Ед. хр. 1996. Гранка 22. Далее указываются только ед. хр. и листы.

¹⁵ Описание... С. 45—46, 96—99.

¹⁶ Там же. С. 97 (ед. хр. 200; приводится неточно).

На некоторых листах и обложках черновых вариантов есть пометы: М 94, М 92 и т. п. Ср.: на обложке варианта с процитированной выше записью (ед. хр. 200) есть подобная помета — «М 94—95 „И“ Черновик Н. 4И.». Как видим, цифры совпадают. Следовательно, и в других вариантах они могут обозначать год. В таком случае хронология работы над рассказом проясняется. Начало ее можно отнести к 1892 году. Ср.: на наклейке тетради (ед. хр. 204) в нижнем углу чернилами сделана помета «М. 92». На одном из листов отрывка с финальными главами (ед. хр. 206, л. 4 об.) есть помета: «Алымов [М. 93.]». Трижды повторяется дата 1894 год — в приведенной выше помете и записи на обложке ед. хр. 200, на одной из корректурных гранок цензорского оттиска «Русского богатства» (надпись карандашом «М 94», ед. хр. 1996, гр. 1 об.) и на л. 4 раннего варианта «На Волге. 11 апреля» («М. 94. в.», ед. хр. 209). Вероятно, большая часть вариантов создавалась именно в это время, затем работа была прервана «мултанским делом».¹⁷

Беловой и сколько-нибудь законченный черновой автографы «Художника Алымова» не сохранились; в ППСС рассказ публиковался по журнальной корректуре (ед. хр. 1996). В дальнейшем именно этот текст мы будем называть основной, или последней, редакцией. Всего сохранилось 4 ранних отрывка, связанных с «Художником Алымовым» тематически, и 12 черновых набросков, из которых опубликовано 6 в виде 9 фрагментов, расположенных так, что они фактически составляют единый текст (лишь III и IV — по нумерации ППСС — дублируют друг друга). Несколько вариантов имеют номера (ед. хр. 201, 202, 203 — соответственно 12, 13 и 14), поставленные карандашом на первом листе.¹⁸

Опубликован и один из наиболее ранних вариантов под названием «В ссоре с меньшим братом (Из волжских набросков)», записанный в отдельной тетради (XV, 181—198). Все тексты печатались с учетом авторской правки, т. е. неопубликованными остались зачеркнутые Короленко фрагменты, зачастую представляющие большой интерес для изучения. Некоторые черновые варианты опубликованы частично.¹⁹

2 отрывка записаны на полях тетради с вариантом «В ссоре с меньшим братом» (ед. хр. 204), остальные — на отдельных, иногда сшитых в тетради листах. 6 вариантов (2 из них довольно объемны) не опубликованы, в основном это варианты начала и первой половины рассказа.

О том, что цельная черновая редакция могла существовать, свидетельствуют сохранившиеся фрагменты с пронумерованными автором страницами. За точку отсчета следует принять вариант «Художник Алымов и его добрый знакомый [мещанин Романыч]» (ед. хр. 203) — с. 1—52. Страницы ед. хр. 205 носят номера 59—78 (XV, 203—210).²⁰ В ед. хр. 208 листы 3—3 об. имеют нумерацию — 95 и 96. Таким образом, отсутствуют страницы 53—58 и 79—94. Страницы 95—96 не являются последними: их фабульное продолжение, ед. хр. 206 (опубликованный вариант конца рассказа) содержит 20 страниц. В небольшом отрывке (ед. хр. 207) авторская пагинация — 13—20, по содержанию он почти целиком соответствует тем же страницам ед. хр. 203.

¹⁷ В 1892 году 11 удмуртов из села Старый Мултан были обвинены в убийстве русского нищего с целью жертвоприношения. В 1894 году состоялся первый процесс, 7 человек были приговорены к каторжным работам. Второе слушание дела (после кассации приговора) совершалось в сентябре 1895 года, Короленко присутствовал на нем в качестве корреспондента «Русских ведомостей»; появились его статьи, основной целью которых было не только оправдание конкретных людей, но и снятие подозрения со всех «инородцев». Некоторые исследователи видят в финале рассказа «Художник Алымов» намек на участие главного героя в «мултанском деле».

¹⁸ Эти номера не соответствуют номерам «Описания...». К сожалению, не удалось установить, даны ли они автором или архивистом.

¹⁹ Ед. хр. 205 (не оп. л. 10—10 об.; в «Описании...» не отмечено), ед. хр. 208 (не оп. л. 1—2 (конец VI главы и фрагмент VII, в осн. редакции им соответствует конец VII гл., часть VIII и вновь VII), л. 7—8 (в осн. редакции — гл. VIII)).

²⁰ Хотя авторская пагинация в этом варианте непрерывна, с. 77—78 (л. 10—10 об.) по содержанию продолжают не с. 76—77 (замысел картины, Хлопуша и т. д.), а скорее с. 70 (о меньшем брате). Какой-то фрагмент мог быть пропущен. Л. 3 (с. 63) «продублирован».

В отдельной тетради, с двух концов, записана черновая редакция незавершенного рассказа «В споре с меньшим братом» (ед. хр. 210; XV, 65—74, 74—83). На наклейке обложки есть помета «М. 5», зачеркнутая красным карандашом. На первой странице тетради карандашная надпись: «Нигде не напечатано. Неокончен» (л. 1).

Начать описание творческой истории «Художника Алымова» следует с наброска, сделанного летом 1886 или 1887 года, который еще издатели записных книжек С. В. Короленко и А. Л. Кривинская связывали с «Художником Алымовым». На обложке «Записной книжки 1886—1888 годов» он озаглавлен «Романтические грезы». В середине 90-х годов Короленко пытался восстановить старые карандашные записи чернилами, но уже тогда не мог разобрать многие места.²¹

Здесь появляется важный элемент сюжета будущего рассказа — встреча с атаманом разбойников. Отрывок состоит из двух частей. В первой показано появление героя (Сергея Ивановича)²² и «чудная картина» Волги. Время действия, как это будет и в рассказе, — вечер, заход солнца. Описание внешности героя можно рассматривать как эскиз к портрету Алымова (ЗК, 107 и 3, 280). Спутник Сергея Ивановича — купец, эта деталь также войдет в рассказ.²³

Почти одинаково описаны в «Романтических грезах» и в одном из вариантов рассказа чувства, переживаемые героем при первом взгляде на разбойника (сам атаман в раннем наброске еще не изображен).

«Романтические грезы»

«Смутный взгляд молодого человека как-то механически скользнул за ним, и вдруг что-то вроде ужаса и жесткого гнева промелькнуло в этих глазах. (...) губы сжались, будто от какого-то острого страдания, на мгновение голубые глаза глядели растерянно и с беспомощностью человека, получившего неожиданно смертельный удар...» (ЗК, 108).

«На Волге. В споре с меньшим братом»

«...Вдруг среди этого проходящего народа мой привычный взгляд испытывает некоторое весьма неприятное беспокойство» (XV, 198).²⁴

Вторая часть отрывка представляет собой монолог разбойника. По-видимому, именно из-за него Короленко и восстанавливал текст «Романтических грез». В измененном и сокращенном виде монолог вошел в вариант из записной тетради № 204 (вар. IV). Сопоставление текстов этих набросков и основной редакции позволяет видеть не только работу Короленко над стилем (освобождение речи атамана от напыщенности), но и то, как изменилось отношение автора и героя-художника к революционно-разбойничьей стихии.

«Романтические грезы»

«Посмотри, добрый молодец, на Божий гром... Бьет молонья и в землю, и в реку, и в мужичью лачугу ударит, да редко... Чаше же падает на боярские хоромы, потому что они возносятся выше... Так и мы, добрые молодцы (...) Мы были здесь Божьей грозой, а гроза страшна всем...» (ЗК, 108).

Вариант IV

«Эх вы (...) малые души, мечтатели (...) Вот мы, правда, как гром Божий били, не разбирая, в куст так в куст, а больше — в высокие палаты...» (XV, 214).

²¹ См.: Короленко В. Г. Записные книжки. 1880—1900. М., 1935. С. 436. Далее сокращенно: ЗК. Ссылки на это издание даются в тексте.

²² Оно напоминает аналогичную сцену в «Алымове»: автор смотрит сверху, а герой поднимается (ЗК, 107).

²³ В ночь встречи с Хлопушей Алымов плыл на пароходе с купцом из Царицына, в которого затем «превратился» призрак разбойника (Алымов ударил купца, думая, что бьет Хлопушу).

²⁴ В начале этого варианта есть фрагмент, указывающий на то, что Алымов увидел на отмени «героев» своей картины — разбойников: «...я двои сутки провел на этой проклятой отмени с вашими разбойниками. Правда, я сделал четыре этюда для своей вольницы...» (XV, 187).

В этих отрывках «Божия гроза» — образ «со знаком +», напоминающий пушкинское «Он весь, как Божия гроза». В записной книжке 1890 года (ЗК, 159—162) и в очерке «Божий городок» (1894; 8, 405) Короленко вновь использовал образы грома, грозы, высоких хором и низких изб. Здесь также еще не было разочарования в «стихий». В «Художнике Алымове» образ грозы приобретает противоположное оценочное значение: «Ведь в самом деле, твои мирские заступники — только стихия... Били, как гром: в дерево, так в дерево, в хижину, так в хижину, в хоромы, так в хоромы. В хоромы чаще, потому что хоромы выше, а случалось — и с мужика шкуру спускали, да солью посыпали» (ЗК, 322).

Уже в 80-е годы Короленко интересовал вопрос об отношении народа к разбойникам. Народ забывает все обиды и воспринимает разбойников как своих «заступников». «...Но к нам же шли они с жалобой на купцов и подьячих» (ЗК, 108). В одном из ранних отрывков есть такой диалог:

«— Не обижали народ?

— Не обиждали, нет, не обиждали. Конечно, хозяев били, крепко били линьками, а то и до кончины живота. Ну, и рабочих тоже когда... за противность. А то нет... не было обиды <...> Теперича про Стеньку слышали, — какой хитрец был. А простого народу не обиждал, потому чего с нас, с простого люду, взять-то? Нечего с нас взять» (ЗК, 127—128).²⁵

Такая мотивировка только подтверждает мнение «прозревшего» Алымова: хоромы выше, потому и бьет в них молния, — вот и вся революционность; «стихия — и только...» (ЗК, 322).²⁶

Герой «Романтических грез», Сергей, появляется и в другом отрывке, который в «Описании рукописей» датируется второй половиной 80-х годов, но назван вариантом к «Художнику Алымову». ²⁷ Этот набросок «На Волге. 11 апреля» (XV, 227—229) ²⁸ в ППСС напечатан с подзаголовком «Этюд к рассказу „Художник Алымов“».

Если в первом отрывке самым важным был монолог разбойника, то здесь основное внимание уделяется молодому герою. Набросок начинается с его монолога, по стилю почти не отличающегося от речей разбойника. Монологи обоих фрагментов воспринимаются как развернутые реплики одного диалога. В первом тексте разбойник отвечает на упреки молодого человека, во втором Сергей то оправдывается (XV, 228), то словно взвешивает меру страданий, своих и атамановых: «Нет, атаман, не тебе равняться со мной <...> Твое горе, — не горе, а твоя мука — не мука <...> Так ²⁹ ты не любил, так ты не страдал никогда <...> Нет, атаман, тебе не понять наших страданий, и твои перед ними, — только старая детская сказка» (XV, 227—228). Заканчивается встреча совершенно неожиданно «кровавым объятием», разбойник почти благословляет героя на его борьбу (XV, 228).

С революционно-разбойничьей темой здесь оказывается связанной тема любви, о которой говорится так же неясно, как это будет в более поздних вариантах и в

²⁵ Ср. в «Романтических грезах»: «Что взять с голытьбы?..» (ЗК, 108).

²⁶ Размышления об отношении крестьян к разбойникам Короленко мог встретить в книге Н. Я. Аристова «Об историческом значении русских разбойничьих песен». В одной из записных книжек есть ее название. См.: Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. II. М.; Л., 1987. С. 193. Ученик А. П. Щапова подчеркивал в своем исследовании тот же признак стихийности: «...в ранние времена разбойники жили довольно дружно с крестьянами, которые <...> спасали их от преследований и давали приют; но потом заметна становится разница между ними, когда воры стали наносить вред без разбора» (Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875. С. 152).

²⁷ Описание... С. 96.

²⁸ Точное название: «На Волге. 11 апреля. Отрывок» (Ед. хр. 209. Л. 1). Дату, входящую в название, объяснить трудно. Возможно, она напоминает о реальной буре на Волге, которые часто случались именно в апреле, принося значительный ущерб судам (заканчивается отрывок как раз приближением бури).

²⁹ В этом издании разрядка заменяет авторское подчеркивание.

основной редакции рассказа. Сергей, по-видимому, как и Алымов, «потерял невесту». Горе Сергея и Алымова объясняется их неверием в бессмертие души, они почти завидуют разбойнику.

«На Волге. 11 апреля»

«...Сердце гложет тоска, которой никогда не знали вы, люди, верившие в блаженство загробного страдания в том мире, где, кроме вашего страдания, есть и счастье других, кого вы любили...» (XV, 228).

Вариант IV

«А понимаешь ты, что значит умереть и не быть и не чувствовать ни огня, ни смолы, ничего. Или жить и знать, что ее уже нет, нигде нет, ни на земле, ни в аду, ни на небе. Нигде, нигде, понимаешь ты это. Твоя, может быть, хоть простит тебя, пожалеет, слезу тебе в жупел твой уронит. А моей нет...» (XV, 214).³⁰

Встреча Сергея с разбойником происходит у Хлопкова бугра в Жигулях, следовательно, можно предположить, что уже во второй половине 80-х годов атаман, изображаемый Короленко, — это Хлопуша.³¹ Ср. в вар. III: «...наверху Хлопуша-атаман стоит с удалыми.

— Хлопуша? Ведь это, кажется, пугачевец.

— (...) может, и тот, от лоцманов я его добыл. И бугор такой здесь есть, Хлопов бугор называется» (XV, 208).

В этом отрывке впервые появляются детали пейзажа, которые будут присутствовать в позднейших описаниях Жигулей (тучи, зарница, гроза). Интересная деталь: призрак исчезает, услышав отдаленный свисток парохода. «Не любим мы петухов (...) а этого петуха всех пуще... Сгонит он наши тени с великой реки и даже ветер забудет носить наше имя над исконными нашими буграми» (XV, 228). Ср.: в вар. IV «удалой молодец», стоящий на холме, видит, как идет по Волге первый пароход. «...Идет новый неведомый, но и неодолимый враг мирского уклада, распугает свистом волжские песни и самые предания вольной старины, сметет все, чем жила, на что надеялась, чем страдала матушка Волга, — и уж не крикнешь ему, этому свистящему чудовищу — „Сарынь на кичку!”» (XV, 212). Тот же момент изображен на картине Алымова «Утес-Два брата» в основной редакции рассказа (3, 308).

Отметим, что после ночной встречи с разбойником те же образы приобрели совсем другое значение.

Вариант IV

«Смотрю на дымящуюся точку внизу и думаю: надо осветить ее лучом солнца: это идет на подлеца-Хлопушу прогресс» (XV, 216).

Последняя редакция

«Смотрю на пароход и думаю: а ведь это культура на подлеца-Хлопушу идет (...) На Хлопушу взгляну — так шельмецу и надо. Не крикнешь теперь „сарынь на кичку!” Одним словом, все по-иному вижу...» (3, 322).

Как и в «Романтических грезах», в отрывке «На Волге. 11 апреля» не показано ни появление, ни исчезновение разбойника; призрак прощается с Сергеем, а затем молодому человеку кажется, что у подножья горы он видит лодку, приближающуюся к берегу. «На мрачной вершине мелькнул красный отсвет огня... Не атаман ли зажигает на бугре приветный костер?..

Нет, это зарница пробегает в туче над вершиной... Будет гроза...» (XV, 229).

³⁰ Художник пытается понять, какое может быть у разбойника горе. «С тебя, небось, воевода шкуру содрал (...) да солью посыпал. (...) Может, любушку, как Стенька, в воду бросил? Жалко стало потом, запел козлиным голосом жалкую песню. Еще что? Чертей боишься, в смоле тебя жарят...» (XV, 214). Ср.: *Аристов Н. Я.* Указ. соч. С. 149.

³¹ Главным прообразом этого персонажа был не столько реальный пугачевец, сколько пушкинский Хлопуша.

Алымов, напротив, увидит лодку приближающейся к пароходу; в вар. IV этот эпизод сохранен в несколько измененном виде. Пароход проплывает мимо Хлопкова бугра, только что художник Тагоров рассказывал о своей ночной галлюцинации. Оказывается, что все, «как в ту ночь», «и даже лодка». В этот момент герои видят «трепетное сияние» на вершине горы. «Хлопок зажигает нам приветный огонь, — сказал Тагоров...» (XV, 215—216). Как видим, здесь сохранен даже эпитет «приветный». Не возникает сомнения в том, что Короленко возвращался к наброску «На Волге. 11 апреля», послужившему материалом для варианта IV и через него — для последней редакции. В автографе есть более поздняя правка, возможно, 1894 года.³²

Непосредственно за «Романтическими грезами» в «Записной книжке 1886—1888 годов» следует небольшой отрывок «На Волге», начинающийся с разговора крестьян о происхождении названия Царев курган. Разговор, по-видимому, был записан Короленко здесь же, на палубе парохода. Затем появляется типичный для писателя волжский пейзаж: гора с «лысой верхушкой».

«Мы миновали Ширяев буерак, пароход легким поворотом свернул за гору, крутым обрывом падавшую в Волгу. Я стал на корму и глядел назад.

Волны разбегались сзади широкой полосой. Левый берег, хваченный лучом солнца, вырезался яркой зеленью ив и ветелок. Правый круто упирался в реку, обрывами (...)

Вдали, вырисовываясь лысой верхушкой, стоит странный шихарь. Так и кажется, что это произведение не природы, а человек(еских) рук (...). Так и ждешь, что на верхушке мелькнут вдруг резкие очертания стана у богатырской палатки.³³

Курган уменьшался, подергиваясь дымкой. А за ним по изгибу реки стояли уступы Соколовой горы (...) Панорама Жигулей тихо уплывала назад, сменяясь новыми буграми и новыми буераками» (ЗК, 109—110).

Эта запись была использована Короленко в неоконченной повести о старообрядцах, но думается, что набросок можно включить и в группу текстов, связанных с «Художником Алымовым». Рассказ начинается с описания именно этого места.³⁴

Еще один отрывок из «Записной книжки 1886—1888 годов», доказывающий, что Короленко пользовался ею, работая над «Алымовым», — «Апокриф о Христе и диаволе», записанный на Волге летом 1887 или 1888 годов и восходящий к 12-й главе Апокалипсиса. Разговор крестьян на пароходе почти дословно введен в текст «Алымова».

«Диавол — в виде напр[имер] змия — восста от земли и простерся до небеси. А зачем? Затем, что жена на небеси рождает младенца, а змий желает его поглотить. Ну, хорошо; разинул это он глотку и выжидает, а ангелы Господни, увидевше гадину и закрыв младенца крыльями, не допуская к падению. Вот змий опять посрамился» (ЗК, 120).

«В третьем классе (...) виднелись обычные фигуры и слышалось жужжание обычных разговоров.

— И воста, например, в виде змия от земли и до небеси. На небеси жена рождает младенца, а змий простерся его поглотити. И увидевши гадину, ангел...» (З, 276).

³² См. помету на л. 4: «М. 94. в.» (зачеркнуто карандашом).

³³ Выражения «так и ждешь», «так и кажется» напоминают запись 1879 года и вводят те же образы волжской вольницы. Ср.: «На носу барки стоит молодой бурлак (...) Так и кажется при взгляде на эту могучую молодую фигуру, что не совсем еще перевелась на Волге-матушке удалая, гордая, хотя и голая воля. (...) так и кажется, что еще теперь за этим берегом таится удалая вольница, разгульные молодцы. „Рукой махнем, кораблик возьмем; кудрями тряхнем, девицу возьмем“» (Короленко В. Г. Записная книжка 1879 г. Горький, 1933. С. 52, 54). О связи бурлаков (во второй половине XIX века так называли плотовщиков) и «вольницы» см. в очерках Короленко «Современная самозванщина» (Рус. богатство. 1896. № 8. С. 152).

³⁴ «Публика толпилась на правом борту, разглядывая в бинокли причудливый Царев-Курган, точно каравай хлеба, разлегшийся в широкой лощине. Вот и он остался позади, затягиваясь холодноватую вечернюю мглою, и шум паровых колес отдавался близким эхом от подступившей к самым бортам Соколовой горы» (З, 273).

Главное «событие» первого этапа работы над рассказом произошло летом 1887 года. В начале июня, возвращаясь из деревни Кузнецовка Саратовской губернии, где он гостил у С. А. и А. С. Малышевых, Короленко приехал в село Красновидово к своему товарищу М. А. Ромасю. В ожидании парохода на обратном пути он целый день провел на берегу Волги.³⁵ Сохранились рисунки «На Волге. Под Красновидовым». Так же озаглавлен на обложке «Записной книжки 1887 года» отрывок, написанный в тот день (XV, 125—128).³⁶

В этой записи появляются новые мотивы будущего произведения: ожидание парохода в жаркий летний день,³⁷ волжская скука. Повторяются и прежние мотивы: на вершине горы с «лысой вершиной» «воображение рисует ... могучую фигуру атамана» (ЗК, 126). Большую часть записи составляет разговор со старым лодочником о разбойниках. Несомненный интерес представляет пейзаж, обрамляющий эту беседу: «Скука, особая „волжская“ скука, и томит[ельная] и приятная. Река — как зеркало (...) Рыбачьи лодки, точно речные пауки, скользят черными пятнами (...) лениво и томно. (...) Река притомилась от жару. Парит. Чайка лениво взмахивает острыми излучистыми крыльями. Луга и горы затягиваются все больше молочным тонким паром, и только лодки резко чернеют на белых песках береговых отмелей, да две полубарки сонно плывут вниз по течению, без парусов, так как ветерок над рекой не шлохнет» (ЗК, 125, 128).

Этот волжский пейзаж вызывает в памяти строки некрасовского стихотворения «На Волге (Детство Валежникова)», но у Короленко с темой сна и неподвижности связывается новый мотив, уже совсем «алымовский» — грезы о тенях прошлого. «Волжская скука охватывает меня опять, и я понимаю теперь, что это такое: на фоне этого бессодержательного и как будто томительного ожидания, так же как и над этой заснувшей в знойном безмолвии рекой, носятся неясные тени родной старины, загадочной и непонятной...» (ЗК, 128).³⁸

Запись 1887 года послужила материалом для наброска «На волжской отмели (из рассказов о встречных людях)», датируемого уже серединой 90-х годов.

Непосредственно за фрагментом «На Волге. Под Красновидовым» в «Записной книжке 1887 года» следуют отдельные фразы из разговора с лодочником. Одна из них имеет прямое отношение к творческой истории «Художника Алымова»: «А гля миру теперича с к л ё к а» (ЗК, 128). Вероятно, это реплика из рассказа о происшествии с Ромасем, у которого накануне была ограблена крестьянами лавка.³⁹ Слово «склёка» Короленко вспомнит в связи с образом Романыча в черновых вариантах «Алымова». Лодочник, извиняясь за односельчан, говорит: «Конечно, склёка и нам, и тебе...» (ед. хр. 202, л. 8). «Ну прощай. Конечно, склёка тебе, да и нам-то тоже...» (ед. хр. 203, л. 11 об., лев. стб.).

В 1887 году Короленко работает над повестью «Прохор и студенты», тогда же создается несколько рассказов «волжского цикла» («За иконой», «На затмении»), возникает замысел повести о старообрядцах. 7 июня в дневнике появляется запись под названием «На Волге» («Опять толки старообрядцев и православных...»)⁴⁰

³⁵ См. письмо жене от 13 июня 1887 года с описанием этого дня (10, 64—65).

³⁶ «II. На Волге (под Красновид[овым])» (ЗК, 442). Далее будем называть этот вариант «На Волге. Под Красновидовым». Данному отрывку предшествует косвенно связанная с творческой историей рассказа запись песни о Чернышове, услышанной от волжского рыбака (ЗК, 123—124).

³⁷ Тагоров в одном из ранних вариантов провел два дня на берегу Волги у села Миловидова, Алымов ожидал парохода на отмели у Архиерейской ватаги.

³⁸ Ср. в основной редакции рассказа: «И опять безлюдие, тишь, мерное колыхание реки, чуткое эхо, смена синих и зеленых теней, и какие-то неясные, неуловимые, но манящие и беспокоящие воспоминания, реющие в сумерках над великою рекою, колыбелью нашего русско-го романтизма...» (З, 275).

³⁹ См: 10, 64.

⁴⁰ Короленко В. Г. Дневник. Т. I. С. 77—81. См. также запись разговоров «об антихристе» (С. 79—80), запись от 11 июня (С. 83—85) и письмо жене от 13 июня 1887 года (10, 64—65).

13 сентября, снова на волжском пароходе (по пути из Саратовской губернии в Нижний Новгород) в дневнике сделана запись «Опять на Волге»,⁴¹ использованная позднее в повести «Груня», работу над которой Короленко начал той же осенью.⁴²

На основе одного из эпизодов этого незавершенного произведения в октябре—начале ноября 1888 года был написан рассказ «На Волге». Начинается он с того, что купец Дмитрий Парфентьевич выходит «на палубу бежавшего вверх парохода».⁴³ В первой же главке появляется весьма значимый в поэтике Короленко мотив разбитого зеркала. «Две небольшие барки (...) шли сплавом, чуть-чуть покачиваясь над зеркальной гладью реки, и под ними, зыблясь и колыхаясь, повисло их отражение в синееющей глубине. Когда струя от парохода (...) коснулась этого отражения, оно вдруг изломалось и разлетелось. Казалось, что зеркало разбилось внезапно, и долго шевелились и сверкали его осколки».⁴⁴ За этим мотивом для Короленко стоит тема уничтожения волжской старины: в отличие от белян и барок, пароход идет, «разбивая синюю гладь реки»,⁴⁵ т. е. разрушая ее цельность.

По наблюдению Г. А. Бялого, Фленушка из «Художника Алымова» напоминает Груню из одноименной повести и рассказа «На Волге», юную раскольницу, сомневающуюся в вере отцов. Вполне возможно, что искания могут привести Груню к встрече с «новыми людьми» (так и происходит в одном из вариантов повести).⁴⁶ Эта коллизия отчасти присутствует в подтексте «Алымова». Обе героини пришли в мир Короленко из романов Мельникова-Печерского, что также отмечено Бялым.

В заключение приведем несколько параллельных мест из двух рассказов.

«На Волге»

«День кончался, солнце висело над лесистой горой».

«На плотях зажигались огоньки костров...».

«Тут было несколько плотовых бурлаков с Унжи...».

«...Фонарь золотой звездой взлетел на верхушку мачты...».⁴⁷

«Художник Алымов»

«Солнце уже село за синие вершины береговых гор...» (3, 273).

«...Я различил ... несколько огоньков (...) это движется вереница плотов» (3, 277). «...Плотовщики, возвращающиеся на свою Унжу или Ветлугу...» (3, 318).

«На мачтах зажглись огни...» (3, 275).

* * *

Другая тема, развивавшаяся Короленко во второй половине 80-х годов параллельно с разбойничьей, — тема искусства. Возникает замысел рассказа о художни-

⁴¹ Короленко В. Г. Дневник. Т. I. С. 92—95.

⁴² Работа над повестью велась в январе 1888 года (см.: V, 215—216; LI, 16—17) и продолжалась с перерывами до лета 1892 года.

⁴³ Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. СПб., 1914. Т. 3. С. 263. Ср. с началом наброска «Романтические грезы», где героя зовет на палубу именно купец. Эта же экспозиция будет использована и в ранних вариантах «Алымова».

⁴⁴ Там же. Ср. с этим же фрагментом в повести «Груня»: «Когда струя от парохода, раскатившись, коснулась этого отражения, оно вдруг изломалось и разлетелось. Казалось, что зеркало разбилось вдребезги, и долго шевелились и сверкали его осколки» (XVI, 77).

⁴⁵ Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 269.

⁴⁶ Бялый Г. А. В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 295—296. Не вполне корректно, впрочем, называть Фленушку девушкой «из раскольничьей семьи, порывающей со своей средой» (Бялый Г. А. Короленко // История русской литературы. М.; Л., 1956. Т. IX. Ч. 1. С. 342). Это определение не находит подтверждения в тексте рассказа.

⁴⁷ Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 263, 264, 270. Ср. в дневниковой записи: «Блок скрипит, фонарь золотой звездочкой взлетает на верхушку мачты...» (Дневник. Т. I. С. 93). Эта метафора использована Короленко также в описании пристани, где сходят с парохода Романыч и Фленушка (IX глава): «стоял звездочкой фонарь на рейке, над пристанью...» (3, 323). Ср. в черновом наброске: «был виден только огонек фонаря на мачте [зачеркнутый вариант: была видна только звездочка фонаря]. Впрочем, и этот огонек скоро дрогнул и спустился вниз» (ед. хр. 208, л. 7 об.).

ке, переживающем кризис.⁴⁸ Появление в творчестве Короленко образа художника дочь писателя объясняла интересом его к изобразительному искусству (3, 461). Однако Короленко не только интересовался живописью, но и сам был неплохим художником. В воспоминаниях Ф. Д. Батюшкова рассказано о занятиях писателя живописью и разговорах об искусстве во время жизни Короленко в Петербурге, т. е. во время работы над рассказом. Батюшков вместе с Короленко посещал выставки, они вели разговоры «о разных течениях и направлениях художников новейшей формации, об отношениях импрессионизма и модернизма к классическому искусству и к прежней полосе, когда у нас господствовали „передвижники” и т. д.».⁴⁹ «Владимир Галактионович относился не без предубеждения к новым течениям и немножко застыл в рано усвоенных формулах. Он ценил больше всего законченность в картине и обращал особое внимание на сюжет (...) мало-помалу Короленко отступал от прежних взглядов и стал втягиваться в понимание нового искусства».⁵⁰ В это время он встречался с Репиным и беседовал с ним об импрессионизме. Все это, конечно, отразилось в последней редакции рассказа, не случайно Алымов назван здесь «соперником Репина» (3, 298).

Но как и когда художник становится главным героем рассказа? Короленко активно использовал в своих произведениях жизненный материал, поэтому вполне уместно предположить, что импульсом к такой корректировке замысла послужила реальная встреча. Поскольку Алымов характеризуется в рассказе как «областной» художник (3, 299), возможный прототип следовало искать в Поволжье.

«Незадолго до описываемой встречи, — говорится в рассказе, — в городе N состоялась „первая”, чуть ли не с самого основания Руси, областная художественная выставка» (3, 299). Город N — это столица Поволжья, Нижний Новгород. В марте—апреле 1886 года там, в залах дворянского собрания, проходила Первая областная художественная выставка, идея устройства которой принадлежала живописцу и фотографу А. О. Карелину (1837—1906).⁵¹ Короленко посвятил выставке большую статью.⁵² V глава рассказа представляет собой по существу ее художественную переработку.

Рассказчик вспоминает, что на областной выставке он «не встретил ничего подлинно местного, близкого, областного» (3, 299). Исключение составляли лишь «клочки» эскизов Алымова. Те же мысли о пренебрежительном отношении художников к родной природе находим и в статье «Нижегородская художественная выставка»: «Не странно ли в самом деле, что „местные художники” (...) не дали почти ничего из местной природы и жизни (...) А между тем, — разве не ежедневно над матушкой-Волгой встает солнце, и садится, и играют утренние и вечерние зори? А гг. художники предпочитают писать все это или „от себя”, или же по иллюстрациям».⁵³

Выделен из общего ряда и противопоставлен кружку нижегородских художников А. П. Мельников.

⁴⁸ Из ближайших по времени к произведению Короленко вспомним рассказ В. М. Гаршина, посвященный его памяти сборник очерков и рассказов В. М. Михеева «Художники» (М., 1894; в связи с нашей темой в этом сборнике следует выделить рассказ «Пессимисты») и чеховский «Дом с мезонином», опубликованный в апреле 1896 года.

⁴⁹ Батюшков Ф. Д. В. Г. Короленко как человек и писатель. М., 1922. С. 65. Ср. с высказываниями Короленко об импрессионизме в дневнике 1893 года (Дневник. Т. II. С. 109—110).

⁵⁰ Батюшков Ф. Д. Указ. соч. С. 65—66.

⁵¹ Ее программа и задачи см.: По поводу первой провинциальной художественной выставки в Нижнем Новгороде // Нижегородский биржевой листок. 1886. № 33. 9 февр. С. 2.

⁵² Вл. Кор. [Короленко В. Г.] Нижегородская художественная выставка // Русские ведомости. 1886. № 105, 108, 114.

⁵³ Там же. № 114. 28 апр. С. 2.

«Художник Алымов»

«Только в последней, неудобно освещенной комнате я вдруг наткнулся на приятное исключение» (3, 299).⁵⁴

«Нижегородская художественная выставка»

«Один г. Мельников не грешит этим недостатком».⁵⁵

Короленко видел в работах художника «немало промахов», но дал им необычайно высокую оценку. По его мнению, Мельников «указывает нижегородскому художественному кружку верную дорогу» — «путь исследования местной природы». «...Его заслуга в том, что он обращается с любовью и вопросами к родной и близкой природе».⁵⁶

Отзывы о Мельникове встречаются во всех статьях, посвященных выставке. Их авторами был отмечен «несомненный талант» художника, «разнообразие и обилие фантазии», но вместе с тем эскизность, незавершенность его работ, — качества, объединяющие его с героем рассказа Короленко.⁵⁷ Знаменательно, что Мельников рисует те же места, что и Алымов («Царев курган на Волге», «Соколы горы», «Ширяев буерак», «Близ устья р. Камы», «Берега р. Оки»).

По-видимому, весной 1886 года Короленко еще не был знаком с художником лично, однако знакомство могло произойти очень скоро, например на заседаниях Нижегородской губернской ученой архивной комиссии: и писатель, и художник в нее входили, Короленко с осени 1887-го, Мельников — с весны 1888 года. Мельников не был обычным нижегородцем, — это старший сын писателя П. И. Мельникова (А. Печерского). Последнее обстоятельство значительно облегчило поиск материалов и подтверждение гипотезы о том, что именно Мельников стал прототипом художника Алымова.⁵⁸ Рамки данной статьи не позволяют коснуться этой темы подробнее.

В Нижнем Новгороде Короленко начал серьезно изучать русскую историю. Т. А. Богданович вспоминала: «...книжным изучением истории В. Г. ограничиться не мог (...) когда его что-нибудь особенно заинтересовывало (...) он ехал на место и пытался разыскать в современной жизни следы этого прошлого в сохранившихся остатках старины или в преданьях местных жителей».⁵⁹

Так случилось и тогда, когда в делах Балахнинского магистрата Короленко заинтересовали материалы, связанные с Пугачевым. Он начинает собирать предания, едет летом 1890 года в Арзамас. Весной 1891 года возникает замысел романа, озаглавленного позднее «Набеглый царь». В июне 1891 года на пути в Уфу Короленко «любовался Волгой и рассказывал о Пугачеве».⁶⁰ В июне 1892 года, направляясь в Саратов на нелегальный съезд партии «Народное право», Короленко, по свидетельству Н. С. Тютчева, «говорил, что его (...) очень интересует пугачевщина и он задумывает написать большую роман-эпопею из этой эпохи».⁶¹

⁵⁴ Ср.: «Исключение составляла огромная витрина с эскизами Алымова» (ед. хр. 203, л. 24 об.—25).

⁵⁵ Рус. ведомости. 1886. № 114. 28 апр. С. 2.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Именно эти качества выделяют В. К. Н. Н. З. в письме в редакцию «Нижегородского биржевого листка» (1886. № 76. 3 апр. С. 4) и нижегородский корреспондент «Волжского вестника» (1886. № 79. 10(22) апр. С. 2). Эти заметки очень близки по стилю, что позволяет предположить их принадлежность одному и тому же автору. Псевдоним В. К. Н. Н. З. не раскрыт, атрибуция текста требует отдельного исследования. Но нельзя исключить предположения, что заметки могли принадлежать Короленко.

⁵⁸ См.: *Фетисенко О. Л.* О прототипе главного героя рассказа В. Г. Короленко «Художник Алымов» // Судьбы отечественной словесности XI—XX веков. Тезисы докладов науч. конф. ... СПб., 1994. С. 33—34.

⁵⁹ *Богданович Т. А.* В. Г. Короленко в Нижнем // В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 101—102.

⁶⁰ В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. С. 102.

⁶¹ Там же. С. 88. Эта поездка описана в очерках «В холерный год».

Начало работы над этим романом относится уже к «послеалымовскому» периоду (1899, середина июня—начало сентября 1900 года),⁶² но можно сказать, что этот замысел на время оттесняет задуманный рассказ о художнике и разбойнике.

Живя в Нижнем, Короленко много путешествует. В июне 1888-го и 1889 годов он посещает легендарное озеро Светлояр, 5—15 июля 1890 года совершает путешествие по реке Керженец и на Светлояр, описанное в очерках «В пустынных местах» (к этому тексту восходит — иногда почти дословно — «китежский эпизод» в рассказе «Художник Алымов»). «Китежская» тема в творчестве Короленко начала 90-х годов становится одной из самых важных («Река играет», «Груня», «Ушел!»). В июне 1890 года в Арзамасе он осматривает «Божьи домики» — место казни разинцев, по впечатлениям этой поездки в 1894 году написан очерк «Божий городок».

Еще одно нижегородское впечатление следует упомянуть, говоря о предыстории появления рассказа «Художник Алымов», — посещение в феврале 1890 года большого скопческого процесса, отраженное в записях и рисунках. По мнению Г. А. Бялого, «реализован этот материал не был».⁶³ Дело обстоит не совсем так: часть рисунков и подписей к ним, опубликованная М. Г. Петровой, позволяет предположить, что «синюхинцы» из «Художника Алымова» были скопцами.⁶⁴ Следовательно, впечатления от процесса все-таки отчасти реализованы.

* * *

Что же заставило Короленко в начале 1890-х годов вспомнить о набросках 1886—1887 годов и возобновить работу над рассказом? Мы уже упоминали, что в это время возник замысел цикла «В ссоре с меньшим братом»; весной 1890 года Короленко пишет рассказ под таким названием.

Еще один отнесенный к этому циклу отрывок, условно озаглавленный «К рассказу о кающемся двор[яnine] из уничтоженной записной книжки», снабжен в ППСС примечанием: «относится к 1880 или 1890 годам», но точно не датирован.⁶⁵ Герой этого наброска объясняет, почему изменилось его отношение к народу, почему появилась у него «злость против этого меньшего брата» (XV, 84).

Более объемны фрагменты рассказа «В ссоре с меньшим братом (Из рассказов о встречных людях)»⁶⁶ с вариантом «Обломки», начатым 30 мая 1890 года⁶⁷ (5 отрывков; XV, 65—83). Рассказчик, отправившийся на охоту с родственниками, у которых он гостил,⁶⁸ заблудился в степи; выбравшись на дорогу, он встречает «помещицью таратайку», везущую сурового господина, который пригласил заблудившегося охотника к себе. Далее следует отступление от основного повествова-

⁶² О замысле романа «Набеглый царь» см.: *Гейштор Л. К.* Работа В. Г. Короленко над материалами русской истории // Научные записки Полтавского гос. литературно-мемориального музея В. Г. Короленко. Полтава, 1961. Вып. 1. С. 28—54.

⁶³ *Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 173. См.: ОР РГБ. Ф. 135/1. К. 47. Ед. хр. 2.

⁶⁴ См., например, реплику одного из свидетелей на процессе: «Раньше-то брат красивый был, румяный. А после того бледный стал и голос сиповатый» (В. Г. Короленко на закрытом процессе / Вст. ст. и публ. М. Г. Петровой // Лит. газета. 1994. № 14. 6 апр. С. 5). Сходная деталь (сиплый голос певцов-синюхинцев) несколько раз подчеркивается в рассказе, особенно в черновой редакции. К теме скопчества Короленко обращался и позднее. См., например: Русские скопцы в Румынии // Рус. ведомости. 1903. № 264. 26 сент.

⁶⁵ «Печатается из тетради, в которую автор переписал отрывки из уничтоженных им в 1920 г. записных книжек» (XV, 84).

⁶⁶ Подзаголовок будет передан рассказу «Художник Алымов».

⁶⁷ На рукописи есть авторская надпись: «Обломки. В ссоре с меньшим брат(ом) (Нач. 30 мая 1890 г.)». См.: Описание... С. 17.

⁶⁸ Автобиографическая деталь: родственники (семья М-вых) живут в С-й губернии, ср.: С. А. и А. С. Малышевы — родственники в Саратовской губернии, у которых летом гостила семья Короленко.

ния, рассказчик вспоминает то, что он знал о приютившем его господине Метелькове.

Согласно примечанию издателей ППСС, следующие четыре отрывка, озаглавленные «Обломки», были написаны раньше, чем первый, но по содержанию видно, что они относятся уже к середине рассказа. Это обычная для композиции произведений Короленко центральная часть — беседа рассказчика и одного из «встречных людей». В этой части изменено отчество героя: Иван Степанович стал Иваном Ивановичем (т. е. «обыкновенным» человеком); несколько иначе представлен его характер. Появляется ретроспективный план — воспоминание о временах разбойничьих «войн». В одном из отрывков намечены темы двух противоположных культур, дворянской и крестьянской, а также тема неравного брака. (Эта сюжетная линия найдет отражение в «Художнике Алымове» — несостоявшийся брак Алымова и Фленушки.)

Герои «Обломков» и «рассказа о кающемся дворянине» — люди, выпавшие из потока истории, потерявшие «почву» (XV, 79), утратившие понимание смысла происходящего вокруг. Название «Обломки» подчеркивает отделенность героя от «меньшого брата» — народа.⁶⁹ Но этот же персонаж успел порвать и с дворянской культурой. В последнем отрывке привлекает внимание тема, близкая некоторым «военным» рассказам Гаршина: герой чувствует себя увереннее только во время невольного сближения с народом (он был отдан в солдаты или разжалован). Безусловно, название «Обломки» связано и с мотивом утраченной цельности (обломки от целого). Возможно, здесь присутствует также аллюзия на заглавие романа Гончарова.⁷⁰ Впрочем, нельзя исключить и предположения, что слово «обломки» не было заглавием и его следует воспринимать лишь как авторскую помету на черновиках (фрагменты, отрывки нереализованного замысла).

Наброски 1890 года объединяет с «Художником Алымовым» мотив расколотости (утраты цельности), темы «прошлого» и противостояния двух ложных представлений о народе, «идеального» и «критического».

К циклу «В ссоре с меньшим братом» примыкают и другие произведения. С уверенностью это можно сказать о рассказе с более удачной, чем у «Художника Алымова», судьбой — созданном в 1890-м и переработанном в 1896 году рассказе «В облачный день».⁷¹ Первый набросок был сделан 11—12 июня 1890 года по пути в Арзамас, таким образом, время написания рассказа почти совпадает со временем работы над «Обломками».

В первой публикации (Рус. богатство. 1896. № 2) рассказ имел подзаголовок «Эпизод из ненаписанного романа».⁷² Возможно, в начале 90-х годов разрабатывался замысел именно романа, а не цикла рассказов (очерков), под предположительным названием «В ссоре с меньшим братом». (Ср.: Алымов хотел написать роман «с общественной подкладкой» именно с таким заглавием; XV, 207.) Этот роман-обзорение можно было бы условно назвать также «романом о встречах людях». Подзаголовок «Художника Алымова», наброска «На волжской отмели» и рассказа «В ссоре с меньшим братом» — «Из рассказов о встречах людях» (явная пере-

⁶⁹ Тема, разработанная Достоевским. Замысел Короленко напоминает также повесть А. И. Эртеля «Пятихины дети».

⁷⁰ О толковании фамилии Обломов см.: *Гейро Л. С.* Роман И. А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 535—538; *Тирген П.* Обломов как человек-обломок // Русская литература. 1990. № 3. С. 18—33; *Орнатская Т. И.* «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя) // Там же. 1991. № 4. С. 229—230.

⁷¹ См.: *Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 191—200.

⁷² Здесь вспоминаются и «Эпизоды из жизни „искателя“», и название повести А. О. Осиповича-Новодворского «Эпизод из жизни ни павы ни вороны». Ср. с подзаголовком очерка Л. Штамера «Погоня за призраком» (1882) — «Отрывок из романа „Интеллигенция и народ“».

кличка с подзаголовком романа «Что делать?» — «Из рассказов о новых людях») — предполагает наличие еще нескольких произведений о встречах.⁷³

Из произведений, написанных или начатых в Нижнем Новгороде (1887—1896), к рассказам о «встречных людях» могут быть отнесены «На затмении», «За иконой», «На Волге», «Птицы небесные», «Река играет», «Без языка»,⁷⁴ «В облачный день», очерки «В пустынных местах» и др.⁷⁵ Наиболее тесно связаны рассказы «В ссоре с меньшим братом» и «В облачный день».⁷⁶ Некоторые элементы сюжета и детали портретных характеристик в рассказе «В облачный день» восходят к рассказу «На Волге».

Цикл «В ссоре с меньшим братом» мог быть задуман как «юбилейный». Все тексты появились в промежутке между 30-ти и 35-летней годовщинами крестьянской реформы.⁷⁷ Рассказ «В облачный день» был опубликован в февральской книжке «Русского богатства» (как напоминание о 19 февраля); Короленко торопился окончить работу над ним именно к выходу этого номера. Точно так же он стремился успеть напечатать «Алымова» до конца 1896 года.

Юбилейные годы не принесли писателю никаких надежд, и поэтому в основной редакции рассказа «В облачный день» вместо картины дождя, символизирующей обновление, остается лишь тема его ожидания.⁷⁸ Эпиграф к черновой редакции («Там, во глубине России...») подсказывает — «во глубине России» не движется время, «там вековая тишина». Отсюда особое отношение к истории, где наблюдается что-то похожее на природную цикличность, все со-временно и одновременно. Аракчеев и земский деятель Смурьгин воспринимаются как современники. Все «теперь» и «всегда», значит, и ожидания, и «смутные грезы» могут длиться веками. К этой мысли Короленко вернется в «Художнике Алымове» (небесные предгрозовые пейзажи в этом рассказе и сам образ «облачного дня» — неустойчивой современности — взяты из рассказа «В облачный день».⁷⁹

* * *

Второй важный этап в работе над рассказом «Художник Алымов» наступает в 1894—1895 годах. В апреле 1894 года Короленко узнает об аресте Ромаса по делу партии «Народное право», возможно, этот факт послужил для писателя побудитель-

⁷³ Ср. с подзаголовком «Из рассказов о бродягах» в «сибирском цикле». Подзаголовок «Из рассказов о встречных людях» есть уже у наброска «На волжской отмели», возможно, он создавался одновременно с рассказом «В ссоре с меньшим братом».

⁷⁴ Единственный в этом ряду рассказ, действие которого происходит не в Поволжье.

⁷⁵ В большинстве этих рассказов представитель «интеллигенции» общается с «встречным» человеком из народа. Два рассказа («Река играет», «Художник Алымов») и очерки «В пустынных местах» связывает тема «града Китежа»; если понимать ее широко, как тему «взыскуемого града», то к этой группе примкнет и рассказ «Без языка». Эти же произведения объединены темой сектантства и старообрядчества.

⁷⁶ На первом плане в них темы «оскудения» и разочарования в «великих реформах» и в народе. В обоих текстах упоминаются два брата-помещика, в действии участвует младший.

⁷⁷ О 25-летию реформы см.: Короленко В. Г. Эпизод (Из жизни В. М. Соболевского) // Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 359.

⁷⁸ Мысль о готовящихся переменах можно увидеть в последней сцене рассказа «В ссоре с меньшим братом», герой которого, показывая на ночное небо, где «шло какое-то (...) невыразимо сложное движение», спрашивает рассказчика: «Не кажется ли вам, что все это (...) к чему-то готовится». Рассказчику «казалось это». «И еще казалось, что и в людском хаосе так же таинственно, тихо и важно что-то набирается и готовится что-то в тишине, что-то пронизанное светом и обильно окутанное тенью» (XV, 83).

⁷⁹ Кстати, именно поэтому для Алымова не важна историческая путаница. Рассказчик поправляет его, говоря, что Хлопуша, которого рисует художник, был пугачевцем, а не разбойником XVII века; Алымов отвечает: «может, и тот (...) а может быть, и нарицательное...» (3, 308).

ной причиной к созданию «Художника Алымова» как своеобразного «памятника дружбе».⁸⁰ Но еще до этого был создан основной корпус черновых вариантов.

К началу 90-х годов можно отнести отрывок «На волжской отмели (из рассказов о встречах с людьми)» (XV, 230—233). На полях автографа есть надпись «Алымов», вероятно появившаяся позднее. Интересны пометы на л. 4: «Nebulo nebulonum (без дела)» (nebulo — лат. «бездельник») и «Meo periculo» (лат. «на мой страх»)⁸¹

Набросок написан от первого лица, по содержанию он тождествен отрывку из «Записной книжки 1887 года», о котором речь шла выше: ожидание парохода на отмели, упоминание лодочника Федота об атамане Юрьевце и его 12 товарищах. Тот же пейзаж, та же тишина и неподвижность вокруг: «...река опять застыла в недвижном и сонном покое, навевая дремоту (...) Мной владела скука, особая, „волжская“ скука, и тяжелая, и томительная, и все-таки... как будто приятная (...) Река — как зеркало, луговой берег заканчивается на той стороне у самой воды сверкающей линией песков (...) издалека синюют верхушки лесов (...) большая гора крутым склоном спускается прямо в реку, будто обрубленная с одной стороны одним ударом гигантского топора» (XV, 230—231). «Истомленная жаром синева реки, ползающие по ней пауки-лодочки, искры на концах весел, полоска берегового песку, обрыв, синие верхушки дальних лесов и белые облака, тихо ползущие по небу и в реке... А на всем этом реющая дымка, подвижная и неопределенная, как греза» (XV, 233).

Здесь уже есть упоминание о гонках пароходов, пароходе «Царевна» и его капитане (XV, 233). «В Архиерейской ватаге⁸² (...) нет пристани, а лодки принимают неохотно. Три парохода пробежали мимо нас, в полдень, но они гнались друг за другом и потому, завидя нашу лодочку, капитаны вооружались рупорами и кричали, что не примут. Пароход пробежал за пароходом, только отмахиваясь и сердито качая нас разбежавшимися валами» (XV, 230).

В вариантах названия или подзаголовка рассказа, относящихся к началу 90-х годов, встречается слово «эскиз»: «В ссоре с меньшим братом (Эскиз)», «В ссоре с меньшим братом (Из волжских эскизов)». Слова «эскиз» и «набросок» присутствовали и в подзаголовках первых публикаций некоторых произведений волжского цикла. Рассказ «На затмении» имел подзаголовок «Эскизы с природы», замененный впоследствии на «Очерк с природы», рассказ «За иконой» публиковался с подзаголовком «Этнографические наброски с природы», позднее снятым. Рассказ «Река играет» носит подзаголовок «Эскизы из дорожного альбома». В 1894 году подзаголовок «Эскиз из дорожного альбома» дан очерку «Божий городок».⁸³

Слово «эскиз» может быть рассмотрено как сигнал связи волжской темы у Короленко с творчеством Д. Н. Садовникова (1847—1883). В 1892 году в сборнике «Помочь» посмертно был опубликован цикл его стихов «Из забытых тетрадей (Волжские эскизы)».⁸⁴ Совершенно очевидно, что «тетради» и «дорожный альбом» — это синонимы. Не случайно совпадение подзаголовков наблюдается именно в волжских произведениях. В приведенных выше вариантах подзаголовка названия рассказа о художнике появляется и само слово «волжский», также присутствующее у Садовникова.

Неопубликованный набросок «В ссоре с меньшим братом (Из волжских эскизов)» (ед. хр. 201, 2 л.) — ранний вариант начала рассказа; промежуточный этап между

⁸⁰ Интересно, что Ромась мог бы прочесть рассказ, если бы тот был издан: в 1896 году он находился в Думе предварительного заключения в Петербурге, где имел возможность получать новейшие журналы и прочел, например, «Без языка», о чем позднее и сообщил автору.

⁸¹ См.: Описание... С. 46.

⁸² Топоним «Архиерейская ватага» войдет в несколько черновых вариантов «Алымова».

⁸³ Подзаголовок «Эскиз из дорожного альбома» также имеет очерк «В борьбе с дьяволом» (1896). Ср.: «Фабрика смерти (Эскиз)» (1896). Рассказ «Смиранные» (1898, опубл. 1899) сменил подзаголовок «Картинка с природы» на «Деревенский пейзаж».

⁸⁴ Помочь. Вологодский сборник в помощь пострадавшим от неурожая. СПб., 1892. Напомним, что рассказ «Река играет» был опубликован в том же 1892 году и тоже в благотворительном сборнике («Помочь голодающим»).

набросками «На Волге. Под Красновидовым», «На волжской отмели» и основным корпусом черновых отрывков. Рассказчик здесь впервые «перемещен» с волжской отмели, он находится «на корме волжского парохода „Царевна”» (л. 1). Весь набросок представляет собой волжский пейзаж. Начиная с этого отрывка, Короленко изображает уже не жаркий полдень, а вечер, закат. Это описание станет основой для всех последующих вариантов.

«...Я стоял на корме волжского парохода „Царевна” и задумчиво смотрел назад, на пройденный путь, прислушиваясь к Волге. [Спускался вечер] (...) Перед моими глазами, прямо за кормой бурлила белая пена; дальше убежал двумя полосами широкий вал, гладкий и правильный, колыхавшийся с каким-то особенным, почти музыкальным ритмом. Ни одного мгновения покоя — и вместе какое-то странное постоянство форм, звуков и красок. Огненные отблески заката и глубокая синева высокого неба [и] пятна яркой зелени и неопределенные отражения дальних берегов, — все это чередовалось в какой-то странной игре, вставало на водной поверхности и падало, блистало, синело, тонуло в глубине, опять поднималось, и мерно, широко, задумчиво, плавно уходило вдаль, к береговым отмелям и откосам... Глаз невольно бежал туда же, чтобы уловить полоску белой пены, умирающую на белом песке, — [и опять невольно вернуться к близким колыханью и кипенью...] (...) среди холодка и мутной мглы надвигающихся сумерек...» (л. 1—1 об.).

Вероятно, в это же время, в 1892 году, создавался и вариант «В ссоре с меньшим братом [Эскиз] (Из волжских набросков)» (ед. хр. 204, XV, 181—198). На наклейке тетради стоит заглавие «На Волге».⁸⁵ Отрывок довольно объемён (58 страниц тетради). Состав действующих лиц, основные элементы сюжета и описания природы напоминают позднейшие варианты. В этом тексте вчерне намечена первая половина рассказа. Начинается он с описания «странного вечера». «...Спускался вечер, — вечер странный, задумчивый, печальный или скорее загадочный» (XV, 181). «Было что-то невыразимо томительное и грустное в этой темной полосе...» (XV, 188). «Томительное» (настроение из набросков 80-х годов) переходит в «раздражающее и беспокойное» (XV, 185). Разгадка — цветовой контраст: «Горячие тона заката и необыкновенно холодный восток» (XV, 188).

Так же как в ед. хр. 201, рассказчик плывет по Волге на пароходе «Царевна»; теперь мы узнаем, что пароход идет от Самары к Казани. Развивается тема «гонок», намеченная в указанном выше наброске, где был упомянут «гнавшийся за нами самолетский пароходик» (ед. хр. 201, л. 2). У Ватажской горы⁸⁶ «Царевну» останавливает идущая наперерез лодка. Это не только бытовая ситуация (люди пытаются сесть на пароход между двух пристаней), но и напоминание о разбойниках, которые некогда останавливали купеческие суда, выходя из-под горы. Подробно описывается посадка на пароход, причем много внимания уделяется лодочнику.

В этом варианте нет побочных эпизодов (описания пассажиров, диалога художника с капитаном,⁸⁷ сцены с импровизированным хором и вообще всей «песенной» темы, диалога с лакеем, сцены с дамой из «углового окошечка» и ворчливым соседом). Не объяснена причина бегства спутников главного героя из деревни, но линия Романыча представлена довольно подробно. В соответствии с заглавием дается «очерк» народнической идеологии 80-х годов. Повествование стремительно движется к рассказу художника. Именно здесь впервые описаны его этюды.

Последние страницы посвящены ночному разговору в каюте. Заканчивается отрывок описанием встречи художника с прообразами героев его картины у костра на

⁸⁵ Точнее, надпись, сделанная карандашом, выглядит так: «6. На Волге⁴». Ниже (чернилами): «М. 92». Название было изменено потому, что Короленко уже использовал его в рассказе для гаршинского сборника.

⁸⁶ Ср. с наброском «На волжской отмели».

⁸⁷ Хотя в конце неожиданно упоминается о том, что капитаны «пожимают руки» герою.

берегу Волги (восходит к записи «На Волге. Под Красновидовым», где рыбак кажется автору прямым потомком волжских удальцов). На следующем этапе Короленко отшлифовывает в основном описание замысла художника.

В данном варианте много цитат, отвергнутых в поздних и последней редакциях.⁸⁸ Все герои носят здесь другие, по сравнению с основной редакцией, имена: Илья Тагоров, Михаил Романыч, Анна Дмитриевна. Эти имена, а также топоним Миловидово будут изменены автором в ближайших по времени создания вариантах. Михаил Романыч станет Филиппом Романычем, героиня получит простонародное имя Флена, Миловидово, столь напоминающее Красновидово, где жил Михаил Ромась, будет заменено на Морциху (уже в ед. хр. 203). Изменение связано с тем, что необходимо было сделать менее заметными «черты действительного лица» (3, 462).

Фамилия Тагоров сохранится лишь в вар. IV. Возможно, этот отрывок является продолжением варианта «В ссоре с меньшим братом» и был создан ранее других (где герой назван Алымовым). В него входит рассказ о замысле картины и о встрече с Хлопушей. В текстах есть параллельные места, например:

«В ссоре с меньшим братом»

«Вариант IV»

«Эти шаблонно-грозные лица...» (XV, 191).

«Вы ждете шаблонного романтизма...» (XV, 210).

Кроме ед. хр. 201, первоначальное название «В ссоре с меньшим братом» сохранили также три неопубликованных варианта начала рассказа. В наиболее объемном из них (ед. хр. 203; 26 л.) название зачеркнуто и изменено на «Художник Алымов и его добрый знакомый [мещанин Романыч]». Самый маленький набросок сделан на л. 3 об. ед. хр. 200 (варианта I, уже не имевшего заглавия).

Датировать ед. хр. 200 можно 1894—1895 годами, согласно приведенной в начале статьи авторской пометке. Содержание отрывка составило описание вечера и гонок. Заканчивается этот вариант приближением лодки перед посадкой на пароход.

Следующий вариант (ед. хр. 202) обрывается сразу после этой сцены на описании возобновившейся гонки пароходов. Эпизод гонки и абордажа парохода разработан здесь очень подробно. Небольшой фрагмент «Слышно было как взвилась в воздухе тонкая веревка...» (ед. хр. 207) — один из набросков описания сцены посадки на пароход. Эта же часть рассказа разрабатывалась и в отрывке «— Лодка дол-лой!..» (вар. II), записанном «на полях рукописи, озаглавленной „На Волге“» (XV, 201), т. е. в той же тетради, что и вариант «В ссоре с меньшим братом» (ед. хр. 204).

Вариант «Художник Алымов и его добрый знакомый» представляет собой новую редакцию и продолжение ед. хр. 202. Повествование доведено до разговора о картинах Алымова. Впервые включены сцены с хором, песнями синюхинцев и Алымова, рассказ о выставке. Здесь нет разделения на главы. Обозначена только II глава (первоначально на л. 4 об. сразу после монолога о Волге, кстати появляющегося здесь также впервые; затем — на л. 5 лев. стб., «За моей спиной...»). Возможно, именно этот текст непосредственно предшествовал несохранившемуся беловому автографу.

Некоторые фрагменты данного варианта обнаруживают значительное сходство с ранним вариантом «На Волге. В ссоре с меньшим братом». На этом этапе творчес-

⁸⁸ «Высота ли, высота поднебесная» (XV, 197) — первая строка былины «Соловей Будимерович», открывающей «Сборник Кириши Данилова»; «„Мимо, мимо“, как говорит Тургенев» (XV, 194) — аллюзия на последние фразы «Дворянского гнезда»; измененная цитата из Некрасова: «пчела мужицкая сытая, как колокол гудет» (XV, 196). Цитата из Евангелия: «Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели богатому войти в царствие небесное» (XV, 197; Ср.: Мф. 19, 24; Мк. 10, 25; Лк. 18, 25). Есть и «микроцитаты» — «устои» (XV, 195) и «что делать» (XV, 197), обе в кавычках, в отличие от подобной микроцитаты «золотые сердца» в последней редакции (3, 312).

кой истории очевидна тенденция к привнесению в текст большего лиризма. Ср., например, описания этюдов Алымова (Тагорова):

«На Волге. В ссоре с меньшим братом»

«Целая стена была занята его карандашами, blanc et noir и этюдами на полотне. Все вместе давало впечатление своеобразное и насквозь проникнутое местным колоритом. Тут волна набегала на песчаную косу, в другом месте замытая песком сломанная лодка, остов баржи, порой просто лапоть на сверкающей отмели. Далее — три полоски, в которых можно было только угадывать рисунок реки и берега, но небо дышало волжской истомой и издали чувствовалась близость дождя. Но что было всего замечательнее и что нравилось особенно, — это что-то специально волжское, какая-то особенная черточка, по которой в любом наброске чувствовалась волжская мель, волжский песок, волжский лапоть» (XV, 190).

«Художник Алымов и его добрый знакомый»

«Целая стена была занята его карандашами, blanc et noir и нередко этюдами на полотне. Все вместе давало впечатление своеобразного, насквозь проникнутого местным колоритом таланта, разрешавшегося в этих беглых, неоконченных, едва намеченных, схваченных, так сказать, сгоряча эскизах Поволжья. Тут волна набегает на длинную песчаную косу, в другом месте — замытая песком, изломанная и разошедшаяся лодка, остов баржи, оставшейся на [береговом откосе] от весеннего ледохода, похож(ая) на обнаженный скелет какого-то чудовища, порой просто лапоть, чернеющий пятном на белом песке... Далее — три полоски, в которых вы лишь угадываете рисунок реки, берега и воздушной дали, но отойдите — и видите, что небо дышит истомой, а в далах чувствуется близость дождя... Все эти пятна воды, клочки облаков, небесная синева, дали, откосы, отмели (...) производили странное не то манящее, не то раздражающее впечатление, вставали какие-то настроения, остававшиеся неразрешенным(и)... Несомненно было одно — что все это было проникнуто какой-то особенной правдой, в каждом, самом мелком наброске чувствовалась именно волжская мель, волжский песок, волжский лапоть, сброшенный волжским бурлаком на волжском песке» (ед. хр. 203, л. 25—25 об.).

Центральная часть повествования (рассказ Алымова) сохранилась в вар. III (ед. хр. 205) и IV (ед. хр. 204, на полях). Один из фрагментов вар. III (л. 10—10 об.) остался неопубликованным, вероятно, из-за того, что по содержанию связан не с предшествующим листом (9 об.), а, скорее, является вариантом л. 6 об.

Поскольку черновые варианты публиковались с авторскими исправлениями, зачеркнутые отрезки текста оказались никому неизвестными. Один из таких зачеркнутых синим карандашом фрагментов приведем почти целиком, так как он связан с картиной Алымова.

«Алымов стукнул кулаком по мягкому дивану.

— Напишу! Собираюсь опять с силами... И тэма выплывает кажется. Ах, какие у меня бывали тэмы! Вот я вам расскажу одну. Представьте вечер. Хоть вот такой же, как сегодня. Костер пылающих облаков на одной стороне и помирающая холодная мгла с другой. Высокий обрыв, вроде Сторожевого бугра, под Ставрополем, или хоть Стенькина утеса, пониже Царицына. Теперь представьте — внизу, — совсем внизу, глубоко, я это умею... понимаете на самом дне картины темнеющая полоса реки, утопающей в этой борьбе дня и ночи. И в этой глубине, сверкая подлыми разноцветными огнями, — вот как сегодня эти пароходы на фоне Жигулей, — ползет чудовище — первый пароход. Зияет огнем, пышет дымом, ну, как есть сказочный змей-горыныч. А на горе — застава богатырская, русская удалая вольница, знаете та... романтическая. „Стеньки Разина мы работнички“. Не те подлецы, что резали жена брата ⁸⁹ „для почину“, а те, которые мстили за неправду, защищая

⁸⁹ Зачеркнуто: «муж(а)». Алымов вспоминает здесь песню, услышанную от синюхинцев.

мирской уклад от волокиты и приказа... Понимаете вы теперь мотив картины, всю эту тоску отживающего типа: ползет⁹⁰ внизу что-то новое, сидит на нем исконный враг толстосум и уж его рукой не достанешь, кончено. [Не крикнешь: Сарынь на кичку.] Ползет Горыныч, на всю Волгу кричит-заливается, победу празднует. Остановились бурлаки, смотрят, жметесь к берегу барчонка, а сверху смотрят удалые... Эх <...> как бы это можно было написать... И теперь в дрожь кидает.

— Так в чем же дело?

— Как вам сказать? <...> Пока выносишь в душе — уже и погасло... Почему вот вы не написали до сих пор романа?» (вар. III; ед. хр. 205, л. 4 об.—5).

Ед. хр. 208 по содержанию соответствует второй половине рассказа. Л. 1 — конец рассказа о картине («И незаметно для меня светотень эта в душе совсем изменилась...», конец VI гл.) и начало гл. VII «Мы прошли...» (вариант к гл. VIII основной редакции). Л. 1 об. — рассказ Алымова о цитате из Гейне (использован в VII гл.). После этого л. 3—3 об. — о Романыче, л. 4—4 об. — о песне синюхинцев (фрагмент, не имеющий соответствия в основной редакции). Л. 5—6 — фрагмент IX главы, «бунт» Алымова против «меньшого брата». Л. 7—8 — прощание с Романычем и Фленушкой, раздумье Алымова, заканчивающееся решением: «Выкидываю». Предыдущий фрагмент начинается с этого момента, их следовало бы поменять местами.

Черновая редакция финала рассказа («Над Волгой занималось утро...», ед. хр. 206) создавалась, судя по авторской помете (л. 4 об.), в 1893 году. Рукопись содержит конец VII и последнюю, VIII главу, включающую эпилог. В основной редакции им соответствуют вторая половина IX, X и XI главы. В этом наброске особенно интересен эпизод, посвященный эскизу новой картины Алымова, которая изображает «суд над меньшим братом» (XV, 221).

* * *

Короленко несколько раз переделывал начало рассказа. Первые фразы ед. хр. 201 и 204 начинались со слов «Я стоял»: «...я стоял на корме волжского парохода „Царевна“ ...» (ед. хр. 201, л. 1) и «Я стоял на носу верхней палубы волжского парохода „Царевна“ ...» (XV, 181). В новых вариантах внимание сосредоточивалось сразу на имени главного героя.

Ед. хр. 200, л. 3 об.

«Имя художника Алымова мне было известно из поволжских газет, поволжских газет, но познакомился я с ним, благодаря случайной встрече на Волге. Это было в 188... году».

Ед. хр. 202, л. 1

«Имя художника Алымова мне было известно из поволжских газет, прибавлявших к нему обыкновенно эпитеты: „наш“, или „наш поволжский“, или „наш подающий блестящие надежды молодой пейзажист“ <...> Таким образом, фамилию Алымова я знал давно. Лично же мне пришлось с ним познакомиться, благодаря случайной встрече. Дело было летом, 188* года. Я возвращался с поездки по Волге».

Ед. хр. 203, л. 1

«Имя художника Алымова мне было давно известно из поволжских газет, прибавлявших к нему обыкновенно эпитеты „наш Алымов“, или „наш поволжский“, или еще: „наш подающий блестящие надежды молодой пейзажист“ <...> Но лично мне пришлось познакомиться с господином Алымовым, благодаря случайной встрече на Волге. Это было летом 188* года. [Я возвращался тогда с одной из первых своих поездок по Волге...]

Ед. хр. 200

«Имя художника Алымова часто встречалось в Поволжской прессе, и я давно знал его. Но познакомиться с г. Алымовым лично мне довелось лишь благодаря случайной встрече и одному очень странному вечеру» (XV, 199).

⁹⁰ Было: «летит».

В основной редакции соответствующий фрагмент перемещен в начало V главы (3, 298—299).

Почему Короленко изменил фамилию своего героя? Может быть, «Тагоров» звучало слишком искусственно, кроме того, эта фамилия ничего не говорила читателю. Короленко, подчеркивающий дворянское происхождение художника (XV, 217; 3, 325), дает ему известную фамилию Алымов.⁹¹ «Существуют 2 фамилии этого названия. Предок одной из них (...) был пожалован поместьем от царя Михаила Феодоровича в 1613 г. — Родоначальник другой фамилии, Никита Петрович Алымов (...) начал службу с рядового и в 1812 г. под стенами Смоленска произведен в офицеры».⁹² У Короленко Алымов — столбовой дворянин, следовательно, «мог принадлежать» к первой ветви рода. Картотека Б. Л. Модзалевского содержит имена нескольких смоленских помещиков Алымовых (начало XIX века), Алымовых-петербуржцев (XIX—начало XX века).⁹³ Наконец, в ней есть два Ксенофонта Алымова. Один из них в 1700 году был воеводой в Путивле. Существовал и «тезка» короленковского героя по первому варианту его имени — корабельный техник Илья Павлович Алымов (1831—1884). Однако все это лишь случайные совпадения. Несомненно, Алымовых следует искать в Поволжье.⁹⁴

Г. А. Бялый первым обратил внимание на то, что фамилия Алымов заимствована Короленко из романа П. И. Мельникова-Печерского «На горах» (1875—1881).

Слово «алым» («алыма») означает «простак, простофиля, разиня, глуповатый парень».⁹⁵ Возможно, что в корне -алым- содержится еще одно указание на связь с прообразом героя, А. П. Мельниковым. М. В. Нестеров называет его «великим чудачком, оригиналом (...) постоянной мишенью для острот В. Г. Перова». Жена, сетуя на «обломовщину», называет его «неисправимый, пожизненный байбак».⁹⁶ Корни -алым- и -облом- близки по звучанию.

Интересно проследить, какие имена и отчества дает Короленко своим персонажам в 80—90-х годах. Чаще всего они начинаются на «С» и «И». Сергей Иванович («Романтические грезы»), Семен, Платон Семенович (повесть «Груня» и вар. «На Волге»), братья Иван⁹⁷ и Степан («В ссоре с меньшим братом»), братья Иван и Семен Афанасьевичи и ямщик Силуян («В облачный день»), Софрон Иванович из одноименного рассказа и староста Софрон («В ссоре с меньшим братом»),⁹⁸ Иван Семенович Бухвостов («Смирненные»). Имя Степан в рассказе «Художник Алымов»

⁹¹ «Алымовы, дворянский род, ведущий свое происхождение от Григория А(лымова), жившего в начале XVI века, записан в VI ч. р(одовой) кн(иги) губ. Орловской и Смоленской» (Энцикл. словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии: В 12 т. М., 1991. Т. 1. С. 219). Из Алымовых XVIII века нельзя не упомянуть фрейлину Екатерины II, смолянку Глафиру Ивановну Алымову, портрет которой, работы Д. Г. Левицкого (1796), хранится в Русском музее. Возможно, Короленко была известна повесть А. В. Амфитеатрова «Алимовская кровь» (1884).

⁹² Энцикл. словарь Брокгауз и Ефрон. 1890. Т. 1. С. 489.

⁹³ Уже в XX веке В. Р. Гардиным и Т. Д. Булах-Гардиной была написана пьеса под названием «Алымовы» (РО РНБ. Ф. 173. Оп. 1. Ед. 216).

⁹⁴ Из поволжских Алымовых известна современница Короленко писательница Серафима Никитична Бажина, урожд. Алымова (1839—1894). (Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 138—139.) Родилась она в Семенове (отметим, что в этом городке прошло детство П. И. Мельникова-Печерского, а в Семеновском уезде находилось имение его жены). В 1879—1882 годах С. Н. и Н. Ф. Бажины издавали «Русское богатство». В 1887 году они переехали в Поволжье (Казань, Свяжжск).

⁹⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 12.

⁹⁶ Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 267, 270. Мельников учился с Нестеровым в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

⁹⁷ Иван Степанович в варианте изменено на Иван Иванович.

⁹⁸ Короленко отличается привязанностью к определенному кругу имен. То же и с именем Софрон Иванович из позднего рассказа «о встречах людях» (1902, начат в 90-х годах). Софроном Ивановичем зовут казацкого старшину в наброске «Набелгый царь» (ЗК, 344), а этот замысел был непосредственно связан с циклом «В ссоре с меньшим братом», или «о встречах людях».

будет дано капитану и младшему лоцману (ед. хр. 202, л. 7), Ильей зовут лакея (З, 294—295). Упомянут в рассказе купец Иван Семеныч (З, 295).

Выбирая имя для главного героя, Короленко также долго оставался в поле звуков «с»—«и», может быть, отталкиваясь от имени героя «Романтических набросков»: Иван Ильич (ед. хр. 202, л. 7), Степан Ильич (ед. хр. 203, л. 8; исправлено из Иван, ср. л. 11 об.), Илья Семеныч, Степан Ильич (XV, 201). Все это имена, создающие образ мягкий, округлый (ср. в повести «Груня» — Платон). В итоге было избрано более редкое имя Ксенофонт (впрочем, «кс» и «с» очень близки) — Ксенофонт Ильич (ед. хр. 207, л. 1 об.). В одном из поздних отрывков (ед. хр. 208) появляется имя Константин: «дворянин и художник Константин Ильич Алымов» (л. 5 об.). Этот вариант не был отвергнут до последнего этапа работы над рассказом. В цензорском оттиске (ед. хр. 1996) на полях 23-й гранки Константин было исправлено на Ксенофонт. Имя призвано подчеркнуть «странность» героя, его «иноприродность». «Что за странный человек! — говорила красивая дама (...) — Да, странный. Адвокат и художник» (З, 327).

Для эпизодических персонажей используется сочетание «с»—«е». Кум Елезар (ед. хр. 203, л. 17), капитан Степан Евстигнейч (ед. хр. 202, л. 7; ед. хр. 207, л. 1 об.; ед. хр. 203, л. 8⁹⁹), имя, данное капитану, встречается в наброске «Ягутка» в одной из нижегородских записных книжек (ЗК, 321).¹⁰⁰

Имя лодочника выбрано не сразу. В ед. хр. 203 он назван Яшкой (л. 7 об.), в другом месте этого же варианта «Яков» исправлено на «Миша» (л. 11 об.). Мишей его зовут и в ед. хр. 207 (л. 4—4 об.) и в основной редакции (Михайла). Романыча в ед. хр. 203 первоначально зовут Яковом, так же как лодочника (л. 7 об.), в зачеркнутом отрывке (л. 11 об.) он — Филипп Романыч.¹⁰¹ Особо следует сказать о редком имени героини — Фленушка. В ед. хр. 203 девушку зовут Фаина Ивановна (л. 12, лев. стб.). Так было и в ед. хр. 207 (л. 3), но исправлено на Флена. Именно этот вариант закреплен в последней редакции.

Претерпевают изменения имена «внесценических» персонажей: вместо «бугровских барок» (от известной купеческой фамилии Бугров) и приказчика Перфильева (ед. хр. 206, л. 5) в основной редакции упоминаются «караван Чернобаева» и «Селиверстов водолив» (З, 327).

В первых набросках повторяются и названия пароходов-конкурентов «Царевна» и «Самолет».¹⁰² «Самолет» звучит слишком безлично, и в более поздних вариантах появляется «самолетский Коршун» (ед. хр. 206). В ед. хр. 207 в описании посадки на пароход «Самолет» заменено на «Коршун» (л. 1), а «Царевна» исправлено на «Стрела» (л. 1 об.). Эти динамичные названия сохранены и в основной редакции. Особенно удачно название «Коршун», передающее семантику враждебности, опасности. Оно связано с зооморфными описаниями парохода:

«Однако, он все-таки не отста- «Самолет совсем отстал, но его «„Самолет” тоже осветился и вал далеко и порой зеленые и разноцветные фонари все гля- его два разноцветные фонаря,

⁹⁹ Ср. ед. 203, л. 5 — Федор Евстигнейч (зачеркнуто). В вар. II капитан назван Степаном Никитичем (XV, 201). Предпочтение отдано отчеству «Евстигнейч». Имя Евстигней (Евсигний) может быть переведено как «дающий хороший (добрый) знак» (см.: *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. М., 1966. С. 106). И действительно, для Алымова встреча с Евстигнейчем — хороший знак; вовремя назвав капитана по имени-отчеству, он смог попасть на пароход. Кстати, Евстигнейем зовут одного из героев рассказа «Река играет».

¹⁰⁰ Автограф: ОР РГБ. Ф. 135/1. К. 9. Ед. хр. 487. Л. 5 об. Поздний вариант наброска: XVI, 147—150.

¹⁰¹ То же и в ед. хр. 202 (л. 7 об.).

¹⁰² «Самолет» здесь — название пароходного общества, а не обязательно конкретного парохода. Пароход «Царевна» существовал на Волге. См., например: Нижегородские губ. вед. 1886. № 186. 9 авг.

красные огоньки его внезапно разгорались, точно глаза рассердившегося животного, опять готового кинуться в погоню» (XV, 182).

дели (...) точно глаза животного, ярко следящего издали за добычей. Но теперь он был уже не опасен» (ед. хр. 202, л. 3 об.).

сверкавшие позади нас, казались глазами странного животного, чутко сторожившего добычу...» (ед. хр. 203, л. 4).

В основной редакции этого фрагмента нет, но отчасти он использован в другом описании, также имеющем параллельные места в ранних вариантах.¹⁰³

«...Самолет вдруг вывернулся из-под яру, выровнялся и оба его глаза чутко уставились на нас» (ед. хр. 202, л. 3 об.).

«...Весь освещенный, точно фосфорический контур „Самолета“ рисовался на темном фоне, выравниваясь и уставляясь на нас своими разноцветными глазами» (ед. хр. 203, л. 6 об.).

«„Коршун“ внезапно отделился от яра, выровнялся, и его два разноцветные огня уставились на нашу „Стрелу“, точно глаза просыпающегося чудовища» (З, 278).

Наброски 90-х годов дают богатый материал для изучения стилистической правки Короленко. Иногда она является незначительной:

«наш пароходик, торопливо шлепая колесами...» (ед. хр. 202, л. 1).

«наш пароходик, торопливо и гулко шлепая колесами...» (ед. хр. 203, л. 1 об.).

«наш пароход, гулко шлепая колесами...» (З, 273).¹⁰⁴

Чаще даже изменение одного эпитета оправданно и делает описание более точным. Так было, например, в выборе цвета:

Ед. хр. 201	Ед. хр. 200	Ед. хр. 202	Ед. хр. 203
«пятна яркой зелени»	«зеленые горы» (XV, 200).	«солнце спускалось уже за зеленые вершины [Жигулевских] гор» (л. 1).	«и солнце спускалось уже к синим вершинам [Жигулевских] гор» (л. 1 об.).

В основной редакции с этой фразы начинается рассказ: «Солнце уже село за синие вершины береговых гор...» (З, 273). Автор вспомнил: в сумерках, тем более вдали, зеленый цвет едва ли мог быть виден.¹⁰⁵

Далеко не случайным было и редактирование топонимов. Особенно яркий пример — замена Черного Яра (XV, 214) на Лысково (это название часто упоминается у Мельникова-Печерского, является местом действия песен о Чернышове, одну из которых Короленко записал в тот же день, что и набросок «На волжской отмели»).

Почти все топонимы в рассказе реальны.¹⁰⁶ Например, утес Два брата (название картины Алымова) действительно существует под Ставрополем.¹⁰⁷ Деревни с колоритными названиями Татинец и Слопинец находились недалеко от села Лыскова. Они упоминаются в финале очерков «В пустынных местах»: «Вот чуть видные притаились в ложбинках Татинец и Слопинец, старинные разбойничьи села, о которых говорит до сих пор недобрая поговорка: „Татинец и Слопинец — вора́м кормилец!“» (З, 208). В романе

¹⁰³ Приводимые ниже фрагменты находятся в разных частях текста: первый — до сцены посадки на пароход, а второй и третий — после.

¹⁰⁴ Ср. в наброске «На Волге. Под Красновиновым»: «Пароход, тихо шлепая колесами, плыл вверх» (ЗК, 125), или в набросках «Ягутка»: «Пароходик, грузно шлепая колесами, борется с окским течением...» (XVI, 149).

¹⁰⁵ Ср.: Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 287.

¹⁰⁶ Только Нижний Новгород, как и в рассказе «Смиренные» (З, 330), условно назван городом N.

¹⁰⁷ См., например: Терпигорев С. (С. Атава). Собр. соч. СПб., б. г. Т. VI. С. 345.

Мельникова-Печерского «На горах» рабочие поют старинную бурлацкую песню, в которой есть строка: «Вот Слопинец да Татинец — всем мошенникам кормилец».¹⁰⁸

Топонимы Синюха¹⁰⁹ и Морщиха не встретились нам в «поволжской» литературе; Морщиха созвучна с названием деревни Морквиши под Казанью.¹¹⁰ Правда, Короленко побывал здесь уже после создания рассказа, в августе 1898 года.¹¹¹

Наибольший интерес для текстологического изучения рассказа представляют фрагменты, которые не вошли в основную редакцию даже в измененном виде, и различные варианты одного и того же отрезка текста.

Рассмотрим, например, описание ночи в вариантах III и IV.

Вариант III

«На небе вот этакая же мгла, Жигули точно утонули в чернилах, зарница поблескивает (...) Ах, как это грустно: синие зарницы, темная вода под мертвым светом, угрюмые ущелья мелькнут и прячутся, точно умершие воспоминания... Тоска-а, понимаете, на сердце смертная!» (XV, 209).

Вариант IV

«На небе туча. Жигули точно в чернилах, да кое-где зарница поблескивает. Ах, как это грустно: синий свет, точно мертвый, синие горы и долины, черные пади, мгновенно вспыхивающие и умирающие волны... Тоска, понимаете, смертельная» (XV, 213).

Здесь верно найдено основное настроение, цвет, но излишнее нагнетение эпитетов «мертвый», «умирающий», «смертельный» Короленко снимет, оставив только один из них, и значительно сократит этот фрагмент: «Жигули точно потонули в чернилах. Зарница вспыхнет, осветит мертвым светом ущелья и горы и опять погаснет... Грустно необыкновенно» (3, 320). Этот пример отражает общую для беллетристов конца XIX века тенденцию к уменьшению длины фраз, к лаконичности в манере повествования.

Одна из особенностей стилистической правки Короленко — сокращение метафорического. Так, еще в вариантах «В ссоре с меньшим братом (Из волжских эскизов)» (ед. хр. 201) и «На Волге. В ссоре с меньшим братом» пейзаж «странного вечера» был построен на развитии языковой метафоры «закат пылал», вплоть до сравнения солнца с головней, а облачков со стружками.

Ед. хр. 201

«Пароход обогнул гору и на реку внезапно хлынуло целое море красного блеска (...) Впереди, над перспективой реки в страшном беспорядке громоздились облака, как будто накиданные в беспорядочную кучу. Красный шар солнца горел за нею, точно факел, поднесенный к костру. Огонь пылал уже в середине, прорывался в яркие щели, пробегал по краям — а вверху раскаленные облачка пламенили, как встающие под пожаром головешки» (л. 1 об.).

«На Волге. В ссоре с меньшим братом»

«Пароход обогнул гору — и закат выплыл прямо перед нами, раскинувшись в перспективе пламенной реки. На небе в странном беспорядке громоздились странные облака, множество облаков, как будто накинутых в одну беспорядочную кучу. За них уже опустилось раскаленное солнце. Оно просвечивало кое-где в щели между туманами и казалось, будто кто подносит с той стороны факел к большому костру. Костер уже пылал, огонь пробегал по краям, внезапно сверкал в круглые отверстия и подымался все выше... Мелкие облачка вспыхивали вверху внезапно и быстро, точно стружки...» (XV, 181—182).

¹⁰⁸ Мельников П. И. (Андрей Печерский). На горах. Минск, 1987. Кн. 1. С. 95. Ср.: Мельников П. И. (Андрей Печерский). Полн. собр. соч. СПб., 1897. Т. 1. С. 42.

¹⁰⁹ Ср. в рассказ «За иконой» — деревня Сивуха.

¹¹⁰ Это место упомянуто в устных воспоминаниях П. И. Мельникова: «В половине четвертого дня мы подплывали к деревне Морквиши, расположенной у подножья высокой крутой горы, стоящей над рекой почти отвесно» (Мельников П. И. (Андрей Печерский). Полн. собр. соч. Т. 1. С. 43). Пейзаж такой же, как и в селе Красновидово (Миловидово в вар. «На Волге. В ссоре с меньшим братом»), к тому же находятся обе деревни недалеко от Казани.

¹¹¹ См.: Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 394.

В ед. хр. 200 (вар. I) этот фрагмент несколько сокращен, однако метафорическая основа остается прежней и даже выглядит более акцентированной: в раннем варианте слов «закат пылал» не было в тексте, здесь они открывают описание. «...Закат пылал настоящим пламенем, и солнце, опускавшееся в беспорядочно нагроможденные тучи, казалось красным факелом, подносимым к костру, — сзади, на востоке сгущалась холодная мгла <...> Пароход <...> то, казалось, мчался в жерло раскаленной печи, — то опять его охватывали холодные тени...» (XV, 200). Очевидно, здесь соединены два отрывка (добавлено описание конца заката). Ср.: «День угасал. По временам, когда пароход выбегал на длинные, прямые плесы — перед нами, в перспективе береговых гор и речной дали, открывалось задумчивое пылающее облако, все насыщенное огнем и золотом [заката], кидавшее свои отблески на реку. Тогда казалось, что наш пароход мчится к жерлу¹¹² раскаленной печи, убегая от мглы и теней, закутывавших назади извилины реки, ущелья и горы» (ед. хр. 203, л. 3 об.).

В основной редакции изображен только конец заката. Пейзаж строится на языковой метафоре «закат догорал», использованной и в ранних вариантах.

Ед. хр. 204	Ед. хр. 202	Ед. хр. 203	Основная редакция
«Закат догорал. Вверху еще тлели разбросанные полоски, но кос-тер стал темнеть и подергиваться кое-где холодной синевой, точно пеплом» (XV, 183).	«Закат угасал. По временам, в перспективе зеленых берегов и реки открывалось на западе задумчивое облако, все насыщенное огнем и золотом, кидавшее свои пламенные отсветы на водную гладь» (л. 2 об.—3).	«День угасал. По временам <...> в перспективе береговых гор и речной дали, открывалось задумчивое пылающее облако, все насыщенное огнем и золотом [заката], кидавшее свои отблески на реку» (л. 3 об.). «Наконец, от золотого облака осталось лишь несколько раскаленных полосок, угасавших, точно угольки, уже подернутые пеплом» (л. 4).	«По временам на длинных плесах намеще видно было солнце, висевшее в пылающем багровом облаке, насыщенном огнем и золотом <...> Вскоре угасли и пылающее облако и Волга. На закате недолго тлели еще несколько узких облачков, но и они быстро остывали и меркли» (3, 275).

В последней редакции заметен намеренный отказ автора от традиционных для олицетворений в пейзаже «казалось», «будто», «точно», что также сокращает объем текста, делая описание более насыщенным.

Основная редакция обнаруживает также стремление Короленко к отказу от «красивостей»; в ней нет, например, романтического пейзажа: «Ватажская гора чуть-чуть виднелась на горизонте и то лишь благодаря тому, что из-за нее разливалось сияние всходящей луны.

Было что-то невыразимо томительное в этой темной полосе... слегка освещенной робким скользящим в тумане светом... Не то заря, не то угасание <...>

Мне казалось, что все вдруг смолкло вокруг меня... и только время несет меня быстро в неведомую даль, туда, где в сумраке, освещенные неверным светом, тонут годы моей собственной жизни» (XV, 188).

В основной редакции остается лишь одна фраза: «Было что-то невыразимо грустное в этой полоске берега, все более поглощаемого мглой...» (3, 285). Короленко отказывается даже от темы воспоминаний.

¹¹² Было: «бежит в жерло».

Исчезает пейзаж и в начале VIII главы. В ед. хр. 208 он достаточно объемён (здесь это VII глава). «Мы прошли через темный зал и вышли на галерею, а затем и на верхнюю палубу. Пароход бежал в темноте, молчаливый, потемневший и сонный. (...) в небе, сплошь подернутом тучами, начинал бродить еще слабый свет. Только на севере за горами стояла полная ночь и из густого мрачного облака по временам падали зарницы, то выглядывая из-за гор, то скрываясь за их вершинами. Река отдавала сталью...» (л. 1—1 об.). Вместо этого в основной редакции — описание зала и палубы. Осталось только упоминание о зарницах (З, 317), пейзаж появляется дальше (З, 319).

Тенденция к сокращению прослеживается и в других фрагментах (XV, 195, 197; XV, 216 и З, 312—313).

Показать, как работал Короленко с ранними вариантами, можно еще на одном примере. «Впереди одиноко светился кузов „Коршуна“, точно светляк, вяло ползающий в огромной чернильнице» (З, 289). Это сравнение появляется в основной редакции после сцены с пением синюхинцев. В ед. хр. 203 этой фразы и вообще упоминания о корабле-противнике нет, но само сравнение со светляком пришло из ранних вариантов, только в них оно относится к «легкой лодочке», совершившей абордаж «Царевны». В этих же набросках вода многократно сравнивалась с чернилами — отсюда в основной редакции «чернильница».

Ед. хр. 200

«...Вода была темна, точно чернила (...) снялся небольшой огонек; точно светляк мелькнул он на черном фоне...» (л. 5, лев. стб.). «...Вода была черна, как чернила...» (л. 5, прав. стб.).

Ед. хр. 202

«Один из этих огней тихо двигался наперерез реки (...) Огонек прополз точно светляк, потом как будто угас...» (л. 4). «...Еще через минуту было видно, как небольшой светляк опять подползал к ряду огоньков на плотях, бесшумно скользивших под яром» (л. 8).

Ед. хр. 203

«...Отблески нескольких огоньков (...) один из них, точно светляк, двоясь в черной глубине, подползал уже к самому краю черного отражения» (л. 5 об.—6).

Поскольку со светляком теперь сравнивается не лодка, а пароход, в основной редакции соответствующий фрагмент выглядит так: «...один огонек, отделившись от остальных, двигался по реке наперерез нашему пути» (З, 277).¹¹³

* * *

Следующий этап творческой истории рассказа может быть реконструирован по корректурным гранкам «Русского богатства». Первый их вариант сохранил еще одно отвергнутое автором название «В Жигулях (Из рассказов о встречах с людьми)» (ед. хр. 198а, 1986).

В «Описании рукописей» в отношении одного из экземпляров гранок допущена неточность. Ед. хр. 198а указывается, наряду с ед. хр. 1996, как опубликованная в посмертном собрании сочинений. На самом деле, это неопубликованный вариант, так как в нем есть значительные расхождения с последним вариантом корректурных гранок. Здесь есть фрагменты, не вошедшие в канонический текст. Это и мо-

¹¹³ В ед. хр. 206 пароход сравнивается с другим насекомым: «Он пришел в Ставрополь задолго до нас, но здесь, по-видимому, его нагрузили так сильно, что он полз, точно клоп, слишком сильно насосавшийся крови. В рубке у нас началось оживление» (л. 6). В последней редакции сравнение завуалировано и появляется лишь в реплике помощника капитана, отсутствующей в ед. хр. 206: «В Ставрополь он пришел раньше, но там, видимо, перегрузился и теперь шел тяжело, точно под ним была не вода, а патока.

— Ишь, насосался, — радостно сказал помощник...» (З, 328).

нолог Алымова о «меньшом брате»,¹¹⁴ и фрагмент о песне синюхинцев, перекликающийся с аналогичным отрывком ед. хр. 208, и менее заметные отрезки текста, например фраза из разговора о картине: «Хлопушка атаман — есть даже гора хлопушка, вот поедем увидим...» (гр. 14). Все эти фрагменты есть и в ед. хр. 1986. Значительно отличается от основной редакции конец VII главы.

С другой стороны, некоторые места, имеющиеся в последней редакции, здесь отсутствуют: не цитируются Алымовым стихи Некрасова («Довольно нам купцов, кадетов...»), фраза о «почетном гражданине» (ср.: 3, 295) зачеркнута чернилами и синим карандашом — вероятно, автор понимал, что она едва ли будет пропущена цензором. В гранке 14 зачеркнут фрагмент монолога Алымова о картине от «Стала она у меня в душе расти и шириться...» до конца. В связи с этим исчезло упоминание о разбойниках, что побудило к исправлению «Вы их написали?» на «Вы ее [картину. — О. Ф.] написали?». Также зачеркнут диалог о Хлопуше (от слов «и засмеялся. Обманул меня подлец Хлопуша»). Как видим, в этом варианте автор был вообще очень осторожен.

Следующий экземпляр (ед. хр. 1986) является первым оттиском, предназначавшимся для цензуры. На гр. 3 (сцена посадки на пароход) внизу синими чернилами сделана помета «Дозволено», на гр. 4 внизу синими чернилами «чи(тал)», в правом верхнем углу черными чернилами поставлена дата — 20 ноября 1896, то же в правом верхнем углу гр. 7, 11, 15. В нижнем левом углу гр. 7 подпись: «Зурин СПб. 9 ян(варя)». В правом нижнем углу гр. 10: подпись неразборчиво и «1897». В правом нижнем углу гр. 14: «дозволено».

16 гранок без авторской правки (ед. хр. 199а¹¹⁵) датируются Маториной 1898 годом (датировка не мотивирована). В этом варианте произведение приобретает свое окончательное заглавие «Художник Алымов (Из рассказов о встречах с людьми)». На обороте гр. 13 надпись автора, сделанная синим карандашом: «художник АЛЫМОВ (нигде не напечатано) заболел».¹¹⁶

Почти такая же надпись (и вновь на обороте гр. 13,¹¹⁷ только на этот раз — простым карандашом) есть и в последнем экземпляре корректурных гранок (ед. хр. 1996): «Художник Алымов (не напечатано. Заболел)». На гр. 24 об. карандашная помета Короленко: «Полный экземпляр для переписки. Поправки сделаны».¹¹⁸ Гр. 24—25 внизу надпись цензора: «цензор Яшин (?)». На гранках 22 и 25 чернилами — «18²²/_{XI} 96».

Приведем наиболее интересные цензорские пометы и купюры в тексте. В лирическом отступлении о Волге вычеркнуто слово «скорбная» («вся ее скорбная история»; ед. хр. 1986, гр. 2); зачеркнута фраза из сценки с полицейскими чиновниками: «если на мне этот проклятый мундир...» (гр. 13; соответственно — 3, 306). В монологе Алымова (ед. хр. 1996, гр. 20): «А у нас [нет утешений].¹¹⁹ Трещина сочится и беспокоит...» В гр. 21 зачеркнуто: «Поверху как будто ничего, а внутри подточено». В ППСС текст был напечатан с этими купюрами. Зачеркнут фрагмент монолога Алымова от «только стихия... Били, как гром...» до «спускали да солью посыпали» (ед. хр. 1996, гр. 22).

¹¹⁴ «Картин мы уже с него не пишем, стихами его не воспеваем, беспортошной мудрости не ищем, одним словом: очистили арену вполне. И как только ушел меньший брат, так мы сейчас к нему иски за время пребывания. Позвольте, милейший, мы вот с вами возились, а вы, между тем, работать не любите, в кабаке живмя живете, коснеете в невежестве, ведьм топите, колдунов осиновыми колами протыкаете... Это еще что! Это все иски, так сказать, простейшие! А есть и такие, что, право, не разобраться в них самому опытному юристу» (гранка 15).

¹¹⁵ Обрывается на словах: «...теории кружка молодежи явились настоящим».

¹¹⁶ Р. П. Маторина приводит эту помету неточно. См.: Описание... С. 99.

¹¹⁷ Любопытно, что в этом месте речь идет о несозданной картине Алымова.

¹¹⁸ Не указано в «Описании рукописей».

¹¹⁹ Зачеркнуто цензором.

* * *

В конце 90-х годов Короленко пришлось еще раз испытать те же впечатления, что вызвали появление на свет «рассказа о встречах людях». «Опять Волга и опять разговоры с лодчанами», — записывает он в дневнике 11 июля 1898 года.¹²⁰ Вновь он слышит рассказы о волжских разбойниках, споры о вере, видит знакомые места и... как будто продолжает собирать материал для старого замысла.¹²¹ Он записывает названия гор, утесов, бугров, урочищ, деревень, главным образом жигулевских (Сторожевой бугор, Разбойников-враг, Соколова гора, Хлопков бугор),¹²² при этом фиксируются те же детали, что стали основными составляющими пейзажа его прежних «эскизов».¹²³ Любопытны записи о песнях, напоминающие некоторые эпизоды «Художника Алымова».¹²⁴

Рядом переключек с «Художником Алымовым» обращает на себя внимание дневниковая запись, сделанная в январе 1897 года. Перечитывая «Войну и мир», Короленко сравнил толстовскую манеру письма с пейзажем «спокойно-облачных летних дней»: «Нет того сверкающего, ослепляющего света, который покрывает точно лаком все предметы. Но зато солнечный свет ложится ровнее и как будто даже яснее и правдивее. А порой вдруг сверкнет полный луч и внезапно из ровно освещенной шири выделится со всей выпуклостью и яркостью та или другая часть пейзажа. И опять все ровно, величаво и спокойно, без резаных теней и бликов. Но взгляд идет все дальше и дальше вглубь этой необозримой картины и в душе что-то растет и ширится».¹²⁵ Помимо совпадения основных образов этого отрывка с рассуждениями о пейзаже «облачного дня» в «Алымове» (3, 303—304), здесь присутствует и прямая цитата из рассказа: «Ну, зато уж в картину я все это вложил. Стала она у меня в душе расти и шириться (...) и все так к своему месту ложится. Чувствую — растет! Светотень в душе установилась ровно...» (3, 308).

В «Биографической канве жизни и деятельности В. Г. Короленко» указано, что в начале января 1902 года Короленко вернулся к незавершенному рассказу «В ссоре с меньшим братом», начатому в 1890 году (V, 227). О старом замысле писатель мог вспомнить, работая над очерком «О Глебе Ивановиче Успенском» (Рус. богатство. 1902. № 5), теснейшим образом связанным с эпохой 70—80-х годов (в этом произведении присутствует и тема «ссоры с меньшим братом»). О намерении автора продолжить работу над циклом свидетельствует и создание в августе 1902 года новой редакции рассказа «Ушел!»,¹²⁶ и то, что рассказу «Софрон Иванович», над которым Короленко работал в марте, он дает подзаголовок «Из рассказов о встречах людях», тождественный подзаголовку «Художника Алымова».¹²⁷ Интересно, что в этом же году была возобновлена переписка с Ромасем, вернувшимся из ссылки. Но и в 1902 году цикл не был создан.

К подзаголовку «о встречах людях» (а значит, к замыслу цикла) Короленко обращается и в 1907 году при публикации рассказов «Садовник Емельян» и «Рыбак

¹²⁰ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 384. В поздней редакции очерков «Современная самозванщина» (1914) упомянута поездка 1899 года (Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 287).

¹²¹ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 384—385, 390—391.

¹²² Там же. С. 388. Хлопуша был изображен на картине Алымова.

¹²³ «К воде выбежал причудливый бугор с плоской, будто срезанной вершиной» (Там же. С. 384). Ср.: ЗК, 125. Характерен выбор эпитета «причудливый», он был использован уже в первом абзаце «Художника Алымова» (3, 273).

¹²⁴ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 387, 388, 390. Ср.: 3, 288—291; ед. хр. 203.

¹²⁵ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 252.

¹²⁶ Первая редакция относится к тому же времени, что и рассказ «В ссоре с меньшим братом», — около 1890 года. Это произведение продолжает ряд рассказов, объединенных образом сапожника Андрея Ивановича. Отсюда подзаголовок «Рассказ о старом знакомом».

¹²⁷ Сохранилось около 20 набросков к этому рассказу (ИПСС. Т. XVIII). Рассказ основан на впечатлениях 1893 года и примыкает к повести «Без языка» и статьям об Англии и Америке.

Ничипор» под общим заглавием «Из рассказов о встречах с людьми»,¹²⁸ в собрании сочинений 1914 года замененным другим — «В Крыму».¹²⁹ При написании рассказов Короленко использовал записи нижегородского периода (1889 года). С «Художником Алымовым» эти произведения роднит «ощущение какой-то загадочной тоски» (4, 192).

Особенно близок «Художнику Алымову» хронотоп рассказа «Рыбалка Ничипор» (начало — пароход перед заходом солнца подходит к пристани у горы).

Пространственным центром рассказа является Митридатова гора, на пароходе вспоминают предания, связанные с нею. Сразу вводится тема истории, мотив тревоги, неясных ожиданий. «...Я поспешил окунуться в эту своеобразную атмосферу, насыщенную запахом моря, известковой пылью и смутными историческими воспоминаниями (...) современный город как будто уходил куда-то, уступая место сумеречным фантазиям. Мое „историческое“ настроение охватывало меня все полнее, вызывая смутные тени прошлого» (4, 206).¹³⁰

Множество смысловых узлов рассказа «Художник Алымов» и цикла «В споре с меньшим братом» перешли в рассказ «Не страшное» (1903). Это и проблема поиска цельности, общего смысла, связи, равновесия, «широких мировых формул» (10, 358), и тема «трещинки в душе», и проблемы опрощения и долга перед народом.¹³¹

В поздних произведениях Короленко использованы целые фрагменты текста «Художника Алымова». Особенно ярко видно это в очерке «Нирвана» (1913).

«Волга! Волга!.. Есть что-то особенное, какое-то ей только свойственное ощущение, неопределенное и, однако, необыкновенно сильное, неясное и, однако, замечательно цельное, которое охватывает душу только на ее просторе... Вся печаль и все обаяние родной земли, вся ее скорбная история и ее смутные надежды нигде не овладевают сердцем так полно и властно, нигде с такой щемящей настойчивостью не просят об-раза и выражения, как на Волге...» (3, 276).

«Есть что-то особенное в этой степи (...) Что-то усыпляющее и влекущее, какое-то волшебство степной нирваны (...) Какая-то летаргия человеческого духа, наполненная смутными поэтическими грезами, проходящими в виде обрывков в каждой отдельной человеческой душе и только на расстоянии столетий кристаллизующимися в цельную мысль или цельный образ...» (4, 283).

К образному ряду «Художника Алымова» Короленко обращался в литературно-критических статьях¹³² и в публицистике, например в статье «О сложности жизни (Из полемики с «марксизмом»)» (1899): «В первые времена после освобождения крестьян русский мыслящий человек останавливался в раздумии на распутьи, так сказать, разных дорог будущего российского прогресса (...) „Капитализм“ (...) представлялся ему в виде — не то некоторого загадочного международного джентльмена, не то своего Тита Титыча, — значительно изменившего физиономию и внешность».¹³³ Далее Короленко с иронией называет этого джентльмена «сомнительной репутации» «прекрасным незнакомцем», которого русский человек отрицает.¹³⁴ Ис-

¹²⁸ Русское богатство. 1907. № 11.

¹²⁹ Рассказы стали называться «Емельян» и «Рыбалка Ничипор».

¹³⁰ Один из пейзажей «Рыбалки Ничипора» напоминает «волжский» рассказ: «...я видел массивы горы, из-за которой разливалось лунное сияние, отчетливо, точно резцом выделяя гребни. Все остальное сливалось в смутном сумраке (...) и только в нескольких местах, на неопределенной высоте мерцали живые огоньки...»

Один из них, может быть, развел там, у вершины, кто-то мне хорошо знакомый...» (4, 219).

¹³¹ Герой рассказа Будников мечтает о «слиянии» и дружбе с «меньшим братом». В главе о людях, «которые голыми руками за колеса истории хватаются» (3, 360), нашло отражение описание народнического кружка из «Художника Алымова».

¹³² В статье «Лев Николаевич Толстой» (8, 96) он использует метафору «художник-зеркало» в том именно смысле, какой вкладывался в нее и в рассказе. Здесь же вновь появляется цитата из Гейне о трещине, прошедшей через сердце поэта (8, 119).

¹³³ Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 5. С. 344.

¹³⁴ Там же. С. 344, 345.

точник этого образа — «незнакомец (...) в немецком пиджаке», появление которого с наступлением капитализма предвидел Алымов: «...незнакомец (...) которого, впрочем (...) я никак не могу себе представить вполне ясно и к которому, грешный человек, никакого христианского чувства не питаю» (3, 316).¹³⁵

Наиболее тесной является связь с незавершенным циклом самого значительного, но также незавершенного произведения Короленко, «История моего современника». «В ссоре с меньшим братом» — это одна из первых попыток Короленко взглянуть глазами историка на уходящую народническую «полосу жизни», поэтому естественны тематические параллели данного замысла и «Истории...» («ссора», проблема цельности, тема романтизма) и даже использование одних и тех же образов, например образа «веселого меланхолика». В «Алымове» так называет себя главный герой (3, 310), в «Истории моего современника» характеристика отнесена к сокамернику Короленко П. З. Попову (Кн. 3. Ч. 2. II). В измененном виде выражение «веселый меланхолик» было заимствовано Короленко из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург».¹³⁶

* * *

Остается только объяснить, почему Короленко забрал из редакции рассказ, который теперь можно назвать центральным в его творчестве. Для этого необходимо вспомнить, каким был для него 1896 год. К началу года завершился нижегородский период жизни Короленко, он переезжает в Петербург с надеждой «работать живее и больше».¹³⁷ Но возможности для спокойной «беллетристической работы» почти не было: в столице писателя ожидало продолжение борьбы за освобождение мултанцев.

В конце мая Короленко выехал в г. Мамадыш Казанской губернии, где выступал в качестве общественного защитника на третьем процессе. 29 мая умерла его младшая дочь Ольга. Об этом он узнал, когда мултанцы были уже почти оправданы. Н. В. Короленко-Ляхович рассказывала: «Радость за оправдание удмуртов и горе в своей личной жизни оказались такой „ядовитой смесью“ (по выражению отца), которая нарушила равновесие его нервной системы, и он заболел жестокой бессонницей, оставшейся у него в разной степени на всю жизнь».¹³⁸ В Петербург он вернулся другим человеком, «жаловался на бессонницу, на „мут в голове“, на какую-то напавшую на него необычную со- всем „слезливость“»,¹³⁹ «казалось, что и голова и сердце пусты».¹⁴⁰ Лето «прошло в усиленной работе по журналу»: «Меня давно гнали на отдых, но и тут я опять сознавал, что у меня отдыха от моих мыслей не будет. Поэтому я сидел в Питере, продолжая даже усиленно работать над редакционными рукописями, чтобы не чувствовать себя окончательно подавленным, и написал статью¹⁴¹...» (10, 268).

В конце августа семья Короленко поселилась в нижнем этаже деревянного дома на 3-й Рождественской улице против сада Греческой церкви (д. 2/4, кв. 18). Здесь был закончен «Художник Алымов».

¹³⁵ Кстати, почему этот незнакомец в пиджаке? Ср. с дневниковой записью от 19 августа 1887 года: «Несносный представитель газетного „просвещения“. Шляпа котелком на затылке, кургузый спинжак...» (Дневник. Т. I. С. 89). Ср. с очерками Г. И. Успенского «Подгородный мужик», «Смягчающие вину обстоятельства», «Деревенская молодежь», «Через пень-колоду».

¹³⁶ У Пушкина «великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости» назван Гоголь (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. XI. С. 248). Отмечено Б. В. Авериним (Короленко В. Г. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1991. Т. 5. С. 529). Этот же образ использован и в статье «Антон Павлович Чехов» (1904; 8, 94).

¹³⁷ Согласие. 1993. № 8—12. С. 185.

¹³⁸ В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 221—222.

¹³⁹ Там же. С. 78. Ср.: Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 335.

¹⁴⁰ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 336.

¹⁴¹ Русская дуэль в последние годы (Рус. богатство. 1897. № 2. С. 1—26).

«Затем осенью (...) на первом же напряжении — наступила тяжелая болезнь. (...) До этого кризиса я был молод, стареть начал с этого времени, которое провело резкую грань в моей жизни».¹⁴² «Первым напряжением» стала работа над рассказом: «...в ноябре (...) пришлось... кончать наспех рассказ (...) (первую половину я отдал в печать и думал, отдохнув, приняться за окончание, но цензор потребовал все), — я рассказ докончил среди повторившейся опять острой сплошной бессонницы, — и захворал довольно сильно. (...) Чрезвычайное недовольство собой, работой (рассказ так и не пустил после, уже я сам, и теперь все еще не могу к нему вернуться, — отшибает), всю свою жизнь за последние годы» (10, 268).¹⁴³

Итак, рассказ появился «не вовремя». «...Время для меня тяжелое и полно сомнений и печали. Я кажусь себе хуже и слабее, чем когда бы то ни было. Порой не узнаю себя...».¹⁴⁴

На неоконченной корректуре (ед. хр. 1986) цензорские пометы датированы 9 января 1897 года. Возможно, к этому времени Короленко еще не принял решения, будет ли он все-таки печатать рассказ. Позднее от рукописи отталкивало то, что она напоминала о тяжелом времени.

С Короленко случилось то же, что с его героем: «...светотень в душе-то совсем изменилась (...) Переменилась точка зрения» (XV, 216). Исчезло основное условие творчества, «устойчивая светотень», в душе не светило «свое солнце» (3, 303). 22 марта 1897 года он писал И. Г. Короленко: «Да, брат (...) что-то во мне разладилось. (...) по временам (...) могу и писать, но на другой же день настроение меняется и то, что я начал в одном тоне, приходится или бросить, или начинать в новом. Все окрашивается очень мрачными, совсем мне до сих пор не свойственными оттенками (...) Проходит иногда несколько дней, я поправляюсь, в голове рождаются планы (...) но — что-нибудь волнующее — и я опять срываюсь, опять начинаются... бессонные ночи (...) для беллетристики непременно нужна устойчивость настроения, а ее-то и нет» (10, 272—273). Один из мемуаристов был прав, говоря: «Жизнерадостный нижегородский период кончился совсем не потому, что друзья настояли на переезде в Петербург, — он кончился внутри самого Короленко».¹⁴⁵

В письме брату 24 января 1897 года Короленко заметил: «...может быть, буду благодарен этому острому кризису» за то, что стало ясно — «нужно многое изменить и в своей жизни и в своем отношении к жизни» (10, 270, 269). Год назад в Нижнем он заявил, что гордится званием корреспондента,¹⁴⁶ теперь и отношение к этому званию стало иным: «Мне стало страшно, когда я, оглянувшись, увидел, что целых десять лет¹⁴⁷ я только сражался с мелочами и „описывал“, почти совсем не живя. Это чисто репортерски писательское отношение ко всему — ужасно. Я заменял жизнь суррогатами, инстинктивно кидаясь на боевую часть литературы, но это все-таки не замена...» (10, 269).

Сами эти слова подтверждают, что кризис был не без пользы. «...Меня не оставляет надежда, что вернется опять вера и сила».¹⁴⁸ Через несколько лет уже никто не догадывался, что в жизни человека, слывшего образцом душевного здоровья, был период сомнений, душевного смятения и разлада, давший его творческому пути неожиданный поворот.

¹⁴² Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 335—336 (запись 7 янв. 1898).

¹⁴³ См. также письмо к П. С. Ивановской от 12 янв. 1897 года (10, 266).

¹⁴⁴ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 241—242.

¹⁴⁵ Петрищев А. Б. О человеке трудных путей жизни // В. Г. Короленко. Жизнь и творчество. Пб., 1922. С. 26.

¹⁴⁶ Нижегородский сборник памяти В. Г. Короленко. Н. Новгород, 1923. С. 230—231.

¹⁴⁷ Те самые десять лет, которые М. Горький называет «временем Короленко».

¹⁴⁸ Короленко В. Г. Дневник. Т. III. С. 242.

ПИСЬМА-ПРОШЕНИЯ Д. Ф. ЩЕГЛОВА О ПЕНСИИ ЗА ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАСЛУГИ

(ПУБЛИКАЦИЯ © С. М. БАЛУЕВА)

Творчество известного русского публициста второй половины XIX века Д. Ф. Щеглова (ум. в 1902 году) практически не изучено. Функцию пособий по данному вопросу могут исполнить лишь труды В. С. Нецаевой и А. П. Могилянского, содержащие суждения о произведениях писателя и оценку его позиции периода сотрудничества в журналах «Время»¹ и «Библиотека для чтения».² Однако в поле внимания Нецаевой и Могилянского попали лишь отдельные эпизоды публицистической деятельности Щеглова периода 1861—1863 годов. Между тем начиная с 1858 года писатель в течение четырех десятилетий был активным участником литературного процесса. Помимо названных он публиковал свои произведения в журналах «Отечественные записки», «Всемирный труд», «Заря», «Журнал Министерства народного просвещения», «Русский вестник», «Русское обозрение», печатался в газетах «Русский мир», «Современный листок», «Москва», «Судебный вестник», «Московские ведомости», «Казачий вестник», «Новороссийский телеграф» и в других изданиях.

Недостаточность интереса исследователей к наследию Щеглова во многом объясняется тем, что медленно выявлялись и вводились в научный оборот обеспечивающие надежность оснований изучения творчества деятеля литературы литературно-исторические источники, в частности эпистолярные материалы. Начало этой работе было положено в 1920-е годы публикацией письма Щеглова к К. П. Победоносцеву от 21 апреля 1887 года.³

В 1956 году Е. П. Федосеева в качестве приложения к сообщению «Из истории борьбы самодержавия с изданиями Герцена» опубликовала хранящееся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Ф. 833. Ед. хр. 110. Л. 1—2) письмо Щеглова к председателю Санкт-Петербургского цензурного комитета В. А. Цеэ (январь 1863 года).⁴

Необходимое дополнение к введенным в научный оборот источникам — хранящиеся в Российском государственном историческом архиве (Санкт-Петербург) пять писем Щеглова. Четыре — в фонде Департамента народного просвещения Министерства народного просвещения в деле «По прошению состоящего при Министерстве внутренних дел действительного статского советника Дмитрия Щеглова о назначении ему усиленной пенсии».⁵ Одно — в фонде Кабинета е.и.в. (Министерства императорского двора) в деле «О литературных произведениях, подносимых и посвящаемых их императорским величествам. Часть 1».⁶

Тематической основой пяти писем-прошений, поданных Щегловым министру народного просвещения графу И. Д. Делянову и министру императорского двора графу И. И. Воронцову-Дашкову, является вопрос о назначении просителю пенсии за его 35-летнюю учено-литературную деятельность. Определенная двойственность положения, в которое попадал податель прошений в правительственные инстанции, адресуемый начальству просьбы о пенсии за литературные заслуги, как видно из четвертого (от 3 августа 1894 года) письма графу Делянову, осознавалась Щегловым.

¹ Нецаева В. С. 1) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972; 2) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975 (ук.).

² Могилянский А. П. Писемский: Жизнь и творчество. Л., 1991 (ук.).

³ К. П. Победоносцев и его корреспонденты: Письма и записки. Т. 1: В 2 полутомах. М.; Пг., 1923. Полутом 2. С. 748—757.

⁴ Лит. наследство. 1956. Т. 63. С. 689—690.

⁵ РГИА. Ф. 733. Оп. 133. 1893—1899 г. Д. 75. Л. 4—5. 12—12, об., 15—16, 17—20. Далее ссылки на материалы этого дела даются в тексте.

⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 42. 1895 г. Д. 1903. Л. 154.

Правда, наличествовал фактор, придававший этим действиям видимость внутреннего единства. Просимая пенсия должна была, согласно замечанию, сделанному в первом прошении Делянову (от 6 ноября 1893 года), обеспечить автору возможность продолжения работы над его главным трудом — «Историей социальных систем», первые два тома которой были посвящены критическому разбору доктрин утопического социализма (Т. 1—2. СПб., 1870—1889). Существенно важно также то, что упомянутое прошение от 6 ноября 1893 года поступило в Министерство народного просвещения в качестве «приложения» к «Отношению товарища министра внутренних дел В. К. Плеве товарищу министра народного просвещения М. С. Волконскому» (л. 3).

В письме Плеве к Волконскому внимание руководства Министерства народного просвещения обращалось на то, что состоящий при Главном управлении по делам печати действительный статский советник Щеглов «имеет серьезное право» на пенсию «за литературные заслуги» «сверх получаемой им пенсии за службу по учебному ведомству» (л. 3, 3, об.). При этом подчеркивалось, что «на подобное отношение» он может рассчитывать как автор «трудов, способствовавших в интересах порядка и общественной нравственности установлению правильной точки зрения на социалистические учения» (л. 3, об.).⁷

Ходатайство Министерства внутренних дел явилось основанием для направления из Министерства народного просвещения в Министерство финансов датированного 19 декабря 1893 года отношения за подписью Делянова. В выраженной в нем позиции руководства Министерства народного просвещения ощутима скрытая враждебность к просителю и к его патрону. При составлении документа, без сомнения, было учтено, что между Плеве и министром финансов С. Ю. Витте существовали трения,⁸ которые посредством направления в Министерство финансов бумаги из Министерства народного просвещения даже несколько усиливались.

Упомянутая в первых строках обращения Делянова к Витте инициатива Министерства внутренних дел относительно пенсии Щеглову при передаче дискредитировалась, ибо к предложению, подготовленному в аппарате Министерства внутренних дел, было сделано одно немаловажное дополнение. В отношении Министерства народного просвещения от 19 декабря 1893 года намечался необозначенный в письме Плеве к Волконскому размер пенсии, исхлопываемой автору «Истории социальных систем».

Буквально говорилось о желательности назначения Щеглову «в путях монаршей милости, за литературные его труды пенсии в размере по 3000 руб. в год независимо от производящейся ему пенсии по 800 руб. в год за учебную его службу» (л. 8, об.—9). Годовой объем выплаты в 3800 руб. был явно завышенным (к примеру, А. Н. Островскому, вопрос о пенсии которого за литературные заслуги поднимался в межведомственной переписке, 28 января 1884 года была пожалована пожизненная пенсия по 3000 руб. в год).⁹

Данное обстоятельство не могло не возбудить отрицательного отношения у чиновников Министерства финансов, и именно такого рода реакция последовала. В «Отзыве» Витте на обращение Делянова отмечалось, что назначение «такой значительной» пенсии «бывшему директору гимназии (...) не соответствовало бы существующим правилам» (л. 10, об.).

Узнав о таком повороте дела, Щеглов адресовал в Министерство народного просвещения второе, датированное 5 марта 1894 года, прошение о выдаче копии с от-

⁷ Имеется в виду исторический памфлет Щеглова «История социальных систем»; жанровое определение см.: Прохоров Г. Вступ. заметка к публикации «Письма Н. А. Добролюбова к Д. Ф. Щеглову» // Звенья. М.; Л., 1934. Вып. 3—4. С. 553.

⁸ См.: Шепелев Л. Е. Царизм и буржуазия во второй половине XIX века. Л., 1981. С. 220—221.

⁹ См.: Модзалевский Б. Л. О братьях и сестрах Островского // Островский: Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. Л., 1924. С. 258.

зывает Витте. Вместе с ней по приказу министра (см. л. 12—12, об.) подателю прошения было направлено «Объявление», в котором говорилось, что «за таковым отзывом (министра) в народном просвещении не находят возможным предпринять что-либо к удовлетворению ходатайства» (л. 14). Однако хлопоты о пенсии состоявшему при Главном управлении по делам печати Министерства внутренних дел действительному статскому советнику оставлены не были, причем как официальные, так и закулисные.

Последние, по всей видимости, имели место, о чем косвенно свидетельствует тот факт, что приказавший препроводить Щеглову объявление о решительной невозможности выполнения его просьбы Делянов неожиданно нанес визит заболевшему писателю. После этого Щеглов адресовал министру конфиденциальную записку, помеченную 18 мая 1894 года, в которой просил о возобновлении дела о пенсии. Надежды просителя оказались напрасными, что видно из резолюции директора департамента народного просвещения Министерства народного просвещения Н. М. Аничкова, гласящей: «25 мая 1894 г. его сиятельство г. министр приказать изволил настоящую записку г. Щеглова оставить без последствия» (л. 15).

Тем не менее спустя два с половиной месяца Щеглов направляет в Министерство народного просвещения четвертое прошение (от 3 августа 1894 года). Вердикт департамента народного просвещения, в ведении которого находились пенсионные дела, был следующий: «По докладу 11 августа 1894 г. г. министру, его сиятельству приказать изволил просьбу г. Щеглова от 3 сего августа о пенсии за литературную его деятельность отложить до получения ходатайства о сем г. министра внутренних дел. Управ(ляющий) делами В. Латышев» (л. 21).

Данная департаментская резолюция открывает доступ к значению затянувшейся межведомственной канители. При ее поверхностном рассмотрении можно сделать неверный вывод, что министр народного просвещения попросту не пожелал брать на себя ответственность за решение вопроса о финансировании исследований истории социалистических учений. В действительности резолюция отражает не маневр мастера приказной волокиты, а политическую позицию, занимая которую Делянов, государственный деятель, проявлял связанную с изрядным риском решительность.

У некоторых высших чинов Министерства внутренних дел в деле о пенсии имелась особого рода заинтересованность. Претендовавший на роль творца министерской политики Плеве¹⁰ рассчитывал сломить волю графа Делянова. Дело в том, что его отставной подчиненный, бывший директор 2-й Одесской гимназии, был известен не только исследованиями утопического социализма, но и скандальными выступлениями против первых лиц Министерства народного просвещения.

Заметный след этих выступлений — вышеупомянутое письмо Щеглова обер-прокурору Синода К. П. Победоносцеву от 21 апреля 1887 года. Подчеркнутая литературность выводит его за рамки частного письма и официального документа. Это послание — написанный в охранительных тонах памфлет, и конкретно-определенный объект обличения в нем — двурушничество Делянова, Волконского и Аничкова, которые, как сказано, отрекаются «от правительственной системы в деле воспитания юношества».¹¹

Решения руководителей учебного ведомства, по утверждению их критика, предопределяет «своего рода негласная конституция, принятая Министерством народного просвещения, обязательство, данное им, вести дело народного образования не так, как того требует общее направление государственной политики, а так, как хочет другая сторона, оппозиционная, также негласная, неопределенная (имеется в виду революционное подполье. — С. Б.)». Руководствуясь положениями такого «кодекса», который, по мнению памфлетиста, есть «самый худший вид конституции», «верхушка» Министерства

¹⁰ *Bumte* С. Ю. Воспоминания: В 3 т. М., 1960. Т. 1. С. 303.

¹¹ К. П. Победоносцев и его корреспонденты. С. 755.

народного просвещения идет вразрез с «высшими интересами государства и народа, с интересами его религии и с интересами нравственности».¹²

Бескомпромиссным защитником «высших интересов», гонимым либералами-двурушниками, выступает перед Победоносцевым автор письма, подробно рассказывая о своих попытках противостоять распространению в руководимой им Новочеркасской гимназии революционной заразы, в результате чего он стал жертвой террористического акта. Во 2-й Одесской гимназии было не лучше. «Успевши, — пишет корреспондент Победоносцева, — в течение года прекратить в гимназии политическую агитацию, существовавшую в течение 12 лет, я был уволен против моего желания. И г. министр народного просвещения, после моего приезда в Петербург, встретил меня упреком в бестактности, преувеличении и излишней подозрительности».¹³

Спустя восемь лет гонителя автора письма-памфлета по существу вынуждали (вставшие за Щегловым могущественные «силовики») взять на себя инициативу в деле об официальном признании заслуг бывшего директора Новочеркасской и 2-й Одесской гимназий. В этой ситуации подчеркнутое в цитированной резолюции нежелание Делянова делать первый шаг в деле о пенсии действительного статского советника «за литературные заслуги» до получения соответствующего письма из Министерства внутренних дел становилось выражением независимой позиции главы Министерства народного просвещения.

Данная констатация имеет принципиальное значение, так как давно стало едва ли не расхожим мнение, что при Делянове «Министерство народного просвещения утратило свою самостоятельность и превратилось как бы в один из департаментов Министерства внутренних дел».¹⁴ Только в последние годы предпринимаются попытки давать в научно-биографической литературе более осторожные оценки административных трудов Делянова, деятельность которого на посту министра характеризуется как способствовавшая в ряде направлений социальному прогрессу,¹⁵ а потому, естественно, во многом свободная от влияний и воздействий. Рассмотрение описанного эпизода из истории контактов Министерства народного просвещения и Министерства внутренних дел помогает утвердить диалектический взгляд на фигуру Делянова, деятеля русской истории и культуры.

С другой стороны, обрисовка событий и фактов, в непосредственной связи с которыми производилось дело «об усиленной пенсии» Щеглову, ставит перед необходимостью истолкования некоторых характерных особенностей общественно-литературной позиции автора «Истории социальных систем», оказавшегося в эпицентре противоречия между двумя государственными институтами. Выявить истинное отношение Щеглова к противоборству Делянова с Министерством внутренних дел нельзя без разбора наиболее показательных филологических сарказмов, в изобилии присутствующих в прошениях в Министерство народного просвещения.

Без учета этой составляющей литературности писем-прошений, направленных Щегловым Делянову, вывод окажется упрощенчеством. Он сведется к тому, что автор писем, получив мощную поддержку руководства Министерства внутренних дел и надеясь в связи с этим на улучшение своего материального положения, делал все возможное в целях содействия реализации замыслов начальства, желавшего держать под контролем и министерство Делянова, и самого министра.

В действительности все было сложнее. Скажем, в записке от 18 мая 1894 года есть исполненное значительности перечисление известных государственных деятелей, которые поддержат министра народного просвещения в случае, если он возьмет

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 754.

¹⁴ Максимов А. Н. Делянов // Энциклопедический словарь / Гранат. Т. 18. Стлб. 195.

¹⁵ Голубева О. Д. Делянов Иван Давыдович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь. СПб., 1995. Т. 1. С. 189.

на себя инициативу в хлопотах о пенсии автору «Истории социальных систем». Первым в перечне важных особ, оказывающих Щеглову, по его уверению, протекцию, назван не председатель Комитета министров Н. Х. Бунге, не обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев, не государственный контролер Т. И. Филиппов, а командир корпуса жандармов и шеф российской полиции генерал Н. И. Шебеко. Так проситель «указывает» на свою причастность к «страшным» тайнам политики.

Вместе с тем создаваемое намеком эмоциональное состояние, казалось бы, исключающее любую несерьезность, тут же разрушается. Автор письма неожиданно быстро переходит к иронизированию над ведомственным патриотизмом Делянова, который добился, что Витте признал служившего в Министерстве народного просвещения Д. В. Аверкиева «достойным пенсии» за литературные заслуги. Кстати, политические секреты и облеченные особым доверием служители государственной идеологии тоже вызывают у Щеглова ироничное отношение. В четвертом прошении (от 3 августа 1894 года) писатель, используя незатейливый прием — сравнение, — создает большой глубины памфлетный образ.

Он пишет, что причиной отказа ему Витте «выставляет то, что будто бы пенсии за литературные труды выдаются только таким писателям, которые составляют национальную гордость России и произведения которых пользуются мировой известностью». И далее: «Но Вашему сиятельству известно, что в последнее время были даны пенсии гг. Аверкиеву, К. Леонтьеву и г-же Манассеиной. Будто же кто-нибудь и когда-нибудь говорил и будто можно без иронии говорить, что сочинения этих писателей имеют мировую известность и что сами они составляют национальную гордость России?»

Можно подумать, что инвектива, направленная против Витте, продиктована желанием автора письма еще раз заявить о своем праве на пенсию, которое представляется ему столь же обоснованным, как право на такое награждение чиновника особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения по рассмотрению книг для народного чтения Аверкиева, цензора Московского цензурного комитета К. Н. Леонтьева и сотрудницы «специальных органов» М. М. Манассеиной,¹⁶ подававшей министру народного просвещения докладные записки «о лучших методах борьбы со студенческим революционным движением».¹⁷ На самом деле сравнение, проведенное Щегловым, звучит суровым обвинением имперской бюрократии, наградившей не тех, чьи литературные труды стали предметом национальной гордости, не Гончарова и Достоевского (для Островского пожалование пенсии было оскорбительным),¹⁸ а тех, кто был удостоен благосклонного внимания властей держащих за чиновничье служение и агентскую пронырливость.

Образные ресурсы, послужившие для создания подтекста, используются в данном случае с тонким и точным расчетом на компетентность адресата письма, с 1858 года служившего в Министерстве народного просвещения на руководящих должностях и потому прекрасно осведомленного о наградах за успехи на литературном поприще. Любопытно, что проситель ставит адресата в положение, когда, содействуя получению пенсии за литературные труды причисленному к Главному управлению по делам печати Министерства внутренних дел действительному статскому советнику Щеглову, он, Делянов, предстанет перед судом общественного мнения завзятым бюрократором, поощряющим не большое искусство, а обслуживающих правящий аппарат литераторов.

Иначе сказать, анализ литературности прошений Щеглова, направленных Делянову, и его письма к Победоносцеву от 21 апреля 1887 года дает основания для

¹⁶ Указание на сотрудничество М. М. Манассеиной в «специальных органах» см.: Научно-литературная и общественная деятельность женщин-врачей первого выпуска // Народ. 1898. 11 (23) февр. С. 2.

¹⁷ Арсеньев Г. И. В. А. Манассеин: Жизнь и деятельность. 1841—1901. М., 1951. С. 38.

¹⁸ См.: Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953. С. 325.

заклучения о том, что автор «Истории социальных систем» был противником курса на централизацию управления в сфере просвещения и культуры, в связи с чем он в ходе литературной борьбы противодействовал подчинению Министерства народного просвещения Министерству внутренних дел, являвшемуся в XIX веке «полицейско-хозяйственным органом с весьма разнообразными функциями».¹⁹

Такой вывод отнюдь не изображает памфлетиста аскетом, добровольно обрекавшим себя на бедность. Из материалов дела «об усиленной пенсии» видно, что литератор-профессионал Щеглов как должное воспринимал хлопоты об улучшении его материального положения заинтересованного в продолжении исследований социализма начальства. Об объяснимом стремлении писателя повысить уровень своего благосостояния говорит и его письмо графу И. И. Воронцову-Дашкову, выдержанное в официальном стиле.

В общем и целом усилия Щеглова не оказались тщетными. После того как в Министерстве народного просвещения получили ходатайство Министерства внутренних дел от 10 августа 1894 года, подписанное главой ведомства И. Н. Дурново (л. 22—22, об.), принявшего тем самым на себя инициативу в хлопотах, необходимые решения были приняты. В результате «со дня воспоследования высочайшего повеления на увеличение пенсии 9 декабря 1894 года» «за свыше 25-летнюю учебную службу Щеглова и во внимание к заслугам, оказанным им учено-литературными трудами», писателю была назначена пенсия по 1500 руб. в год (л. 26, об.—27). 22 апреля 1899 года высочайшим повелением ее объем был увеличен до 2000 руб. в год «с выдачей дополнительного оклада с 9 декабря 1894 г.» (л. 33).

Дело о литературной награде оказалось очень долгим, оно тянулось пять с половиной лет, а третий том «Истории социальных систем» с изложением и критикой теории научного социализма так и не был написан Щегловым.

¹⁹ Шепелев Л. Е. Чиновный мир России. XVIII—начало XX в. СПб., [1999]. С. 29.

Д. Ф. Щеглов—И. Д. Делянову

1

Его сиятельству г. министру народного просвещения графу Ивану Давыдовичу Делянову¹ бывшего директора Одесской 2-й гимназии, ныне состоящего при Министерстве вн(утренних) дел д(ействительного) ст(атского) советника Д. Щеглова прошение.

Вашему сиятельству известно состояние нужды, в котором я нахожусь в течение нескольких лет. Ваше сиятельство многократно оказывали мне пособия из сумм, состоящих в Вашем распоряжении. Вместе с Вашим сиятельством мне оказывает весьма существенную периодическую поддержку Министерство вн(утренних) дел, благодаря благосклонному ко мне вниманию В. К. Плеве.² Без этой двойной поддержки, я не сомневаюсь, я не дожил бы до этих дней. Вашему сиятельству известно, что я имею большое семейство; и старшему из 6 моих детей теперь только-только 16 лет, и 5 из них посещают гимназии мужскую и женскую. Ваше сиятельство неоднократно оказывали мне пособия на воспитание и лечение детей, так как, будучи воспитываемы среди нужды, все они отличаются не только слабым здоровьем, но более или менее серьезной болезненностью.

С течением времени, по мере возрастания детей, я все более и более чувствую гнет нужды; мои средства оказываются более и более недостаточными как для содержания семейства, так и для воспитания и лечения детей.

Вместе с тем моя собственная духовная потребность не только не зарыть, но обратить в дело скромный талант, данный мне Богом, бывшая побуждением моих ученых и литературных трудов в течение 35 лет, трудов, известных Вашему сиятельству,³ не только не заглохла, но, кажется, усилилась к настоящему времени. Я больше нежели когда-нибудь скорблю, видя постепенное и, по^а моему мнению, очень опасное понижение как умственного, так и нравственного уровня так называемой интеллигенции под влиянием нашей литературы и даже отчасти науки. И желал бы со своей стороны по мере сил противодействовать злу посредством новых литературных трудов, между прочим посредством продолжения критики социальных теорий.⁴ Но я не имею для этого никаких материальных средств.

Вашему сиятельству, без сомнения, известно положение наших писателей, не угождающих вкусам интеллигенции, не считающих своим призванием систематическую оппозицию и фронду против правительства вместе с подкапываньем всех основ, на которых зиждется общественная и государственная жизнь русского народа. Положение это безотрадное и для них лично, и для дела, которое они делают. Для их сочинений нет издателей. Все эти гг. Павленковы, Пантелеевы, Суворины, Стасюлевичи⁵ существуют не для них, а для их противников. Журналы и газеты, не только оппозиционные и фрондирующие, которые составляют большинство, но и, по-видимому, патриотические, имея в виду прежде всего какие-нибудь окоротные интересы, совсем не согласные с интересами государства, также не окажут гостеприимства их сочинениям. В таком именно положении нахожусь и я. Мне негде печатать мои сочинения. Даже «Журнал Министерства нар(одного) просвещения» отказался под пустым предлогом печатать продолжение моей критики социальных систем и не позволил мне окончить в нем печатанье моих чисто научных исследований в доказательство новой теории начала Руси,⁶ в истинности которой я имею столь же непоколебимое убеждение, как Галилей в своем *si tuove*.^b

Вот почему, обращаясь к Вашему сиятельству, я почтительнейше прошу исходатайствовать мне пенсию в размере, который вместе с пенсией, назначенной мне за двадцатилетнюю учебную службу, не только дал бы мне скромные средства для жизни, но вместе с тем дал бы мне возможность восполнить те упущения, которые уже сделаны в воспитании моих детей, как физическом, так и^с научном, — и продолжать мои ученые труды, которые Ваше сиятельство удостоили столь лестной для меня оценки с высшей государственной точки зрения.

Относительно этого последнего пункта, главным образом относительно окончания «Истории социальных систем», обращаю внимание Вашего сиятельства на мнение Аф. Як. Антоновича,⁷ который недавно высказал мне сожаление о том, что книга моя не окончена, присоединивши к этому самые лестные о ней отзывы, сообщивши, что сам он по ней приготовлялся, идя на лекции (по) политической экономии,⁸ и кроме того видел, как ее читали студенты и какое благотворное действие это на них производило!

Другой знаток в этой области наук и вместе с тем эксперт в деле революционной и антиреволюционной пропаганды, в настоящее время старающийся заслужить свои прежние большие грехи, г. Л. Тихомиров,⁹ высказывая также о моей книге самые лестные отзывы, выражает сожаление,^d что она не окончена, *исходя из той мысли*, что окончание ее было бы очень полезно для противодействия революционной пропаганде.¹⁰

Из наших государственных людей высказали ей одобрение кроме Вашего сиятельства В. К. Плеве и Аф. Як. Антонович, покойный гр(аф) Дм. Андр. Толстой,

^a Далее в круглых скобках недописанное: нашем.

^b Недописанная фраза, якобы произнесенная Галилеем: *errur si tuove!* — и все-таки она вернется! (*ит.*).

^c Далее в круглых скобках недописанное: уче.

^d Это напечатано в московском журнале «Русское обозрение» (примеч. Д. Ф. Щеглова).

К. П. Победоносцев, Т. И. Филиппов и Н. Х. Бунге,¹¹ которого письмо ко мне по этому предмету до сих пор хранится у меня с 1870 года.

Еще не лишенный смысла факт: некоторые частные лица, совершенно мне неизвестные, присылали мне через моих знакомых привет и благодарность за издание книги; двое прислали свои сочинения, одно даже с надписью: Дм. Фед. Щеглову, автору «Истории социальных систем».

Периодическая печать отнеслась к моей книге весьма характерным образом. Журналы и газеты, издаваемые под знаменем религии и русских государственных начал, высказали ей весьма большое сочувствие; в двух статьях было сказано, что она составляет мою *заслугу* перед отечеством.¹² Журналы и газеты противоположного направления бросали и в книгу и в автора грязью и камнями в таком количестве, что, по выражению одного из критиков, благосклонных ко мне, в меня тогда была брошена «целая мостовая».¹³ И как эта мостовая, так и грязь, брошенная в меня нигилистами, служат для меня неопровержимым доказательством, что моя книга вполне соответствует той цели, с какой она написана.

Прося у Вашего сиятельства средств для окончания и для издания как этой книги, так и других в том же роде, я не сомневаюсь, что Ваше сиятельство в основании этой просьбы не усмотрите с моей стороны расчета на мою личную, индивидуальную пользу, а усмотрите расчет на некоторую другую пользу, пользу высшего порядка, пользу общества и государства.

Бывший директор Одесской 2-й гимназии,
а ныне состоящий при Министерстве вн(утренних) дел
д(ействительный) ст(атский) советник Д. Щеглов

6-го ноября
1893 года

Автограф. РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 4—5.

¹ Делянов Иван Давыдович (1818—1897) — государственный деятель. С 1882 по 1897 год — министр народного просвещения.

² Плеве Вячеслав Константинович (1846—1904) — государственный деятель. С 1884 по 1894 год — товарищ министра внутренних дел, с 1894 по 1899 год — государственный секретарь. 15 июля 1904 года занимавший пост министра внутренних дел В. К. Плеве был убит эсером Е. С. Созоновым.

³ Имеется в виду, во-первых, что первый том «Истории социальных систем» (СПб., 1870), главного труда Щеглова, был в 1872 году рекомендован Ученым комитетом МНП «основным библиотекам гимназий и библиотекам уездных училищ, исключительно для преподавателей этих заведений» (Правительственные распоряжения. V. Определения Ученого комитета Министерства народного просвещения // Журнал Министерства народного просвещения. 1872. № 4. (Ч. 160). Отд. I. С. 181). Данный факт имел место в бытность Делянова товарищем министра народного просвещения (1866—1874), когда в его обязанности входило утверждение определений Ученого комитета МНП. Предполагается также, что министр осведомлен о статьях и рецензиях подателя прошения, публиковавшихся во второй половине 1860-х—1870-е годы в официальном органе ведомства — «Журнале Министерства народного просвещения» (далее ЖМНП).

⁴ Речь идет о намерении Щеглова продолжить работу над «Историей социальных систем» (Т. 1—2. СПб., 1870—1889).

⁵ Павленков Флорентий Федорович (1839—1900) — издатель. В связи с предпринятым им изданием сочинений Д. И. Писарева подвергался судебному преследованию, был выслан в Вятку. Пантелеев Лонгин Федорович (1840—1919) — общественный деятель, издатель, писатель-мемуарист, член первой «Земли и воли» (1862—1863), за что был выслан в Сибирь. Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) — общественный деятель, публицист либерально-западнического, а со второй половины 1870-х годов панславистского направления. Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) — общественный деятель, историк и журналист. С 1866 по 1908 год — редактор влиятельного журнала либерального направления «Вестник Европы».

⁶ Имеются в виду материалы второго тома «Истории социальных систем» (СПб., 1889), а также работа Щеглова «Первые страницы русской истории. (Опыт проверки важнейших исследований касательно начала русского государства)», публиковавшаяся в апрельской, майской и июньской книжках ЖМНП и представлявшая собой, согласно авторскому замечанию, часть более объемного исследования. См.: ЖМНП. 1876. № 6 (Ч. 185). Отд. 2. С. 208.

⁷ Антонович Афиноген Яковлевич (1848—1917) — государственный деятель, экономист и журналист. В 1893—1895 годах занимал пост товарища министра финансов.

⁸ В 1870—1883 годах А. Я. Антонович был профессором политической экономии, статистики и законоведения в Новоалександрийском институте сельского хозяйства и лесоводства (г. Новая Александрия Люблинской губ.), позднее (1883—1893), будучи уже профессором Киевского университета, читал курс полицейского права, т. е., согласно представлениям методолога этой дисциплины Н. Х. Бунге, экономической политики.

⁹ Тихомиров Лев Александрович (1852—1923) — общественный деятель, публицист. Редактировал революционные органы печати «Земля и воля» (1878), «Народная воля» (1879). Находясь в эмиграции (с начала 1880-х до середины 1890-х годов), пересмотрел свои взгляды и начал сотрудничество в российских изданиях консервативного и монархического направления. После обращения (в 1895 году) с письмом к царю получил разрешение вернуться в Россию.

¹⁰ См.: Тихомиров Л. Социальные учения. [Рец. на кн.]: Головин К. Социализм как положительное учение. СПб., 1892; Щеглов Д. История социальных систем. 2-е изд. СПб., 1891 // Русское обозрение. 1893. № 1. С. 397.

¹¹ Толстой Дмитрий Андреевич (1823—1889) — государственный деятель, обер-прокурор Синода (1865—1880), министр народного просвещения (1866—1880), министр внутренних дел (1882—1889). Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — государственный деятель, юрист, публицист, обер-прокурор синода (1880—1905). Филиппов Третий Иванович (1825—1899) — государственный деятель и писатель, товарищ государственного контролера (с 1878 года), государственный контролер (1889—1899). Бунге Николай Христианович (1823—1895) — государственный деятель, экономист, публицист. В 1880 году был назначен товарищем министра финансов, министр финансов (1881—1886), председатель Комитета министров (1887—1895).

¹² См.: [Потехин Н. А.?] Н. П.-н. Книга Д. Ф. Щеглова. [Рец. на кн.]: Щеглов Д. Ф. История социальных систем. Т. 2. СПб., 1889 // Русский вестник. 1889. № 11. С. 263; Страхов Н. Н. [Рец. на кн.]: Щеглов Д. Ф. История социальных систем от древности до наших дней: В 2 т. СПб., 1870—1889 // Русский вестник. 1890. № 5. С. 268.

¹³ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1889. 28 апр. (10 мая). С. 2.

2

Милостивый государь,
граф Иван Давыдович,

Месяца два назад я имел честь просить Ваше сиятельство оказать мне пособие для уплаты за учение 3 моих дочерей в женской гимназии. Так как пособие мне до сих пор не оказано, то имею честь почтительнейше повторить мою просьбу. Срок для взноса денег за учение уже прошел, и только вследствие особой просьбы мне сделана отсрочка и дочери мои не удалены из гимназии.

Вместе с тем имею честь просить Ваше сиятельство сделать распоряжение о выдаче мне копии с ответа г. министра финансов¹ на отношение Вашего сиятельства касательно пенсии мне за литературные труды.² Г. министр финансов, сколько я знаю, не согласился с мнением Вашего сиятельства,³ но предложил какую-то свою комбинацию, довольно сложную, посредством которой я мог бы печатать продолжение моих исследований о социализме.⁴ С этой комбинацией я должен ознакомиться в точности.

С истинным уважением и совершенной преданностью имею честь быть
Вашего сиятельства покорнейшим слугою
Бывший директор Одесской 2-й гимназий Д. Щеглов

5-го марта
1894

Автограф. РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 12—12, об.

¹ Имеется в виду Витте Сергей Юльевич (1849—1915) — государственный деятель, министр финансов (1892—1903), председатель Комитета (1903—1905) и Совета министров (1905—1906).

² Копия отзыва Витте на отношение Делянова была препровождена Щеглову 16 марта 1894 года. См.: Отпуск с объявления г-ну Щеглову // РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 14.

³ Хорошо осведомленный проситель имеет в виду то, что Витте в своем «Отзыве» счел неоправданным назначение Щеглову, согласно предложению МНП, «пожизненной пенсии по 3000 руб. (в год) сверх получаемой им за учебную службу пенсии в размере 800 руб.». Отношение С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 года см.: РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10, об.

⁴ Под «довольно сложной комбинацией» податель прошения подразумевает предложение Витте, что «удостоверение» Делянова «о серьезном значении предпринятого Щегловым труда («Истории социальных систем». — С. Б.) могло бы служить основанием к единовременному отпуску некоторой суммы, необходимой на его окончание» (Отношение С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 года. Л. 10—10, об.).

3

Конфиденциально

Милостивый государь
граф Иван Давыдович,

Позвольте мне принести Вашему сиятельству мою глубокую благодарность за оказанное Вами мне внимание. Поистине Вы исполнили «закон христов», одну из заповедей блаженства, *посетивши больного и помогли его выздоровлению* (так говорится в катехизисе Филарета¹), хотя я еще далеко не совсем поправился: и ревматические боли, и одышка еще остаются.

Не могу не высказать Вашему сиятельству также моей благодарности за то внимание, которое Вы оказали к моему делу о пенсии за литературные труды. Это привело меня к мысли обратиться к Вашему сиятельству с просьбой о возобновлении его. Будучи в состоянии ненормальном, болезненном, я не успел и не сумел ответить Вашему сиятельству на вопрос: что же делал г. Антонович? Почему он не оказал воздействия на Витте?

Он делал очень много и очень усердно. Не говоря о том, что он разъяснял дело и делопроизводителю, и директору департамента (г-ну Галиндо²) и вместе с ними просмотрел все производившиеся перед тем в М(инистерст)ве финансов дела о пенсиях за литературные заслуги, он старался воздействовать и на самого Витте, и г. Витте сказал ему, что он *ничего не имеет против того*, чтобы дать мне пенсию.

Как произошло то, что Витте в конце концов не согласился с мнением Вашего сиятельства касательно этого предмета, этого он^а и сам не понимает. Он говорит только, что Витте есть «человек минуты», т. е. что он увлекается каким-нибудь временным, случайным влиянием: и наскоро постановляет решение.

Но г. Антонович продолжает называть себя моим учеником и громко заявляет, что кроме него по моей книге читали в Киевском ун(иверсите)те историю социализма Н. Х. Бунге и г. Пихно.³ Бунге он слушал как студент, а Пихно слушал уже бывший сам профессором, как Шеллинг когда-то слушал Гегеля; и относительно Пихно он прямо прибавил, что тот заимствовал из моей книги как изложение учений социалистов, так и мою критику.

И г. Антонович прибавил, что если дело возобновить, то Витте легко уступит.

Действительно, в ответе своем Вашему сиятельству г. министр финансов представил крайне слабые и даже фальшивые причины своего отказа, оставивши без внимания те основания моего права на пенсию, которые Вашим сиятельством были указаны ему. Все это легко разъяснить ему;^б и он должен будет уступить, тем более что Ваше сиятельство будете поддержаны генералом Шебеко,⁴ который отнесся к этому делу с очевидным сочувствием, Т. И. Филипповым, К. П. Победоносцевым, В. К. Плеве и Н. Х. Бунге. Все они высказывали сочувствие и одобрение моему труду. От Н. Х. Бунге у меня до сих пор сохраняется письмо, в котором он мне

^а Над строкой над словом «он» вписано в круглых скобках: Ант(онови)ч.

^б Далее в круглых скобках недописанное: чт.

высказывал одобрение еще по поводу первого тома «Истории социальных систем» в то время, когда он был профессором политической экономии.⁵

Надеюсь, что все эти основания моего права на пенсию по крайней мере имеют^с столько же значения, сколько имеют те основания, вследствие которых г. Витте признал г. Аверкиева достойным пенсии.⁶

С истинным уважением и совершенной преданностью имею честь <быть> Вашего сиятельства покорнейшим слугою

Бывший директор Одесской 2-й гимназии
Д. Щеглов

18 мая
1894 г.

^с Далее в круглых скобках недописанное: име.

Автограф. РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 15—16.

¹ Имеется в виду «пятая заповедь блаженства». См.: [Дроздов В. И.] *Филарет*. Пространный христианский катехизис православной, католической, восточной церкви. М., 1858. С. 121.

² Галиндо Карл Федорович (Карл-Теодор) фон (1831—1898) — экономист, специалист в области бухгалтерского учета, в 1894 году директор департамента государственного казначейства Министерства финансов.

³ Пихно Дмитрий Иванович (1853—1913) — экономист, журналист, государственный деятель. Был доцентом, а затем профессором Киевского университета по кафедре политической экономии и статистики (1876—1907), позднее — присутствующий член Государственного совета (1907—1913).

⁴ Шебеко Николай Игнатьевич (1834—1904) — государственный деятель, генерал-лейтенант, бессарабский губернатор (с 1871 года), в 1879 году причислен к МВД. В 1894 году — товарищ министра внутренних дел (назначен в 1887 году), командир отдельного корпуса жандармов, ему подчинялась также полиция. В 1890 году назначен сенатором, а в 1896-м — присутствующим членом Государственного совета.

⁵ Н. Х. Бунге был профессором Киевского университета по кафедре политической экономии (1852—1869) и по кафедре полицейского права (т. е. экономической политики; см. примеч. 8 к письму 1) с 1869 по 1880 год.

⁶ Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836—1905) — журналист, драматург, «в 1892 г., когда исполнилось 35-летие литературной деятельности Аверкиева», ему была пожалована пенсия в 2000 руб. См.: *Фомин А. Г.* Аверкиев Дмитрий Васильевич // Новый энциклопедический словарь. СПб., 1911. Т. 1. Стлб. 186.

4

Милостивый государь
граф Иван Давыдович,

Ознакомившись с ответом г. министра финансов на отношение Вашего сиятельства по вопросу о назначении мне пенсии за литературные труды,¹ я пришел к полному убеждению в том, что отказ г. министра финансов на назначении мне пенсии основан на недоразумении. По-видимому, г-ну министру сообщены отчасти неправильные, отчасти недостаточные^а справки касательно предыдущей практики министерства финансов по вопросам этого рода.

Первое. Г. министр финансов ссылается на свой ответ Вашему сиятельству по делу г. Аверкиева, в котором он писал, что, по его мнению, за литературные заслуги следует назначать почетные награды, а не пенсии.² Очевидно, это написано на основании справки, сообщенной г-ну министру его подчиненными. Но эта справка не полна. Из дела видно, что, несмотря на вышеприведенное мнение г. министра, он все-таки согласился на назначение пенсии г. Аверкиеву, очевидно признавая его литературные заслуги.³

^а Далее в круглых скобках: данные.

Прошу Ваше сиятельство не осудить меня за то, что я вынужден говорить дальше. Я вынужден говорить о своих собственных заслугах. Это неловко, это кажется смешным, на это могут взглянуть как на хвастовство. Но если это хвастовство, то оно вынужденное. Такое хвастовство допустил со своей стороны и лучший из людей Сократ, когда его предали суду и обвинитель требовал его казни. Не казни я достоин, отвечал Сократ, а пенсии, того, чтобы государство давало мне почетное содержание в пританее наряду с наиболее заслуженными гражданами. Точно так же громко и публично говорил о своих заслугах знаменитый патриот и оратор Демосфен, который требовал себе венка за заслуги. Если позволено *ragra comronege magnis, homines — deis*,^b то и я позволю себе указать на мои заслуги, или, говоря скромнее, труды в области литературы. Я защищаю не венок — *τὸν στέφανον*,^c не почетное помещение в пританее, а свой насущный кусок хлеба, кусок хлеба моих детей, которых у меня 6, и все малолетние, старшему 16, а младшему 4; я защищаю возможность дать детям воспитание, а для себя самого возможность закончить труд, который Ваше сиятельство признали полезным; и вместе с Вами признало его полезным и ведомство Св(ятейшего) синода, а также ведомство военно-учебных заведений,^d тот труд, за который литературные нигилисты бросали в меня камнями и грязью, а патриоты-писатели удостоили весьма лестных похвал, называя его моей гражданской заслугой^e и прибавляя, что равного ему по достоинствам не найдется ни в одной западноевропейской литературе и что он сделал бы честь каждой из них.

Указываю на эти факты и привожу эти отзывы с той целью, чтобы просить Ваше сиятельство обратить на них внимание г-на министра финансов, разъяснить ему, что если он дал пенсию г. Аверкиеву и не дал мне, то сделал это по недоразумению. В противном случае тут является редкая несправедливость, так как г. Аверкиев не может указать никаких фактов, не может привести никаких отзывов, которые показали бы, что и правительственные органы и здоровые органы литературы придавали его трудам более цены и значения, чем моим.

Второй причиной отказа мне в пенсии г. министр финансов выставляет то, что будто бы пенсии за литературные труды выдаются только таким писателям, которые «составляют национальную гордость России и произведения которых пользуются мировой известностью», как Островский, Достоевский, Гончаров и др.⁶ Но Вашему сиятельству известно, что в последнее время были даны пенсии гг. Аверкиеву, К. Леонтьеву⁷ и г-же Манасеиной.⁸ Будто же кто-нибудь и когда-нибудь говорил и будто можно без иронии говорить, что сочинения этих писателей имеют мировую известность и что сами они составляют национальную гордость России? Далее г. министр финансов находит пенсию в 3000 р. для меня — чрезмерной. По его мнению, такая пенсия дается только лицам, занимавшим «высокие и ответственные должности».⁹ Но тут опять недоразумение. Пенсия в 3 т(ысячи) рублей дается ординарным профессорам университетов — должность V-го класса. Я также занимал должность V-го кл(асса), именно должность директора гимназии.¹⁰ Но я прошу пенсии не как директор гимназии, а как писатель, 35 лет тянувший лямку в одном направлении с правительством, как писатель, которого трудами правительство уже воспользовалось для достижения своих целей (я говорю о том, что 3 учебные ведомства разослали мои труды по подведомст(венным) учебным заведениям).¹¹ Одним из моих критиков^d сказано, что я «*пополнил важный пробел*» в нашей учебной литературе.¹² Этот пробел сделан гг. профессорами наших университетов. Они должны были исследовать столь важный особенно в наше время предмет, как социальные учения; но никто из них этого не сделал. Мало того, некоторые из них ополчились на меня с озлоблением. Другой мой критик (Николаев, т. е. Говоруха-Отрок)¹³ пишет: «На книгу г. Щеглова ополчились журналисты, либеральные профессора, вообще все зво-

^b Малое сравнивать с великим, людей — с богами (перевод латинского изречения Г. Г. Антковой-Шаровой).

^c Венок (греч.).

^d Над строкой над словом «критиков» вписано в круглых скобках: г. Страховым.

нари и приват-звонари при храме либерализма». ¹⁴ Критик объясняет и причины, почему на меня ополчились, — потому, что я не признал Фурье ¹⁵ гением и отнесся крайне несочувственно к его безнравственным теориям, что его теории, равно как теории Кабе ¹⁶ и Луи Блана, ¹⁷ я не признал панацеей (от) всех общественных зол, что я не пощадил даже позитивизма и несправедливо оценил Чернышевского. ¹⁸ Таким образом, гг. профессора или, точнее, некоторые из них не только не делали своего дела, но ополчились против того, кто вместо них сделал это дело.

Но те из профессоров, которые в служебной деятельности не игнорировали своего долга, не играли присягой, напротив, пользовались моими трудами при исполнении долга, при изложении истории и сущности социальных учений. Г. товарищ министра финансов Аф. Як. Антонович уже после того, как г. министр финансов отказал мне в пенсии, сообщил мне, что в Киевском университете 3 профессора читали лекции по моей книге: Н. Х. Бунге, г. Пихно и сам он, г. Антонович, который по этой причине и называет себя моим учеником.

Таким образом, своими литературными трудами я дал возможность добросовестным профессорам исполнить свой долг относительно государства и юношества. И раньше издания их гг. профессора не имели удовлетворительного источника для чтений о социальных учениях ни на русском, ни на иностранных языках. Иностранные языки наши профессора знают; и если они для чтений о социализме не воспользовались как пособием и источником сочинениями иностранными, а воспользовались написанною мной на русском языке книгой, то отсюда следует, что уверения моих критиков Страхова и Тихомирова, ¹⁹ что книги, равной по достоинствам моей книге, не найдется ни в одной европейской литературе, что она сделала бы честь каждой из них, основаны действительно на знакомстве критиков с положением дела, а не взяты с ветра.

После всего этого, после того, как можно считать установленным фактом то, что я восполнил пробел, допущенный всеми профессорами политической экономии, что моими трудами воспользовались наиболее добросовестные из них и один из них, очевидно нехудший, нашел случай сказать мне, что он считает себя моим учеником, едва ли можно считать чрезмерной для меня пенсию в 3000 рублей, ту, которую получает не только каждый из этих профессоров, но даже и те либеральные профессора, которые ополчились против меня в защиту Фурье, Кабе, Луи Блана, Ог(юста) Конта ²⁰ и Чернышевского и которых мой критик не без остроумия назвал «звонарями и приват-звонарями при храме либерализма». ²¹

Г. министр финансов высказывает опасение, что если дать мне пенсию в 3000 рублей, то придется увеличить размер пенсии для других, значитель(но) выше поставленных должностных лиц. ²² Но повторяю: тут опять недоразумение. Нельзя сравнивать величины несоизмеримые: литературные труды не входят в таблицу 14 классов чинов и должностей; они не относятся ни к какому из этих классов, ни к 14-му, ни к 10-му, ни к 5-му, ни к 1-му. Г. Аверкиев никогда не служил ²³ и до сих пор не имеет чина, а между тем ему дана пенсия в 2000 рублей. Если бы опасение г. министра финансов не было основано^e на недоразумении, то по поводу этой пенсии пришлось бы увеличить пенсию каждому помощнику столоначальника по крайней мере до 2500 р. А по поводу пенсии, данной Достоевскому, который свою служебную карьеру закончил рядовым какого-то сибирского батальона, ²⁴ пришлось бы каждому унтер-офицеру увеличить пенсию по крайней мере до 3000 рублей.

Имею честь покорнейше просить Ваше сиятельство представить г-ну министру финансов разъяснение всех этих недоразумений и возобновить дело об исходатайствовании мне пенсии.

Состоящий при Министерстве вн(утренних) дел
д(ействительный) ст(атский) советник Д. Щеглов

3 авг(уста) 1894 г.

^e Далее следует незачеркнутое: не.

Автограф. РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 17—20.

¹ Отношение С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 года см.: РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10—11.

² Там же. Л. 10, об.

³ Вопрос о назначении Д. В. Аверкиеву пенсии за литературные труды решался, когда С. Ю. Витте занимал пост министра финансов (Отношение С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 года: РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10, об.).

⁴ См.: *Кальнев И.* Систематический каталог книг, рассмотренным Ученым комитетом Министерства народного просвещения и Учебным комитетом при Св. синоде, в период времени с 1864 года по 1875 год включительно и одобренным для мужских и женских гимназий и прогимназий и для реальных, уездных, городских, женских, еврейских и начальных народных училищ, а также для учительских семинарий и институтов: В 2 ч. Одесса, 1876. [Ч. 1]. С. 120.

⁵ См.: *Страхов Н. Н.* [Рец. на кн.]: *Щеглов Д. Ф.* История социальных систем от древности до наших дней: В 2 т. СПб., 1870—1889 // *Русский вестник.* 1890. № 5. С. 268.

⁶ Цитата из «Отношения С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 г.» (см.: РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10, об.). Податель прошения намекает на неосведомленность Витте. Как известно, решающую роль в пожаловании А. Н. Островскому 29 января 1884 года пенсии за литературные труды в 3000 руб. в год сыграло «личное влияние» М. Н. Островского, в тот период занимавшего пост министра государственных имуществ; «это обстоятельство было известно драматургу и очень уязвило его самолюбие» (*Коган Л. Р.* Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953. С. 325). Ф. М. Достоевский пенсии за литературные труды не получал. И. А. Гончаров 29 декабря 1867 года именным высочайшим указом был уволен в отставку с должности члена Совета Главного управления по делам печати, согласно его прошению, по причине расстроенного здоровья, с назначением пенсии за служебную деятельность (а не за заслуги на литературном поприще) по 1750 руб. в год (см.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 167).

⁷ Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) — публицист и общественный деятель. С 1880 по 1887 год служил сначала «исправляющим должность» цензора, а потом цензором в Московском цензурном комитете, при отставке «благодаря поддержке влиятельных лиц, ему дали усиленную пенсию, именно 2500 руб. в год, из коих 1500 руб. было прибавлено за литературные труды» (см.: *Коноплянцев А.* Леонтьев Константин Николаевич // *Русский биографический словарь.* СПб., 1914. Т. «Лабзина—Лященко». С. 243—244).

⁸ Манассеина Мария Михайловна (1846—1903) — врач, общественный деятель, публицист. Ее заслуги высоко оценивались правительством: «Александр III назначил Манассеиной за „полезную литературную деятельность“ пожизненную пенсию» (*Арсеньев Г. И.* В. А. Манассеин: Жизнь и деятельность. 1841—1901. М., 1951. С. 39).

⁹ Цитата из «Отношения С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 г.» (см.: РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10, об.).

¹⁰ В должности директора гимназии (Новочеркасской мужской) Щеглов был утвержден 3 августа 1883 года (Правительственные распоряжения. III. Приказ Министерства народного просвещения // *ЖМНП.* 1883. № 10 (Ч. 229). Отд. 1. С. 82). Позднее он занимал должность директора Одесской второй гимназии и был «за выслугу срока» уволен в отставку с 1 сентября 1886 года (Правительственные распоряжения. IV. Приказы министра народного просвещения // *ЖМНП.* 1886. № 11 (Ч. 248). Отд. 1. С. 23).

¹¹ См. примеч. 4.

¹² *Страхов Н. Н.* Указ. соч. С. 268. Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — журналист, литературный критик и философ.

¹³ Говоруха-Отрок Юрий Николаевич (1850—1896) — театральный и литературный критик, публицист, представитель позднего славянофильства.

¹⁴ [*Говоруха-Отрок Ю. Н.*] *Николаев Ю.* Литературные заметки. История одной книги. По поводу статьи г. Д. Щеглова «Своеобразный конкурс» (*Русский вестник.* Июнь) // *Московские ведомости.* 1891. 15 июня. С. 3.

¹⁵ Фурье Франсуа Мари Шарль (1772—1837) — французский утопический социалист.

¹⁶ Кабе Этьен (1788—1856) — французский публицист, утопический коммунист.

¹⁷ Блан Луи (1811—1882) — французский утопический социалист и историк.

¹⁸ См.: [*Говоруха-Отрок Ю. Н.*] *Николаев Ю.* Указ. соч. С. 3.

¹⁹ См.: *Страхов Н. Н.* Указ. соч. С. 275. См. также: *Тихомиров Л.* Социальные учения. [Рец. на кн.]: *Головин К.* Социализм как положительное учение. СПб., 1892; *Щеглов Д.* История социальных систем. 2-е изд. СПб., 1891 // *Русское обозрение.* 1893. № 1. С. 396.

²⁰ Конт Огюст (1798—1857) — французский философ, один из основоположников позитивизма.

²¹ [*Говоруха-Отрок Ю. Н.*] *Николаев Ю.* Указ. соч. С. 3.

²² См.: Отношение С. Ю. Витте И. Д. Делянову от 15 февраля 1894 г. // РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 10, об.—11.

²³ Подателем прошения приводятся неверные данные. Д. В. Аверкиев в 1892—1895 годах в чине коллежского секретаря, а затем титулярного советника служил в Министерстве народного просвещения в особом отделе Ученого комитета по рассмотрению книг, издаваемых для народного чтения (см.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Аверкиев Дмитрий Васильевич // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 18).

²⁴ Подателем прошения приводятся неверные данные. Ф. М. Достоевский 18 марта 1859 года был уволен от службы в Сибирском линейном № 7 батальоне с награждением чином подпоручика (см.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 256).

Д. Ф. Щеглов—И. И. Воронцову-Дашкову

Милостивый государь
граф Иларион Иванович,¹

В канцелярии по принятию прошений, на высочайшее имя приносимых, производится дело о назначении мне пенсии за литературные труды,² из которых наиболее важные были разосланы тремя учебными ведомствами: Министерством народ(ного) просвещения, ведомством Св(ятейшего) синода и ведомством военно-учебных заведений — по подведомственным учебным заведениям как противоядие против тех превратных учений, которые мутят головы современной нашей молодежи и лежат в основе стремлений нынешних революционных партий в Зап(адной) Европе и даже отчасти у нас.

Имею честь покорнейше просить Ваше сиятельство поднести Его императорскому величеству прилагаемые при сем мои сочинения,³ с одной стороны, как выражение моих верноподданнейших чувств, с другой — как то самое орудие, которое подлежащие органы правительства употребили для противодействия пропаганде революционных учений среди нашей учащейся молодежи.

С истинным уважением и совершенной преданностью
имею честь быть Вашего сиятельства покорнейшим слугою
состоящий при Министерстве вн(утренних) дел
д(ействительный) ст(атский) советник Д. Щеглов

С.-Петербург. 11 апр(еля).
1895 г.

При сем имею честь приложить:

1. Два тома «Истории социальных систем».
2. Один том сочинения «Как в наше время борются за русскую правду и ревнуют о благе русского народа».⁴

Автограф. РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1903. Л. 154.

¹ Воронцов-Дашков Иларион Иванович (1837—1916) — государственный деятель. При взошествии на престол Александра III ему была поручена охрана императора, с августа 1881 по 1897 год — министр императорского двора.

² Имеется в виду обращение Щеглова «со всеподданнейшим прошением об увеличении производящейся ему пенсии» (см.: Отношение главногоуправляющего Канцелярией его императорского величества по принятию прошений, на высочайшее имя приносимых, Д. С. Сипягина И. Д. Делянову от 1 июня 1895 г. // РГИА. Ф. 733. Оп. 133. Д. 75. Л. 30).

³ 3 августа 1895 года два тома «Истории социальных систем» были «представлены по высочайшему назначению, и, за это поднесение, высочайше повелено» было объявить Щеглову благодарность. (РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1903. Л. 158, 159). Pamфлет «Как в наше время борются за русскую правду и ревнуют о благе русского народа», согласно отзыву Ученого комитета Министерства народного просвещения, отметившего «маловажность сего сочинения и резкость тона, в котором оно написано», Николаю II не представлялся (см.: РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1903. Л. 158, 158, об.).

⁴ См.: Щеглов Д. Как в наше время борются за русскую правду и ревнуют о благе русского народа? Несколько слов о русско-болгарских отношениях. (По поводу писаний г. Татищева). М., 1892. (Отдельный оттиск памфлета, опубликованного в журнале «Русское обозрение» (1892. № 10. С. 588—646).)

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ И ВЕРА РУДИЧ

(ПУБЛИКАЦИЯ © Т. Г. ИВАНОВОЙ)

В многогранной деятельности великого князя Константина Константиновича (1858—1915), которая только в последнее десятилетие начинает раскрываться перед нами, до сих пор остаются вне поля зрения исследователей его критические этюды, написанные в качестве внутренних отзывов на поэтические сборники современников, претендовавших на получение премии имени А. С. Пушкина, учрежденной Академией наук. В течение 1906—1915 годов великим князем было написано около 30 рецензий подобного рода, которые печатались в различных изданиях Академии, а впоследствии большинство из них были собраны в издании «Критические отзывы» (СПб., 1915). Эти рецензии занимают свое, весьма своеобразное место в истории русской критики. Они не только отражают личные литературные вкусы К. Р., но и дают важный фактический материал для понимания процесса присуждения Пушкинской премии в дореволюционной России, а также сохраняют для истории русской литературы имена поэтов второго и третьего ряда.

Настоящая публикация представляет собой собрание документов, посвященных оценке Константином Константиновичем поэтического творчества одной из забытых поэтесс начала XX века — Веры Ивановны Рудич (1872 — после 1940). Судя по картотеке А. Д. Алексеева, хранящейся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, В. И. Рудич печаталась в журналах и газетах «Народное дело», «Родная сторона», «Отмена визитов», «Петербургская жизнь», «Русский паломник», «Дамский мир», «Вестник теософии», «Ученик», «Родная речь», «Вестник Европы», «Прекрасное далеко», «Семейный журнал», «Голос истины» и др., причем чаще всего в течение 1906—1917 годов ее произведения появлялись на страницах «Нового времени» и его иллюстрированного приложения. Картотека фиксирует также 13 рецензий на стихи В. Рудич.

В. И. Рудич — автор следующих поэтических сборников и прозаических произведений:

1) «Стихотворения» (СПб., 1902). Рецензии: *О-ский В.* [Острогорский В.]. [Рец.] // Мир Божий. 1902. № 3. Отд. 2. С. 73—74.

2) «Новые стихотворения» (СПб., 1908). Рецензии: републикуемый нами отзыв К. Р.; *Надеждин Н.* Костер погашенный // Известия книжного магазина Вольфа. 1912. № 12. Стлб. 326—328.

3) «В осенний полдень. Стихотворения» (СПб., 1910). Рецензии: *Вас-ий Л.* [Василевский Л. М.]. [Рец.] // Речь. 1910. 12 апр. № 100.

4) «Четвертый сборник стихов» (СПб., 1912). Рецензии: *В. Н.* Поэзия Веры Рудич // Новое время (илл. прилож.). 1912. 2 июня. № 13010. С. 10; *К-т М.* [Рец.] // Ист. вестник. 1912. № 4. С. 295—298; *Надеждин Н.* Костер погашенный // Известия книжного магазина Вольфа. 1912. № 12. Стлб. 326—328; Современное слово. 1912. 10 марта. № 1500; *Городецкий С.* [Рец.] // Речь. 1912. 13 авг. № 220; *Бурнакин А.* Поэзия Веры Рудич // Новое время. 1912. 27 июля. № 13065.

5) «Ступени» [Повесть] (СПб., 1913; То же. 1914; То же. 1915). Рецензии: *Ю-н.* «Превращения» женской души // Новое время (илл. прилож.). 1913. 11 мая. № 13348. С. 10; *Львов-Рогачевский В.* [Рец.] // Современник. 1913. № 10. С. 301—302; *Переврзев В.* [Рец.] // Современный мир. 1915. № 11. Отд. 2. С. 162; *Кожевников В.* В заколдованном кругу // За 7 дней. 1913. № 41. С. 878.

6) «Пятый сборник стихов» (СПб., 1914). Рецензии: *В. Ю. Б.* [Вентциль Н. Н.]. Три поэтессы // Новое время (илл. прилож.). 1914. 1 марта. № 13638. С. 10—11.

7) «I. Осень золотая. II. В дни войны». [Рассказы] (Пг., 1915). Рецензии: *Ва-дик* [Рец.] // Дамский мир. 1915. № 5. С. 20; *Н. В.* [Вентциль Н. Н.]. Женская осень //

Новое время (илл. прилож.). 1915. 25 апр. № 14052. С. 10—11.; *Ал. Ож.* [*Ожигов В.*]. [Рец.] // Современный мир. 1915. № 5. Отд. 2. С. 156—157.

Имеются сведения о том, что перу В. И. Рудич принадлежали воспоминания о великом князе Константине Константиновиче. На ее мемуары ссылается Георгий Нелюбин, готовивший в 1916 году так и не вышедшую монографию о К. Р. (см.: *Нелюбин Г.* Великий князь Константин Константинович. Жизнь и творчество. 1858—1915. Проспект. Пг., 1916. С. 19).

В Рукописном отделе Пушкинского Дома находится ряд материалов В. И. Рудич, переданных туда в 1959 году Ленинградским отделением Союза писателей. Это тетрадь с автографами ее стихотворений 1894—1895 годов (ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 390); машинопись с правкой автора рассказов «На четвереньках» (<1918>; № 395), «Белые розы» (<1920-е годы>; № 394), «Танец жизни» (<1920-е годы>; № 397), «Удавчик (повесть о собственности)» (<1924>; № 398); автограф и машинопись исторической повести о Петербурге «Старая сказка» (<1920-е годы>; № 396); машинопись с правкой эссе «О мужчинах» (1927; № 400); машинопись воспоминаний о детстве (<1920-е годы>; № 399); машинопись и автограф воспоминаний о жизни в семейной усадьбе на Волыни в 1918—1924 годах и о возвращении в Ленинград (<1920-е годы>; № 401).

Судя по данным Генерального каталога Российской национальной библиотеки и библиографических указателей Н. И. Мацуева (см.: *Художественная литература. Русская и переводная. 1917—1925 гг. Указатель статей и рецензий.* М., 1926; *Художественная литература и критика. Русская и переводная. 1926—1928 гг. Библиографический указатель.* М., 1929; *Художественная литература. Русская и переводная. 1928—1932 гг. Указатель статей, рецензий и аннотаций.* М., 1936), в 1920-е годы произведения В. И. Рудич не печатались. Поэтесса оказалась вне литературных процессов. В воспоминаниях, хранящихся в ИРЛИ, есть следующие рассуждения, отражающие собственное понимание В. И. Рудич ее места в новой России: «Энтузиаст революции, примазавшийся, ненавистник, враг революции. Не применю к себе ни одного из этих ходячих названий. В политике я как была всю жизнь, так и осталась аполитичной. Она для меня — разговор на санскритском языке: так же непонятна и чужда каждым своим звуком. А новый быт — я чувствую себя в нем, как какой(-то) передпотопный зверь мегиазавр, или еще какой. Наблюдаю, а не живу. Отмечаю новые обычаи, нравы, вспоминаю, как они были у нас до всемирного потопа. Наблюдения бесстрастны, отвлеченны: все мое слишком далеко, в чужом новом доживаю честно, „лояльно” то время, которое положено природой еще дожить».¹ Скончалась В. И. Рудич, по всей вероятности, в сороковые годы. Последние сведения о ней относятся к осени 1940 года.²

С творчеством Веры Рудич Константин Константинович познакомился, по-видимому, в 1908 году. Отзыв о ее стихотворениях он писал в рамках конкурса на присуждение премии имени А. С. Пушкина. Следует сказать, что для конкурса 1909 года К. Р. давал отзывы на произведения трех поэтов: И. А. Бунина, В. А. Шуфа и В. И. Рудич. Стихотворения и переводы (из Теннисона, Лонгфелло, Байрона) И. А. Бунина в целом были оценены им положительно. К. Р. писал об оригинальных произведениях И. А. Бунина: «Он умеет придать обыкновенному предмету поэтическую прелесть».³ О переводе байроновского «Каина»: «По прочтении „Каина” в переводе г. Бунина хочется поздравить его с прекрасно исполненной работой, которая, передавая по-русски чудесное произведение бессмертного английского поэта, представляет собою ценный вклад, обогащающий нашу переводную литературу».⁴ В то же

¹ ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 401. Л. 151—152.

² См.: Сто поэтесс серебряного века: Антология / Сост. и авт. биогр. статей М. Л. Гаспаров, О. Б. Кушлина, Т. Л. Никольская. СПб., 1996. С. 234—235.

³ К. Р. [Рец.] // Восемнадцатое присуждение премий имени А. С. Пушкина 1909 года. Отчеты и рецензии. СПб., 1911. С. 30 (Сб. ОРЯС. Т. 89. № 6).

⁴ Там же. С. 53.

время рецензент отмечал ряд погрешностей в стиле И. А. Бунина, упрекал его в неясности и туманности мыслей отдельных произведений, в некоторой неточности переводов. В заключение К. Р. полагал, что поэзия И. А. Бунина не может быть «увенчана Пушкинской премией, но заслуживает почетного отзыва».⁵

Примерно в такой же тональности построен отзыв и на стихотворения Владимира Александровича Шуфа. Совсем иначе отнесся он к поэзии В. И. Рудич. К. Р. дал отзыв на сборник В. Рудич 1908 года, коснувшись также книги 1902 года. Критик очень высоко оценивает ее творчество: «Эти две книжки по богатству и глубине содержания и по безупречности и изяществу внешности стоят многих томов». Он признает за автором самобытность и способность увидеть поэтическое начало в самых прозаических повседневных предметах. Привлекает рецензента в поэзии В. Рудич и «необыкновенная в наши дни скромность, полное смирение и совершенное отсутствие горделивых вождений». В заключение своего отзыва К. Р. просил увенчать сборник В. Рудич «Новые стихотворения» Пушкинской премией или почетным отзывом. Как видим, творчество Веры Рудич Константин Константинович ценил выше, чем поэзию И. А. Бунина.

Однако следует сказать, что мнение августейшего почетного академика как рецензента для Комиссии по присуждению Пушкинской премии не было диктаторски обязательным. В 1909 году Комиссия (члены Комиссии: А. А. Шахматов, Ф. Ф. Фортунатов, В. И. Ламанский, Н. П. Кондаков, А. И. Соболевский, В. М. Истрин, К. К. Арсеньев, А. Ф. Кони, Н. А. Котляревский, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Ф. Д. Батюшков, Н. К. Кульман и сам К. Р.) присудила две половинных премии в 500 рублей А. И. Куприну и И. А. Бунину. Стихи В. Рудич были удостоены лишь почетного отзыва. В отчете Комиссии говорилось: «Третьим сочинением, заслуживающим награждения половинною премиею, признаны „Новые стихотворения“ (СПб., 1908 г.) Веры Рудич, но ввиду отсутствия у Комиссии права выдать больше двух премий (...) Комиссия присудила г-же Рудич *первый* почетный отзыв имени А. С. Пушкина».⁶

Справедливости ради стоит также указать на то, что Пушкинская премия в умах творческой интеллигенции начала XX века отнюдь не была абсолютно непререкаемой. Комиссия по присуждению премий явно была консервативной по своим вкусам и исключала из своего поля зрения те направления в русской литературе, которые были связаны с декадентством. Характерно, например, одно из замечаний Л. М. Василевского по поводу поэзии В. Рудич. Упомянув о том, что ее книжка 1908 года получила почетный отзыв Академии наук, критик тут же добавляет: «Обстоятельство, которое как-никак выделяет поэтессу из ряда пишущих, хотя комиссия при Академии далеко не признается художественно-авторитетной».⁷

Тем не менее К. Р. был не единственным рецензентом, давшим безусловно положительный отзыв на стихи В. Рудич. Практически все рецензии, попавшие в наше поле зрения, отмечают лиричность, искренность, задушевность ее поэзии. Приведем несколько высказываний. В. Острогорский откликнулся на сборник 1902 года «Стихотворения» следующим образом: «Ничего надуманного, вымученного, вычурного; никакой претензии на якобы глубокие мысли, облеченные в туманную символику; но каждая пьеска не лишена здоровой мысли или определенного настроения, всегда меланхолического, но без болезненного нытья или слащавой сентиментальности».⁸

Сергей Городецкий: «Все лирические отрывки Веры Рудич по музыкальному тону своему — песни вечера, ясного, зовущего к мудрости и тишине. В них есть приятная печаль, глубокая примиренность».⁹

⁵ Там же. С. 55.

⁶ Восемнадцатое присуждение премий... С. 18.

⁷ *Васильев Л.* [Рец. на кн.: *Рудич В.* В осенний полдень. Стихотворения. СПб., 1910] // Речь. 1910. 12 апр. № 100.

⁸ *О-ский В.* [Рец.] // Мир Божий. 1902. № 3. Отд. 2. С. 73.

⁹ *Городецкий С.* [Рец. на кн.: *Рудич В.* Четвертый сборник стихов. СПб., 1912] // Речь. 1912. 13 авг. № 220.

А. Бурнакин: «Для наших дней поэзия Веры Рудич имеет особенную цену — эта поэзия таит в себе то, чего нам особенно не хватает, в ней — чистота и свежесть чувств, правдивость и наивность выражения. Что из того, что у этих стихов такие обычные рифмы, такой простой покроей, — зато эти стихи богаты духом и чувством, зато в этих стихах волнуется живая душа (...) На примере брюсовской риторики мы ясно видели, как умирает мысль и чувство в замурованном склепе пустозвонной версификации. Да и вообще убедились наглядно, что погоня за блеском и украшениями не привела поэзию к добру (...) Написанные „старомодно“ стихи Веры Рудич на фоне современности являются по содержанию новыми и несравнимыми».¹⁰

Ниже публикуются: 1) автобиография В. И. Рудич, написанная ею для С. А. Венгерова; 2) письмо К. Р. к академику А. А. Шахматову, в котором автор высказывает желание написать отзыв о стихотворениях Веры Рудич; 3) отзыв (републикация) К. Р. о ее творчестве; 4—5) два письма В. И. Рудич к Константину Константиновичу; 6) стихотворение (републикация) К. Р., посвященное В. И. Рудич; 7) дарительная надпись В. Рудич на книге, подаренной Константину Константиновичу.

1. Автобиография В. И. Рудич

Милостивый государь Семен Афанасьевич!

В ответ на полученный от Вашего имени запрос посылаю просимые сведения.

По биографии

- 1) Рудич, Вера Ивановна
- 2) Родилась в 1872 г. 23 марта
- 3) В Петербурге
- 4) Родители русские дворяне
- 5) Православная
- 6) Об истории рода ничего особенного сказать не могу.¹
- 7) Кончила Коломенскую гимназию в 1889 и курсы сестер милосердия Красного Креста в 1896.
- 8) Первые стихи напечатаны в 1894 в «Новом времени» Бурениным² (писала стихи с самого детства).
- 9) Замечательных событий в жизни не было, разве то, что когда в 1907 г. пришлось, вследствие изменившихся семейных условий, самой зарабатывать на жизнь, — поступила в газ. «Русь» наборщицей на машине и была первой (по времени) в России наборщицей на наборной машине, которые теперь получили такое широкое распространение.

По библиографии

- 1) Стихи печатались в «Новом времени», «Мире Божиим» (раз), «Стрекозе» (юмористические), «Сельском вестнике», «Народном деле», «Родной старине», «Отмене визитов», «Вестнике теософии».
- 2) Отдельные книжки вышли:
 - а) «Стихотворения» — в 1902 г.
 - б) «Новые стихотворения» — 1908. (Присуждена премия Академии наук без моего туда обращения и вedomо по параграфу 8 правил о Пушкинских премиях, как сказано в уведомлении).
 - в) «В осенний полдень» — в 1910 г.
 - г) «Четвертый сборник стихов» — в 1912.
- 3) Отзывы о книжках³ я читала: в «Мире Божиим» (В. Острогорского), в «Отчете о 18 присуждении премий» Академии наук (великого князя Константина Констан-

¹⁰ Бурнакин А. Поэзия Веры Рудич // Новое время. 1912. 27 июля. № 13065.

тиновича), в «Новом времени» (фельетоны Буренина и Бурнакина — 27 июля 1912), в «Речи» (отзывы Василевского 12 апр. 1910 и Сергея Городецкого — 13 авг. 1912), в «Родной старине», в «Современном слове» (10 марта 1912), в «Историческом вестнике» (апрель 1912).

4) Говорили мне, что читали мои стихи в переводе на английский, итальянский и немецкий, но я сама не видала.

4) (так! — *Т. И.*). Биографические сведения были в книжке Сальникова «Современные русские поэтессы»,⁴ кроме того, запрашивали о них журналы «Оса» и «Аргус», но были ли напечатаны — не знаю.

5) Портрет был помещен в «Новом времени» в № от 8 января 1911⁵ и в той же книжке Сальникова. Просили портреты те же «Оса» и «Аргус»,⁶ но были ли помещены — не знаю.

6) Псевдоним был в «Стрекозе» — В. Р.

Извиняюсь, если что написала не так, как нужно. Фотографической карточки у меня нет.

Вера Рудич.

Петербургская сторона, Большой, 106, кв. 33. Телефон — 611-95.
9/II. 1913.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 377 (С. А. Венгеров). Оп. 7. № 3110. Л. 1—2.

¹ Небольшое поместье Рудичей находилось на Волыни. У поэтессы было четверо сестер и воспитывались они их дядей, благодаря которому и держалось материальное благополучие семьи. После смерти дяди во второй половине 1900-х годов В. И. Рудич вынуждена была искать заработка. Она служила наборщицей в типографии, а затем корректором в газете «Речь». См.: *Соляной П.* Жрицы Аполлона: Русские поэтессы // *Аргус*. 1913. № 5. С. 65—66.

² Буренин Виктор Петрович (1841—1926) — литературный и театральный критик. С 1876 года сотрудничал в газете «Новое время». См. о нем: *Лепехин М. П., Рейтблат А. И.* Буренин Виктор Петрович // *Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь*. М., 1989. Т. 1. С. 365—367. В статье П. Соляного говорится: «Веру Рудич крестил В. Буренин и ее встречают в редакции „Нового времени“ как поэта милостию Божиею» (см.: *Соляной П.* Указ. соч. С. 71). В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится недатированная вырезка из «Нового времени» со статьей В. П. Буренина «Разговоры с разочарованным», в которой дается следующая характеристика поэзии В. Рудич: «Г-жа Рудич (...) принадлежит к разряду вдумчивых и искренних поэтических натур» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 402).

³ См. предисловие к нашей публикации и прим. 2.

⁴ Имеется в виду издание: *Современные русские поэтессы в портретах, биографиях и образах* / Сост. А. Н. Сальников. СПб., 1905. Книга представляет собой антологию стихов П. С. Соловьевой, З. Д. Бухаровой, Г. А. Галиной, З. Н. Гиппиус, И. А. Гриневской, М. А. Лохвицкой, В. И. Рудич, Н. А. Тэффи, Е. А. Чебышевой-Дмитриевой, О. Н. Чюминой, Т. Л. Щепкиной-Куперник. Биографическая справка о В. И. Рудич, представленная в этом издании, крайне скупа и ничего не добавляет к печатаемой нами ее автобиографии.

⁵ Портрет В. Рудич помещен в рубрике «Галерея современных деятелей». Подпись: «Писательница Вера Ивановна Рудич. Ее стихотворения вышли отдельными сборниками». См.: *Новое время* (илл. прилож.). 1911. 8 янв. № 12509.

⁶ Портрет В. Рудич помещен в статье: *Соляной П.* Указ. соч. С. 66.

2. Письмо вел. кн. Константина Константиновича к А. А. Шахматову¹

14 (27) сентября 1908 г. Павловск

Павловск.
14 сентября.

Многоуважаемый Алексей Александрович,

мне хотелось бы представить Разряду изящной словесности² стихотворения П. С. Соловьевой (*Allegro*)³ и Веры Рудич для увенчания их похвальным отзывом Академии.

Но последний сборник г-жи Соловьевой, сестры нашего покойного сочлена, помечен 1905 годом. Помнится, что трехлетняя давность появления книги лишает права испрашивать ей увенчание. И хоть г-жа Рудич, пожалуй, еще более даровита — «Новые стихотворения» ее поистине превосходны, — не хотелось бы обходить Поликсену Сергеевну, достоинства поэзии которой для меня несомненны. Не откажите сообщить мне, что вы думаете о поднимаемом мною вопросе.

Прилагаю письмо Л. К. Гётца.⁴ Вероятно, вы тоже получили третий том его произведений. Не будете ли вы добры очень поблагодарить его от меня за любезное доставление этого труда. — Не знаю, удастся ли мне явиться в заседание 20 сентября: кончив лечение в Вильдунгене⁵ 9 числа, я по требованию врача должен пореже ездить в город и продолжать отдых.

Искренно ваш

Константин.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 137 (Вел. кн. Константин Константинович). № 79. Л. 11—12.

¹ Шахматов Алексей Александрович (1864—1920) — выдающийся филолог, специалист по древнерусскому языку и летописям. С 1894 года — адъюнкт Академии; в 1897 году — экстраординарный академик; в 1898 году — ординарный академик; в 1906 году — председательствующий в Отделении русского языка и словесности. В Рукописном отделе ИРЛИ хранятся 45 писем великого князя Константина Константиновича к А. А. Шахматову за период с 1904 по 1915 год (Ф. 137. № 79—81). Большинство из них посвящены проблемам рецензирования произведений, представленных в Академию в рамках конкурса имени А. С. Пушкина.

² Разряд изящной словесности был создан при Отделении русского языка и словесности (ОРЯС) Академии наук в 1899 году в рамках празднования столетия со дня рождения А. С. Пушкина. Сюда избирались действительные и почетные академики — писатели, поэты, переводчики, исследователи литературы. Данный акт явился возрождением давней традиции Российской Академии наук, существовавшей до 1841 года наряду с императорской Академией наук и примерно аналогичной по своим задачам ОРЯС, когда членами Российской Академии были Фонвизин, Княжнин, Хемницер, Богданович, Капнист, Державин, Вяземский, Крылов, Карамзин, Жуковский, Дмитриев, Гнедич, Загоскин и Пушкин (с 1833 года). См.: *Арсеньев К. К.* Российская Академия и Разряд изящной словесности. СПб., 1901 (Сб. ОРЯС. Т. 7., № 4).

³ Соловьева Поликсена Сергеевна (псевд.: Allegro) (1867—1924) — поэтесса, дочь историка С. М. Соловьева, сестра поэта и философа Владимира Соловьева и исторического романиста Всеволода Соловьева. Систематически печаталась с 1895 года, преимущественно в символистских изданиях. Лучшие стихи о природе написаны под влиянием поэзии А. А. Фета.

К. Р. дал отзыв о сборнике П. С. Соловьевой «Иней. Рассказы и стихи» (СПб., 1905), закончив его в сентябре 1908 года. Опубликовано: *К. Р.* Стихотворения П. С. Соловьевой. Критический отзыв. СПб., 1911; перепечатано: *К. Р.* 1) Сестры по духу. (Оттиск из неуст. изд.); 2) Критические отзывы. СПб., 1915. С. 207—221. Критик высоко оценивает поэзию П. С. Соловьевой: «Г-жа Соловьева прекрасно умеет, пользуясь картинами природы, находить сравнения с различными движениями души. В этой области, особенно свойственной лирической поэзии, она может похвалиться большим искусством» (*К. Р.* Критические отзывы. С. 214). Немаловажным фактором, способствовавшим высокой оценке Константиновичем поэзии П. С. Соловьевой, является общий тон ее стихов, который он рассматривает как бодрый, в противоположность многим читателям, отмечавшим в произведениях поэтессы меланхолические настроения: «Настроение Поликсены Сергеевны всегда бодрое, жизнерадостное; даже в минуты печали грусть ее кротка и покорна; отчаяние чуждо ее сердцу. Даже и в мрачной обстановке она умеет находить отрадные, примиряющие оттенки» (Там же. С. 215).

О глубоком интересе К. Р. к творчеству П. С. Соловьевой свидетельствует тот факт, что в апрельские дни 1909 года, когда отмечался его «серебряная свадьба» с принцессой Саксен-Альтенбургской Елизаветой Маврикиевной (1865—1927), в Павловском дворце, принадлежавшем его семье, ставилась пьеса П. С. Соловьевой «Свадьба Солнца и Весны». Роль Весны исполняла дочь Константина Константиновича Татьяна, Солнца — его сын Константин, Весеннего Дождя — сын Олег, Зимнего вечера — сын Игорь. Названная пьеса вдохновила К. Р. на стихотворение, посвященное поэтессе: «П. С. Соловьевой: На ее пьесу „Свадьба Солнца и Весны“» (8 марта 1909 года). См.: *К. Р.* Стихотворения. 1879—1912. СПб., 1913. Т. 1. С. 85—86.

⁴ Речь идет о немецком слависте Леопольде Карле Гётце. К. Р. в 1908 году получил от него в подарок книгу: *Goetz L. K.* Staat und Kirche in Altrussland. Kiever Periode 988—1240. Berlin, 1908. См. письмо Л. К. Гётца к Константину Константиновичу от 24 сентября (по новому стилю) 1908 года (ИРЛИ. Ф. 137. № 99).

⁵ Вильдунген — известный курорт в княжестве Вальдек, в Пруссии, славящийся своими водами, применяемыми для лечения болезней почек.

3. Отзыв Константина Константиновича на стихи Веры Рудич

Кто любит поэзию, тому отрадно в груди расплотившихся у нас бездарных, лишенных художественного вкуса, часто намеренно бессмысленных или непристойных стихов отыскать прекрасные и по содержанию, и по внешности стихотворения, достойные быть названными вкладом в нашу литературу.

Г-жа Вера Рудич подарила нас небольшими сборниками, достоинство которых в том, что в них нет дурных стихов. Это явление довольно редкое, а потому должно обратить на себя внимание и сочувствие Разряда изящной словесности.¹

Вера Рудич издала до сих пор: «Стихотворения» (С. -Петербург, изд. Суворина, 1902 г.) и «Новые стихотворения» (С. -Петербург, изд. Суворина, 1908 г.); но эти две книжки по богатству и глубине содержания и по безукоризненности и изяществу внешности стоят многих томов. На вопрос, какие погрешности встречаются в этих стихах, я бы затруднился дать ответ. Все стихотворения Веры Рудич, когда она говорит от своего имени, написаны от лица женского пола. Язык ее прост, ясен, выразителен и всегда поэтичен. Одной из главных ее особенностей и достоинств надо признать своеобразие, самобытность. В «Новых стихотворениях», о которых собственно я и буду говорить, только изредка ссылаясь на первую книжку, уже пережившую положенную для увенчания трехлетнюю давность,² я не могу указать ни одной слабой пиесы, не заслуживающей названия поэтического произведения.

Поразительна отзывчивость нашего малоизвестного автора; какие только предметы, явления, случаи и чувства не вызывают его на создание часто неожиданного и всегда поэтичного художественного образа. Вещи, по-видимому, безусловно чуждые поэзии наталкивают Веру Рудич на превосходные мысли. Например, типографский станок, орудие, хотя и служащее поэзии, но само по себе скорее враждебное ее невестственности и отвлеченности; и вот во что обращается этот станок, пропущенный через творческую призму:

Грохочут машины. Так плавно, так мощно спокойно
Движение колес и могучих стальных рычагов!
И будто живые, ложатся послушно и стройно
Одна за другою колонны свинцовые слов.
Чтоб эти слова полетели, как вещая стая,
По свету, взывая к сердцам, пробуждая умы, —
У этих машин, до рассвета очей не смыкая,
В труде неустанном всю ночь напрягаемся мы.
И в ночи бессонные таем, сгораем, как свечи,
В работе тяжелой сгораем, как в вечном огне...
О люди, пишите лишь чистые, светлые речи,
Чтоб стояли жизни они!³

И г-жа Рудич верна этому завету: ее стихотворные речи всегда чисты и светлы. В 16-ти строках, озаглавленных «У огня», встречается еще пример умения придать прозаическому предмету сияние поэзии; тут типографский станок заменен — дровами. «В осенний вечер, мрачный и дождливый» вид затопленного камина наводит автора на такие мысли:

....Когда дрова горят,
Про жизнь свою, про лес родной и милый
Они в бреду предсмертном говорят.
Поило солнце их теплом и светом,
Им про весну кричали журавли,
Над ними грозы проходили летом,
Под ними мхи зеленые росли.
Все, что таит, чем дышит глушь лесная,

Что грезит в ночи летние и дни,
В осенний вечер для тебя сгорая,
Тебе поведают они.

Настоящий поэт не может не любить, не чувствовать природы. Она постоянно отражается в стихах г-жи Рудич, которая не довольствуется только картиной, но, верно и тонко подметив то или другое явление внешнего мира и рисуя его изящными стихами, почти всегда выведет какое-либо неожиданное заключение или найдет удачное сравнение из области умственной жизни.

Только глубоко любя природу можно написать следующие стихи:

Садится солнце. Белою пустыней
Лежат в снегах безбрежные поля.
Перед небес пылающих святыней
В тиши глубокой молится земля:
«В моем святом, торжественном покое
Благодарю Тебя, великий Бог,
За это солнце золотое,
Что надо мною Ты зажег,
За росы, мне ниспосланные с неба,
Когда весной и летом я цвела,
За эти волны золотого хлеба,
Что для людей Твоих я принесла.
Благодарю за ветер Твой могучий,
Что клонит все растущее на мне,
И за Твои нахмуренные тучи,
Которых бег слежу я в вышине.
За эту ночь, что надо мной зажжется
В сиянии звезд, на смену дня,
И за весну, которая вернется
И к жизни новой возродит меня!»

Вот что поет юной озими седая метель:

«Усни же! Усни! А потом и весна возвратится,
Согреть, растопить твою снеговую постель.
Проснешься — и солнца узнаешь горячие ласки,
И будешь невестой в цветах и колосьях стоять!»
Наслушалась озимь манящей, чарующей сказки, —
Ей тесно под снегом, ей душно, наскучило ждать.
Чуть в оттепель зимнее солнце пригрет немножко,
Уже на пригорках глядит, зеленея, она
И шепчет поблекшим стеблям полевого горошка:
«Весна?»

Вот и еще картина весны, где голоса незримых небесных сил «звучат земле ликующим призывом»:

Дни воскрешенья! Дни живой весны!
Идите все, кто хочет исцелиться.
В полях, в лесах средь чуткой тишины
За чудом чудо светлое творится!
Уже проснулся к жизни мертвый лес,
Стал мертвый снег водой животворящей.
Немой проказой съеденный, незрячий —
Идите все! Вернулись дни чудес!
И вы, чье сердце, мертвое давно,
Уже смердит, как Лазарь погребенный,
И вы идите — оживет оно
В дни воскрешенья всей вселенной!

Одухотворение природы хорошо удается г-же Рудич; еще в первой ее книжке есть прекрасное изображение весны, откуда приведу несколько строк:

Шумом за день земля, наконец, утомилася,
 Но унять болтовню ей невмочь;
 И на помощь усталой тихонько спустилася
 С неба синего строгая ночь;
 Над землею раскинула пологи черные
 И шепнула: «Засните — пора!»
 И цветы, и деревья, и птицы задорные
 Замолчали сейчас до утра.
 Лишь одни повелений ее не боялися,
 Не послушались слова «молчи»
 И до утра бежали, журчали, смеялися
 По оврагам ручьи и ключи.

Закончу картины природы милым восьмистишием:

Холодом веет. Осенняя мгла нависает.
 Красные теплые дни миновали давно.
 Сеятель ходит и в борозды семя бросает,
 В черную мертвую землю сухое зерно.
 Верит, что лето дохнет животворною силой,
 Верит, что к жизни восстанет зерно из земли...
 Боже! Стоящим пред свежей могилой
 Веры такой ниспошли!

Жажде веры, которою томится душа нашего автора, обязаны мы следующими стихами:

Боже! Когда я о счастье и мире просила,
 Мог Ты ответа не дать:
 Пусть повелела Твоя непонятная сила
 Только страдать.
 После, когда я просила о знаке прощенья
 Душу томящих грехов —
 Пусть на рыданья, на муки мои и моления
 Лик Твой смотрел молчалив и суров.
 Ныне я веры прошу! У пучин отрицанья
 Сердце дрожит и стучится в закрытую дверь.
 Если Ты есть и Твои мы созданья —
 Боже! Ответь же теперь!

К жажде веры примыкает жажда света, добра и чистоты:

В эти кровавые бурные дни
 Хочется сердцу забыться.
 Мрак на земле и страданья одни,
 Сердце по светлом томится.
 Манит далеких небес синева:
 Все там светло и прекрасно.
 В древних сказаний святые слова
 Хочется верить так страстно.
 Грезится ангельских крыл чистота,
 Рая врата золотые,
 Грешного мира святая мечта —
 Чистая Матерь Мария...

Близкие и дорогие сердцу каждого имени — мать, няня, учитель — нашли себе теплое место в стихах Веры Рудич. На первой же странице разбираемой книжки читаем:

МАТЕРИ

Когда придешь к закрытой двери рая,
И Божий ангел станет вопрошать:
«Как протекла вся жизнь твоя земная?»
Одно ему ответишь ты: «Я мать».
И молча он отступит от порога,
Чтоб в светлый рай тебе скорей войти:
Ведь знают только на небе у Бога,
Что в жизни мать должна перенести!

Как задушевные и трогательные мысли, высказываемые нашим автором «на могиле у няни, на сельском кладбище»:

...Ни невестой стыдливой ее не ласкали,
Ни счастливой женою она не была —
Только матери скорби, труды и печали
На свои терпеливые плечи взяла.
Сколько видели дети любви беззаветной,
Сколько видела с ними заботы она!
В этой жертве бескровной, простой, незаметной,
Как свеча предыконная — жизнь сожжена.
.
Умирая, детей вспоминала тоскливо,
В белом платье просила себя схоронить,
Чтоб Христовой невестой, нарядной, стыдливой,
Ей достойно в небесное царство вступить.
В небе рая врата распахнулись святые:
Из чертогов сияющих вышла встречать
Непорочная Дева и Матерь Мария
Тоже девственно чистую мать.⁴

В первом сборнике Веры Рудич, в Старушке, которой посвящены 12 милых строк, тоже хочется видеть няню: ее старые руки вяжут кружево, она молчит, опущенный взор ясен:

Кажется, будто мудреным вязаньем
Мысли старушки полны.
Только сама про себя она знает,
Петли считая его,
Сколько горячих молитв прочитает,
Сколько припомнит всего.

С только что приведенными стихотворениями сродно по духу и следующее:

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Он ясен был душой и вечно молод.
Но злая смерть пришла сказать — «Пора».
И он ушел в могильный мрак и холод,
Учитель правды и добра.
Но чуток сон того, кто юн душою:
Над ним земля могильная легка,
И каждый звук борьбы с неправдой злою
К нему дойдет, как зов издалека.
И если кто, храня его заветы,
Но истомясь в изменчивой борьбе,

Зовет к нему: «Учитель добрый, где ты?
 О, как теперь нуждаюсь я в тебе!» —
 То верю я: любовь и состраданье
 Хотя на миг поборят смертный сон,
 И, преступив загробное молчанье,
 «Мужайся, друг!» — ответит он.

Необыкновенная в наши дни скромность, полное смирение и совершенное отсутствие горделивых вождедений сильно подкупают в пользу нашего автора. Вот пример:

Раскрылись двери брачного чертога,
 Тепла и света хлынула волна,
 И Сам Хозяин добрый у порога
 Мне говорит: «Войди. И ты звана».
 А я стыдом горю и холодею
 И чуть могу в ответ произнести:
 «Одежды брачной не имею
 И не могу войти».

Это же столь привлекательное в авторе смирение не позволяет ему завидовать диким лебедям, серым чайкам и орлам, гордым, мощным птицам, которым надо свободы, горных высей и безбрежных вод:

Я не хочу ни заоблачных гор, ни морей:
 Холодно сердцу в широком безлюдном просторе,
 В высь не доходят глухие рыданья людей,
 Сверху не видно в груди затаенное горе.
 Ласточкой черной хочу над землею летать,
 Крыльями травы росистых полей задевая,
 Шепот молитвенный, тихие стоны собирать,
 Все, что собой суета заглушает земная.
 И на рассвете, когда по полям и лугам
 Белой волной поднимаются к небу туманы,
 Ношу мою дорогую я им передам —
 Пусть отнесут ее Богу в надзвездные страны!

Г-жа Рудич полна сочувствия к трудящимся, ей близки людские горести, она принимает к сердцу скорби слабых, униженных, обездоленных, сострадает грешникам и умеет по завету Пушкина «милость к падшим призывать». Вот она «среди полей желтеющей пшеницы»; навстречу ей везут тяжелые снопы; земля «зовет жнецов и жниц на пышные поля»:

И стыд меня гнетет пред этой спелой нивой,
 Что не могу с серпом на зов ее идти,
 Что я пришла сюда походкою ленивой
 И пестрые цветы собирала по пути.

Вот отзвук на людское горе:

Счастье лукаво: глаза застилает туманом,
 В этом тумане плывут золотые виденья.
 Сердце людское, хмелея желанным обманом,
 Стонов чужих не услышит в блаженстве забвенья.
 Горе честнее: мечтаний покров совлекая,
 Светом зловещим осветит все бездны страданья.
 Сердце, слезами и кровью живой истекая,
 Чутко, как струны, для стонов людских и рыданья.

Тем же духом любви к ближнему проникнуты и следующие два стихотворения:

Идут герои на подвиг бранный,
Идут, как шли бы на пир желанный.
Чем больше пало, чем гуще враг —
Тем выше вносят заветный стяг.
А те, кто слабы, кто не для битвы,
Они сгорают в огне молитвы,
И дни, и ночи у ног Творца,
Сжигая жертвой свои сердца
За тех, кто свержен мечом суровым,
Кто весь истерзан венцом терновым,
Кто, ранен в сердце в земном бою,
Для Бога душу закрыл свою.

Подвиг самопожертвования, при мирозерцании г-жи Рудич, не мог не вдохновить ее; и вот прекрасный плод такого вдохновения:

Он шел вперед, а на его пути
Она все камни убирала,
Она сама светильником сгорала,
Чтобы смелей он мог идти.
Осталось шаг ступить — и он дойдет,
Но жизнь ее растопчет он, ступая,
И сердце под ноги сама ему бросая,
Она кричит: «Вперед!»

Одно из последних стихотворений милой книжки Веры Рудич посвящено грозе; гудят вершины деревьев, гром грохочет:

Лесные птицы больше петь не смеют:
Не время петь среди нависшей мглы.
Они молчат. А как свободно реют
Навстречу буре чайки и орлы!
Для мощных крыльев мир земной им тесен.
Но свой удел и малым соловьям:
Гроза пройдет, и надо будет песен
Помолодевшим рощам и лесам.

И хочется причислить г-жу Рудич к тем «малым соловьям», которых истинно хороших песен нам так надо!

Признавая «Новые стихотворения» г-жи Рудич вполне заслуживающими одобрения Академии, позволяю себе просить об увенчании их премией или по крайней мере почетным отзывом.⁵

К. Р.

Павловск, 2 октября 1908.

Опубликовано: Восемнадцатое присуждение премий... С. 55—65; перепечатано (варианты — в измененном окончании рецензент просит увенчать стихи Веры Рудич только почетным отзывом, а не Пушкинской премией): К. Р. 1) Сестры по духу. (Отгиск из неуст. изд.); 2) Критические отзывы. С. 222—232.

¹ См. прим. 2 к письму К. Р. к А. А. Шахматову.

² Согласно правилам о присуждении Пушкинских премий, в конкурсе могли участвовать произведения, вышедшие не позднее чем за три года до очередного конкурса.

³ Данное стихотворение явно навеяно биографическими обстоятельствами жизни В. Рудич — ее работой наборщицей в одной из типографий Петербурга. См. автобиографию поэтессы, печатаемую выше. По свидетельству П. Соляного, стихотворение о наборщике «долго красовалось на дверях и стенах столичных типографий» (Соляной П. Указ. соч. С. 65).

⁴ Стихотворение, по-видимому, носит автобиографический характер и отражает воспоминания автора о ее няне. См. также о няне в рассказе «Белые розы» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 394).

⁵ Как уже говорилось выше, в 1909 году В. И. Рудич был присужден первый почетный отзыв Академии наук.

4. Письмо Веры Рудич вел. кн. Константину Константиновичу

23 октября (5 ноября) 1909 г.

Ваше Высочество,

Позвольте ото всей души Вас поблагодарить за Ваши добрые слова о моих стихах. Этим Вы доставили мне очень, очень большую радость.

Искренно преданная

Вера Рудич.

23.X.1909.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 137 (Вел. кн. Константин Константинович). № 88. Л. 470—471.

Письмо является, по-видимому, откликом В. Рудич на рецензию Константина Константиновича и на присуждение ей почетного отзыва.

5. Письмо Веры Рудич вел. кн. Константину Константиновичу

16 (29) февраля 1911 г.

Ваше Высочество,

Позволю себе — раз Вы были так добры, пожелали этого — послать свою книжку с несколькими словами посвящения.¹

Позвольте еще раз от сердца поблагодарить за Ваше доброе отношение.

Искренно преданная

Вера Рудич.

16.II.1911.

Хранится: ИРЛИ. Ф. 137. № 88. Л. 523—524.

¹ Скорее всего, речь идет о книге В. И. Рудич «В осенний полдень» (1910). В библиотеке Пушкинского Дома хранится экземпляр книги (явно другой — без дарительной надписи автора), находившийся у Константина Константиновича (шифр: 36 7/54). В экземпляре имеются карандашные пометы К. Р., свидетельствующие о том, что великий князь читал этот сборник, будучи в своем имении Осташево летом 1910 года (об Осташеве см.: *Низовский А. Ю.* Самые знаменитые усадьбы России. М., 2000. С. 127—130).

На с. 5: «Осташево. 1910. 19.7».

На с. 7: в стихотворении «Блекнул цвет деревьев, блекнул, осыпаясь» отчеркнуты строки с «И каким-то тихим умиленьем полно» до конца.

На с. 9: в стихотворении «Письмо» подчеркнуты слова «танцующих стрекоз» и рядом написано «некрасиво».

На с. 16: в стихотворении «Песни» отчеркнуты строки с «А когда на труды, на неволю» до конца.

На с. 19: в стихотворении «Летнею ночью нахмурилась тучка капризная» в первой строке подчеркнуто слово «капризная» и рядом написано «некрасиво».

На с. 20: помечено знаком «X» стихотворение «Плакали травы под острыми косами».

На с. 21—22: помечено знаком «XX» стихотворение «Тихо у нас на Воляни»; отчеркнуты последние три строки и рядом написано «прелесть».

На с. 23: отмечено знаком «X» стихотворение «Тихой печалью повеяла осень туманная».

На с. 25: отмечено знаком «X» стихотворение «Богородицына травка».

На с. 27: отмечено знаком «X» стихотворение «В краю далеком — на моей Воляни».

На с. 43: в конце стихотворения «Близко к рассвету. Под грохот железа и стали» написано «Не хорошо».

На с. 45: в стихотворении «Под гнетом тяжелой работы душа цепенеет» в третьей строке подчеркнуты слова «А тело в труде» и «пьянеет» и рядом поставлен знак вопроса.

На с. 50: под стихотворением «Боже, довольно! Так долго просили мы света» написано «Дерзко».

На с. 53: отмечено знаком «XXX» стихотворение «В вечер рождественский елки везде зажжены».

На с. 71 (последней): рядом со стихотворением «На арфе, на скрипке поют и рыдают аккорды» поставлен знак вопроса; внизу стоит дата: «1910. 19. VII».

6. Стихотворение вел. кн. Константина Константиновича, посвященное Вере Рудич

ВЕРЕ РУДИЧ

Вестью о солнце и милой весне
В душу неожиданно повеяло мне.
Рад я ответить на стих твой певучий
Откликом чуткого сердца созвучий.
Шлешь мне волшебною силой стихов
Ты незабудки средь зимних снегов.
О, если бы легкими песни крылами,
Добрыми, чистыми мог я стихами,
Тихо, незримо паря над тобой,
Сердцу навеять и мир, и покой!

Павловск.
26 февраля 1911.

Опубликовано: *К. Р.* Стихотворения. СПб., 1913. Т. 1. С. 87.

Соотношение дат предыдущего письма В. Рудич к Константину Константиновичу (16 февраля 1911 года) и указанной под стихотворением *К. Р.* (26 февраля 1911 года) дает основание предполагать, что стихотворение навеяно книжкой В. Рудич «В осенний полдень».

7. Дарительная надпись вел. кн. Константину Константиновичу на книге Веры Рудич «Пятый сборник стихов» (СПб., 1914)

К. Р.
от искренно,
сердечно преданной
Веры Рудич.
Февраль
1914.

Хранится: Библиотека Пушкинского Дома. Шифр: 36 7/71. Надпись на авантитуле издания.

В книге имеются карандашные пометы Константина Константиновича, свидетельствующие о том, что он внимательно читал этот поэтический сборник В. Рудич во время своего заграничного путешествия на Ближний Восток.

На авантитуле: «26.2.14. Ассуан».

Около стихотворения № 2 «О вы, чье сердце старости боится!» (страницы в издании не пронумерованы): «Прелесть».

Около № 5 «Нет, не взлететь ко звездной высоте!»: «Хорошо».

Около № 33 «Как невесту встречали меня на родной стороне»: «Прелесть».

Около № 34 «Шумят мне обросшие мхами деревья в саду»: «Чудесно».

Около № 35 «Распростерли кресты придорожные руки молящие»: «Как хорошо».

Около № 38 «Здравствуй, город каменный, здравствуй, осень черная!»: «Хорошо».

Около № 40 «Утренняя молитва» (с английского): Отчеркнуто.

Около № 41 (перевод с английского): Отчеркнуто.

Около № 44 «Крестные муки. (Из Л. Стаффа)»: Помета «X». В конце: «Луксор. 4.3.14».

ФАБУЛА ОБ ИГРОКЕ В «ЗАЩИТЕ ЛУЖИНА» В. НАБОКОВА

Повторяемость и трансформация литературных фабул — неотъемлемая часть литературного процесса. Изучение преемственности фабул и сюжетов положено в трудах А. Н. Веселовского, Л. Я. Гинзбург, В. Я. Проппа, Р. Г. Назирова и др. Р. Г. Назиров, анализируя развитие фабул в русской литературе XIX века, выделяет «фабулу о роковой игре» как самостоятельный фабульный инвариант, восходящий к романтической традиции.¹

На наш взгляд, в романе В. Набокова «Защита Лужина» (1929) отчетливо выявляются черты трансформированной фабулы об игроке. Не следуя исключительно какому-то конкретному образцу или отдельной модели, писатель использует ряд характерных для этой фабулы тем и мотивов. Своеобразным знаком присутствия в тексте «Защиты Лужина» типичных элементов фабулы об игроке служит рассказ о сплетнях гостей в доме Лужиных: «Как вы сказали — бывший социалист? Игрок? Вы у них бываете, Олег Сергеевич?»² Как представляется, Н. Букс совершенно справедливо усматривает в этом фрагменте аллюзию на роман Ф. М. Достоевского «Игрок» (1867), характеризуя одновременно «Защиту Лужина» как пародию на «Игрока» Достоевского «на глобальном тематическом уровне».³ Думается, однако, что произведение Достоевского выступает далеко не единственным источником набоковских аллюзий и реминисценций. Как, в частности, замечает та же Н. Букс, «изображение Вл. Набоковым шахматной игры, построенной на логике и интеллектуальном творчестве, как состязания с судьбой представляет следующий этап в развитии одной из центральных тем европейской и русской литературы XIX века — игры карточной»⁴ (отметим в этой связи, что открытый намек на подобную игру возникает в английском переводе романа, где в цитированном фрагменте Лужин называется именно карточным игроком: «What did you say — a former socialist? A what? A player? A card player?»⁵

Тема азартной карточной игры широко вошла в литературный обиход в начале XIX века, отразив определенные социокультурные реалии того времени. По наблюдению Ю. М. Лотмана, «карты и карточная игра приобретают... черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи».⁶ Пожалуй, наиболее известными произведениями, развивающими тему карт, в русской литературе можно считать «Пиковую даму» (1834) Пушкина, «Маскарад» (1835) и «Штосс»⁷ (1841) Лермонтова, а также «Сказку о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В. Ф. Одоевского (1833); а в европейской — новеллу Э. Т. А. Гофмана «Счастье игрока» (1819) и мелодраму В. Дюканжа и М. Дюно «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827). Для

¹ См.: Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995. С. 26, 27.

² Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 426. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

³ Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 536.

⁴ Там же.

⁵ Nabokov V. The Defense. New York, 1990. P. 196.

⁶ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 391.

⁷ Обращает на себя внимание переключка фамилий персонажей Набокова и Лермонтова («Лужин» — «Лугин»). Оба героя оказываются во власти некоей таинственной игры, открывающей перед ними возможность постижения ирреального мира. О. Заславский полагает, что здесь присутствует сознательная аллюзия (см.: Заславский О. Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature XXXIV (1983). № 1: Special Issue M. Ju. Lermontov, III. P. 131).

всех этих текстов характерен ряд общих мотивов, которые варьируются внутри одного общего тематического поля карточной игры. Увлечение азартной игрой предстает как роковая страсть, целиком подчиняющая себе человека и определяющая его судьбу, даже если сама игра оказывается всего лишь отдельным эпизодом в его жизни.

В центре повествования о карточной игре находится образ самого игрока (или нескольких игроков). Как правило, это молодой человек, обладающий повышенным самолюбием и не боящийся испытать судьбу. Конкретные причины приобщения героя к игре в каждом произведении различны. Как правило, персонаж сам решает вступить в игру, но зачастую принимает окончательное решение по совету своего друга или знакомого, который, таким образом, выступает в роли некоего «демона-искусителя». Пожалуй, наиболее ярким примером такого искусителя служит Варнер, ближайший друг главного героя мелодрамы В. Дюканжа и М. Дюно Жоржа. Варнер разрабатывает коварный план, рассчитывая с помощью игры разорить Жоржа и завладеть его женой и богатым наследством. Отчасти его замысел осуществляется, затем Варнер попадает в тюрьму, бродяжничает, но при новой встрече с Жоржем снова пробует вовлечь его в гибельную игру. Нетрудно заметить, что подобную функцию коварного «соблазнителя» выполняет в «Защите Лужина» импресарио Валентинов, сыгравший роковую роль в судьбе главного героя.

Чуть менее, нежели образ искусителя, для романтической повести об игроке характерен персонаж, выполняющий функцию «спасителя». Таким персонажем обычно становится женщина, полюбившая игрока и пытающаяся заставить его забыть игру (в новелле Э. Т. А. Гофмана «Счастье игрока» подобная ситуация повторяется даже дважды). Однако в итоге попытка спасения игрока любовью терпит крах: страсть к игре неминуемо побеждает. Параллели с набоковским романом, где героиня пытается отвлечь Лужина от гибельной игры, здесь очевидны. Р. Г. Назиров находит эту фабульную ситуацию набоковского романа типичной, отнеся ее к сложившейся в русской литературе фабуле о спасении мечтателя самоотверженной женщиной.⁸ Прототипом этой ситуации Назиров считает роман Гончарова «Обломов» (1859), но различные варианты этой фабулы были характерны и для романтической литературы. Помимо «Счастья игрока», здесь можно упомянуть и о повести «Сильфида» (1837) В. Ф. Одоевского, где обывательский мир, к которому принадлежит и невеста героя, пытается «спасти» мечтателя Михаила Платоновича.

Судьба игрока, вне зависимости от денежного успеха в игре, оказывается всегда трагична. В этом отношении показательна уже упомянутая нами новелла Гофмана. Вынесенное в заглавие словосочетание приобретает по ходу новеллы афористический смысл: «счастье игрока» — на деле синоним гибели, оно оборачивается несчастьем и для самого играющего и несет гибель окружающим. Азартная игра приобретает в новелле характер тотального, неизбежно распространяющегося в мире зла. Используемая Гофманом форма рассказа в рассказе создает впечатление некой дурной повторяемости, выстраивая бесконечную временную перспективу игры (кстати, в чем-то сходной бесконечной пространственно-временной перспективой обладает и «шахматная» реальность в «Защите Лужина»). Как в новелле Гофмана, так и во многих других произведениях на «карточную» тему, игрок неизбежно выпадает из общества, отчуждается от него, люди его отвергают и презирают, считая игру порочным и вредным занятием.

Все эти значения достаточно четко намечены и у Набокова. Мать невесты героя считает профессию Лужина «ничтожной, нелепой» (II, 371), а психиатр пытается внушить герою, что «страстный шахматист так же нелеп, как сумасшедший» (II, 404). Лужин не только с детства одинок и обречен на непонимание, но и вслед за игроками романтической литературы предстает в некотором роде обесмысленным существом, лишенным собственной индивидуальности. Отрывистостью речи, меха-

⁸ См.: Назиров Р. Г. Указ. соч. С. 42.

нистичностью движений он порой напоминает автомат.⁹ Безликость человека, поглощенного лишь игрой, гротескно выразил В. Ф. Одоевский в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником». Здесь возникает фантастическая картина, где люди и карты меняются ролями: «Дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, — и составила целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра, игра адская...».¹⁰ Мотив подмены живых людей условными знаками, карточными изображениями (возникающий в то же время и в «Пиковой даме») находит яркое воплощение в набоковском романе — только вместо карт в персонажах Набокова угадываются шахматные фигуры. Лужин, сам будучи игроком, вместе с тем неоднократно сравнивается с королем черных фигур, а его жена — с ферзем черных. Таким образом, возникающая в романе оппозиция «игрок/фигура» (А. Долинин склонен приравнивать эту оппозицию к другому, центральному для всего романа противопоставлению «творчество/жизнь»¹¹) легко обратима, ее члены взаимозаменяемы. Опасность стать фигурой в чужой игре угрожает любому игроку.

В рассматриваемых текстах общество отвергает игрока не только за пристрастие к деньгам и праздный образ жизни. Вступив в игру и оказавшись в ее власти, герой нередко вступает на путь пренебрежения нравственными нормами и законами. «У игрока отмирает все человеческое», — признается герой новеллы Гофмана кавалер Менар.¹² Ему вторит Арбенин из лермонтовского «Маскарада»:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь.¹³

Поступки и судьбу Арбенина можно рассматривать как производную от его пристрастия к игре. Еще более четкая закономерность вырисовывается в мелодраме В. Дюканжа и М. Дюно «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Главный герой пьесы Жорж, вовлеченный своим товарищем в безрассудную игру, превращается сначала в семейного деспота, затем становится нищим, бродягой и совершает одно убийство за другим. Все происходит в точности так, как и предсказывает ему отец: «...если ты когда-нибудь сделаешься игроком, судьба тебя жестоко накажет: всеобщее презрение, бесчестие, бедность, жизнь, полная преступлений — вот те страшные последствия, которые грозят тебе в будущем».¹⁴ Понятия «игрок» и «преступник» здесь фактически уравниваются. В «Защите Лужина» намеки на возможный «демонизм» игрока носят характер неявного пародирования этого мотива. Так, мать невесты Лужина последовательно подозревает в нем большевика, члена мasonicкой ложи, развратника; заезжая дама из СССР видит в герое белогвардейца.

Галерею демонических игроков-убийц продолжает пушкинский Германн. Но, в отличие от Арбенина или персонажа мелодрамы В. Дюканжа и М. Дюно, герой «Пиковой дамы» наделен холодным и расчетливым умом. Германн не надеется на случай, а хочет сыграть наверняка, опираясь на собственные интеллектуальные возможности. Как представляется, именно эта черта роднит с ним героя набоковского романа. Лужин, как и Германн, ведет поединок с судьбой, устраивая своеобразное интеллектуальное соперничество с миром и пытаясь выработать защиту против коварной комбинации судьбы.

⁹ Ср. оценку В. Ходасевича: «...настоящий автомат по сравнению с ним (Лужиным. — Н. К.) кажется более одушевленным», «он ...является автоматом среди людей» (Ходасевич В. «Защита Лужина» // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 557, 558).

¹⁰ Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 10—11.

¹¹ См.: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 1. С. 38.

¹² Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 713.

¹³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1980. Т. 3. С. 265.

¹⁴ Дюканж В., Дюно М. Тридцать лет, или Жизнь игрока. М., 1923. С. 20.

Эту потенциальную связь между Лужиным и Германном актуализируют очевидные аллюзии на пушкинскую повесть: в гостях у родителей невесты Лужина бывала «престарелая княгиня Уманова, которую называли пиковой дамой (по известной опере)», сам Лужин имеет «профиль обрюзгшего Наполеона» (II, 404), в то время как «профилем Наполеона» Пушкин наделяет своего Германа.¹⁵ Но и тот, и другой герой терпят поражение, оказываясь объектами чужой игры. «Обладая неисчерпаемым запасом времени и неограниченной возможностью возобновлять игру, внешний мир неизбежно переигрывает каждого отдельного человека», — замечает Ю. М. Лотман.¹⁶ Если Германн, скорее, просто не понимает, что окружающий мир играет с ним в свою игру, то Лужин осознает игровой характер враждебной ему реальности. Но придумать адекватную защиту от этой могущественной игры он не в состоянии. Как представляется, набоковский герой не в силах изобрести подобную защиту в принципе, поскольку истинным соперником Лужина выступает вовсе не рок (как это происходило у романтиков) и не богатство случайных возможностей (ситуация «Пиковой дамы»), а сам автор литературного произведения, где Лужин — всего лишь персонаж, полностью подчиненный верховной авторской воле и погибающий в неравной схватке с ней. Таким образом, основополагающая для литературы о карточной игре оппозиция «случайность/закономерность» у Набокова попросту нивелируется. В отличие от разомкнутого художественного мира «Пиковой дамы» «Защита Лужина», как и другие произведения Набокова, представляет собой закрытую герметичную структуру, выстроенную по законам строгой авторской логики.

Наш сопоставительный анализ фабул был бы, очевидно, неполным, если бы мы не попытались рассмотреть и некоторые посредствующие звенья между литературой о карточной игре первой половины XIX века и романом Набокова. Об «Игроке» Достоевского мы уже упоминали. Писатель в разработке темы азартной игры во многом наследует романтикам и особенно Пушкину. Однако знакомая тема осмысливается Достоевским прежде всего в своем национально-историческом аспекте: страсть к рулетке предстает преимущественно как русская национальная черта. Художественное своеобразие «Игрока» и в том, что уже сама сюжетно-композиционная организация произведения словно воспроизводит суть непредсказуемой азартной игры.¹⁷ Однако, на наш взгляд, набоковский роман теснее соотносится с другим, пусть и менее известным текстом, имеющим то же название. Это роман Н. Д. Ахшарумова «Игрок», написанный им в 1858 году. Можно даже предположить, что очевидная для любого хоть немного искушенного в литературе читателя отсылка к Достоевскому служит, как это часто происходит у Набокова, своего рода прикрытием, за которым скрывается подлинный источник аллюзии.¹⁸ Представляется, что ахшарумовский роман важен для нас не только как определенный этап в развитии рассматриваемой фабулы, но и как один из наиболее очевидных претекстов «Защиты Лужина».¹⁹

«Игрок» Ахшарумова со всей очевидностью занимает промежуточную ступень между текстами начала века и романом Набокова. Это произведение целиком эклектичное, причудливо соединяющее в себе элементы старой «карточной» фабулы с новыми и оригинальными. Новаторство Ахшарумова заключается прежде всего в том, что место карточной игры у него занимает игра шахматная, при этом она частично берет на себя

¹⁵ Отмечено Н. Букс (*Букс Н.* Указ. соч. С. 536). О связи «Защиты Лужина» с «Пиковой дамой» см. также: *Долинин А.* Указ. соч. С. 38.

¹⁶ *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 406.

¹⁷ См.: Там же. С. 415.

¹⁸ О характерной набоковской «фигуре сокрытия» см.: *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Поэтика и этология Владимира Набокова // *Набоковский вестник*. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 27—30.

¹⁹ На возможную связь между «Защитой Лужина» и «Игроком» Ахшарумова указывает О. Скопечная (см.: *Скопечная О.* Примечания // *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 2. С. 716).

те сюжетно-композиционные функции, которые ранее были закреплены именно за карточной игрой. Главная особенность шахматной игры, роднящая ее с картами, в том, что это игра на деньги. Поэтому в произведение органично входят уже знакомые по «карточной» фабуле мотивы судьбы, случая, рокового выигрыша, нищеты. В характере главного героя романа Гейнриха Миллера обнаруживаются черты типичного карточного игрока: «Он был страстный и пылкий игрок, в порыве увлечения способный забыть все на свете, даже опасность остаться нищим в случае неудачи».²⁰ Присутствует в нем и некое демоническое начало, роднящее его с пушкинским Германном. Но изображение шахмат как азартной игры удивительным образом сочетается у Ахшарумова с их аполлогией как значительного и высокого занятия, даже искусства в своем роде. Шахматный игрок должен «возвыситься до той творческой силы воображения, которая в душе истинного любителя шахматной игры создает свой особый мир поэтических вымыслов».²¹ Именно это необычное соединение в шахматах особенностей азартной игры и высокого искусства встречается и в «Защите Лужина». «...Шахматы, — пишет Набоков о героине романа, — не были для нее просто домашней игрой, приятным времяпровождением, а были таинственным искусством, равным всем признанным искусствам» (II, 355). Одной из особенностей романного мира «Защиты Лужина» является сосуществование двух реальностей, между которыми мечется герой, — обыденной, бытовой, и вышей — шахматной. Свообразная «шахматная» реальность, в которую переселяется герой, возникла и у Ахшарумова. В разработке мотива двоемирия Ахшарумов учитывал достижения романтиков, опираясь на фантастику Гофмана, Одоевского. Главный герой переселяется в волшебный мир, населенный шахматными фигурами, и если Лужин только уподоблен черному королю, то Миллер в прямом смысле им становится. Как затем и у Набокова, существование на грани двух миров приводит к нервному срыву, болезни героя, временному отлучению от шахмат. Окружающие считают его сумасшедшим. Самому Гейнриху Миллеру кажется, что судьба играет с ним в какую-то продуманную игру: «Тут была какая-нибудь канва и какой-нибудь рисунок, по которым мое больное воображение вышивало свои узоры; но кто сплел для меня эту канву и чья рука чертила рисунок — вот вопрос, который я не в силах себе разрешить».²² Миллеру, как впоследствии и Лужину, так и не суждено узнать, что же является причиной странных узоров его судьбы.

Подобно тому как Ахшарумов переосмыслил многие элементы прежней «карточной» фабулы, так и набоковская «Защита Лужина» явилась очередным новым этапом разработки фабулы об игроке.²³ Набоков идет по пути трансформации традиционных мотивов, переводя их целиком в метафорический план, создавая такую модель реальности, где все напрямую зависимо от Творца произведения и строго подчинено авторскому замыслу. Кроме того, смысловое поле «азартной игры», создаваемое в «Защите Лужина» элементами фабулы об игроке, тесно сопрягается с другими семантическими составляющими концепта игры — игра как высокое искусство, игра судьбы с Лужиным, игра автора с героем и с читателем и т. д. Таким образом, рассматриваемая фабула теряет в набоковском романе автономное значение, реализуя свой эстетический потенциал в системе синтагматических (взаимодействие с элементами других отразившихся в романе фабул) и парадигматических (различные структурно-семантические уровни поля игры) отношений текста.

²⁰ Ахшарумов Н. Д. Игрок: Повесть // Отечественные записки. 1858. № 11—12. С. 6.

²¹ Там же. С. 431—432.

²² Там же. С. 495. Ср. у Набокова: «Единственное, что по-настоящему занимало его, была сложная, лукавая игра, в которую он — непонятно как — был замешан. Беспомощно и хмуро он выискивал приметы шахматного повторения, продолжая недоумевать, куда оно клонится» (II, 446).

²³ Фабула об игроке получила свое дальнейшее развитие в литературе XX века. См. об этом, например: Букс Н. Указ. соч.

© М. М. Павлова

ПРЕОДОЛЕВАЮЩИЙ ЗОЛАИЗМ, ИЛИ РУССКОЕ ОТРАЖЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА

(РАННЯЯ ПРОЗА Ф. СОЛОГУБА В СВЕТЕ «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО МЕТОДА»)

Крупный художественный талант, но плохой мыслитель, ограниченный и самодовольный, Золя дал толчок мелочной, протокольной точности описания. (...) Все это наконец надоело. Проснулась верховная потребность человеческого духа.

*Н. К. Михайловский.
Русское отражение французского
символизма (1893)*

В творческом наследии Федора Сологуба есть два до настоящего времени не опубликованных текста программного содержания, относящиеся к раннему периоду: подробный план-конспект трактата «Теория романа» (1888) и статья «Не постыдно ли быть декадентом» (между 1897—1899).¹ Один из них начинается, а другой замыкает период, в который были созданы роман «Тяжелые сны» (1882—1892; журн. публ. — 1895, отд. изд. — 1896), рассказы сборников «Тени» (1896) и «Жало смерти» (1904), в эти же годы Сологуб работал над «Мелким бесом» (1892—1902; журн. публ. — 1905, отд. изд. — 1907). Оба текста по-новому освещают эволюцию эстетических взглядов и литературных предпочтений писателя и позволяют назвать еще один, до настоящего времени необозначенный, источник его ранней прозы.

Среди любимых авторов юного Сологуба имена Э. Золя и братьев Гонкур не упоминаются, хотя с их произведениями, очевидно, он был знаком в школьные и студенческие годы. Романы Э. Золя пользовались исключительной популярностью в России и нередко издавались раньше, чем во Франции; в 1873—1882 годах первые девять романов серии «Ругон-Маккары» уже были известны в русском переводе: «Карьера Ругонов» — 1871; «Добыча», «Чрево Парижа», «Проступок аббата Мурэ», «Эжен Ругон», «Западня», «Страница любви», «Нана» — 1880, «Накипь» — 1882.

В биографическом очерке о Сологубе, составленном со слов писателя, О. Н. Черносвитова сообщала, что в юности ему часто приходилось читать вслух матери, выучившейся грамоте лишь незадолго до смерти; сюжеты и герои романов горячо обсуждались на агаповской кухне (мать писателя, Т. С. Тетерникова, жила кухаркой и прислугой в доме Г. И. Агаповой).² Герои повести «Утешение» (1898), в которой Сологуб воссоздал атмосферу собственного детства, читали вслух «Жерминаль» (в русском переводе с 1885 года). Имя Э. Золя упоминается и в набросках к поэме «Одиночество» (1882), в которой также прослеживаются автобиографические мотивы:

«Все, что есть лучшего на свете,
Он перечел.
Он друга узнавал в поэте.

Чтение: Гомер. Вергилий. Скука, сочувствие к Терситу, забавляла драка богов. Вергилий — бросил в начале. Читал по обязанности. К классике чувствовал отвращение. „Золотой осел“. Поль де Кок, не нашел его слишком пикантным и бросил. Вольтер. Отвращение к эпосу и любовь к заунывным народным песням. „Дон Кихот“. Гете и

¹ Сологуб Федор. Теория романа (автограф и машинописная копия) // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 572; Не постыдно ли быть декадентом // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 376 (далее цитирую эти источники без указания на место хранения).

² Черносвитова О. Н. Материалы к биографии // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 232.

Шиллер. Дант. Шекспир. „Робинзон Крузо“. Голдсмит. Филдинг. Смоллет. Некрасов. Достоевский. Гофман. Шпильгаген. Ауэрбах. Гейне. Жорж Занд, Бальзак, Флобер, Фрейтаг, Доде, Золя, Гонкур, Диккенс, Теккерей, Байрон».³

Несмотря на то обстоятельство, что в реальном биографическом контексте Сологуб ни разу не назвал Золя в одном ряду с авторами, которых он боготворил с юных лет и перечитывал многократно (Сервантес, Шекспир, Достоевский, Некрасов), влияние романного творчества французского писателя и его литературной критики можно обнаружить уже в самых ранних его художественных опытах. Приблизительно в 1880 году Сологуб задумал роман-эпопею об истории нескольких поколений одной семьи за период с 1800-го по 1880-е годы.

План несостоявшегося романа «Ночные росы» включал 20 позиций, каждая из которых обращена к определенной социальной теме («Апология крепостного права. Правительственная реформа. Деятельность противоправительственных обществ. Реакция правительства. Недовольство и смущение помещиков. Ликование 1861 г. (...) Общественные банки. Пробуждение литературы. Донкихотствующие деятели. (...) Польский мятеж. Университет. Учащаяся молодежь. Педагогия. Отмена телесных наказаний. Покушение на жизнь Государя» и т. д.). Судя по масштабности и характеру замысла (история рода), можно предположить, что автор был вдохновлен чтением эпопеи «Ругон-Маккары»; два сохранившихся фрагмента,⁴ в которых он повествует о порочности героев и пытается по-своему ввести в повествование тему наследственности, также вызывают прямые ассоциации с характерными для романов Э. Золя темами.

Нереализованные в «Ночных росах» социальные интенции Сологуб попытался выразить в оставшейся незавершенной поэме «Одиночество (история мальчика-онаниста)» (среди «рабочих» жанровых определений поэмы — «психофизиологический очерк»); этой же проблематике посвящена незаконченная статья «Об одиночестве» (1881—1882) — исследование влияния онанизма на формирование личности, попытка дать психологический портрет современника.⁵

Основной корпус фрагментов и черновых набросков поэмы создавался в 1881—1882 годах, в атмосфере обсуждения русским обществом царевубийства. События первого марта и казнь народовольцев, судебные процессы над членами народнической партии, регулярно проходившие с середины 1870-х годов, сведения о которых проникали в студенческую аудиторию и имели резонанс, увлеченность гражданской лирикой Н. А. Некрасова (ему автор посвятил поэму) и рано определившиеся у Сологуба демократические симпатии способствовали формированию у него образа современного героя. Тем не менее в центре поэмы не героическая личность — демократ, «апостол» народной правды, а тот, кто мечтал стать героем-борцом, но не стал:

Он был угрюм, и худ, и бледен,
И венерическим венцом
Его высокий лоб изъеден,
Покрытый язвами кругом.
Больная грудь, слаба и впала,
Нервно, трепетно дышала.
К его лицу порою кровь
Румянцем ярким приливала
И тотчас отливала вновь.
Он умирал, какая сила
Его так мощно подавила

³ Сологуб Федор. Одиночество. Поэма. Черновые наброски // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 33. Л. 51, об.

⁴ См. публикацию фрагмента из набросков к роману «Ночные росы» в приложении к статье: Павлова М. М. Из творческой предыстории «Мелкого беса» (алголагнический роман Ф. Сологуба) // De vişu. 1993. № 9(10). С. 43—48.

⁵ Сологуб Федор. Об одиночестве // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 539-а. Л. 37—43.

И на измученном лице
 Резцом жестоким начертила,
 Как на холодном мертвце,
 Его глубокие морщины?
 Какие горькие кручины
 На сердце юноши легли?
 Какие мощные причины
 Его до гроба довели? ⁶

Герой «Одиночества» перед смертью вспоминает прожитые годы, раскаивается в пороке, который привел его к болезни и не позволил воплотить юношескую мечту — отдать жизнь за освобождение народа, а также соединиться с возлюбленной. Подзаголовок «История мальчика-онаниста» поясняет причину болезни: онализм в то время трактовался гигиенистами как серьезная угроза здоровью и вредная привычка, ведущая к разрушению личности. «Мастурбация есть самый надежный, если не самый прямой путь к смерти», «порок читается прямо на лице» — сообщалось в анонимном трактате.⁷ Подобный взгляд был распространен в специальной литературе и периодике 1870-х годов. Доктор В. Дитман, например, в статье «Тайный порок» заключал о последствиях онализма: «Дальнейшее развитие болезненно-го поражения психических отправления разума, чувства и воли ведет мало-помалу к полному расстройству их в случаях, в которых онализм вполне овладевает несчастливыми, предавшимися этому пороку, и в конце концов следует смерть со всеми признаками физического и психического истощения».⁸ В 1870—1880-е годы проблема полового созревания и профилактики здоровья молодежи регулярно обсуждалась в медицинской и педагогической литературе.⁹ Будучи в 1878—1882 годах студентом Учительского института и затем преподавателем, Сологуб постоянно интересовался медицинскими, психологическими и педагогическими штудиями. Эпиграф к «Одиночеству» он заимствовал из напечатанной в журнале «Народная школа» речи доктора Бенджамена Уорда Ричардсона «Время посева здоровья» (произнесена на санитарном конгрессе в Брайтоне в декабре 1881 года): «Можете ли вы показать мне хоть одного здорового ребенка? Я никогда не видел ни одного... Ребенку придется бороться с будущими опасностями, которые могут быть побеждены только здоровым существом; а между тем он уже сам в себе носит зачатки опасностей, которые можно предвидеть и избежать... И мы не стыдимся этого!»¹⁰

Помимо строк, использованных в эпиграфе, Сологуб выписал из этой публикации еще один фрагмент, аналогичный по содержанию, и сопроводил текст пометой: «Роковое наследство». В 1880-е годы он задумал роман под таким же названием (об этом сохранилась запись),¹¹ замысел не был осуществлен, но сам факт еще раз подтверждает актуальность для начинающего автора тем «наследственности» и «рода», характерных для произведений натуралистической школы.

В 1888 году Сологуб составил трактат «Теория романа», в котором в конспективной форме изложил свои представления о жанре романа (Золя, упомянут в этом тексте как безупречный творец образцовых произведений искусства). Оригинальные взгляды на предмет в сочинении отсутствуют, во всех ключевых позициях, за немногим исключением, автор «Теории романа» старался следовать эстетическим принципам избранного

⁶ Сологуб Федор. Одиночество. Поэма. Черновые наброски // Там же. № 33. Л. 90—99, об.

⁷ Нет более онализма, венерической болезни, поллюции, мужского бессилия и женского бесплодия. Практические средства снова восстанавливать и укреплять здоровье, расстроенное этими болезнями. 2-е изд. М., 1865. С. 42, 13.

⁸ Педагогический сборник, издаваемый при главном управлении военно-учебных заведений. [Б. м.] 1871. Кн. 4. С. 556.

⁹ Подробно об этом см.: *Энгельштайн Лора*. Ключи счастья. Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX—XX веков. М., 1996. С. 219—225, 490—499.

¹⁰ Народная школа. 1882. № 4. С. 17—18.

¹¹ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 539. Л. 59, 69, 71—71, об.

авторитета. Критические работы Э. Золя были хорошо известны в России: в 1875—1880 годах М. М. Стасюлевич систематически печатал корреспонденции французского писателя в «Вестнике Европы» под рубрикой «Парижские письма» (всего было напечатано 64). Журнал входил в круг чтения Сологуба, и он, несомненно, проштудировал «боевые статьи-манифесты» — «Натурализм в театре», «Экспериментальный роман», «Письмо к молодежи» и др. В 1880—1881 годах сборники «Экспериментальный роман» (1880), «Романисты-натуралисты», «Литературные документы», «Наши драматурги», «Натурализм в театре» (1881), в состав которых входили «Парижские письма», были изданы в русском переводе отдельными книгами.

Привожу в извлечениях фрагменты из «Теории романа»:

«Роман есть поэтическое представление действительности. Это определение, принадлежащее не одному роду поэзии, принадлежит роману по преимуществу, ибо роман — поэзия по преимуществу» (ср. у Золя в статье «Натурализм»: «Река поэзии протекает через все сущее, и она тем полноводнее, чем в ней больше от реальной жизни. Я хочу вернуть слову „поэзия“ все его звучание, не суживать его до двух строк с парным созвучием, не заточать его в темную часовню, приют одиноких мечтаний, — я хочу восстановить его подлинный смысл, который состоит в возвышении и раскрытии всех человеческих истин»¹²).

«Все, что есть существенного в душе человека, существенного постольку, поскольку носит на себе полный и ясный образ его души и в душе отражается, может стать содержанием романа. (...) Главным предметом романа является не столько жизнь, сколько человек, и притом, главным образом, по отношению к другим, а затем по отношению к природе, вечным вопросам, самому себе. (...) Итак, содержание романа как верховного рода современного искусства является: 1) взаимодействие людей и 2) взаимодействие человека и природы».

«Взаимодействие людей следует разделить на прямое и частное, непосредственное столкновение их, (...) и косвенное и общее... отражающееся в каждом человеке в виде некоторой нравственной атмосферы и почвы. Сюда входят: наследственность во всех ее видах: психофизическая индивидуальная, политическая — в виде существующих государственных учреждений, религиозная — в виде церкви и исповеданий, нравственная — в ходячей морали, экономическая — в существующих отношениях труда и капитала и т. д.; некоторые особые и тонкие виды наследственности: идеи мыслителей, создания поэтов, речи ораторов; затем перемены общего характера в мире...»

«Фантазия должна строить комбинации по тем законам, какие действуют в жизни. Жизнь многообразна, и цель искусства — подражание ей. Знайте возможно больше частных случаев из жизни, знайте законы, управляющие жизнью: политические, политико-экономические, социальные, физические, физиологические, психические и даже патологические и психиатрические, — и умеете эти частные случаи комбинировать по этим законам, вот и все. (...) Как комбинировать, это дело не эстетики, а тех наук, на основании которых производится комбинация».

«...Гоняся за фотографичностью, можно упустить идею и даже нарушить художественную правду. Картина масляными красками, неточная и неверная в иных частях, передает природу лучше и современнее, чем фотография».

«Роман должен оправдывать людей, и только тогда он исполнит свою гражданскую роль. Если он обвиняет людей, он не имеет силу. Скажут: устраните этих подлецов. О, погодите называть подлецами! Оправдайте их, покажите, что не люди тут виноваты, что не их надо обвинять, а тот строй, который сильнее отдельных лиц. (...) Не нужно, чтобы характеры были прекрасны, нужно, чтобы были живы, чтобы они приковывали к себе внимание читателя. Психологическая правда. Характер общества необходим, ибо он дает жизнь и направление роману. Значение борьбы личностей и общества. Значение среды».

¹² Золя Эмиль. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 22.

Приведенные суждения вполне соотносятся с основными положениями литературных манифестов Золя: с его требованием предельно точного и бесстрастного воспроизведения действительности, с установкой на строгую детерминированность всех изображаемых явлений, теорией среды, глубоким интересом к наследственности и подсознательным психическим процессам, стремлением ввести в художественную литературу научные методы описания, требованием расширить тематику произведений (писатель не должен отказываться от изображения неприятных сторон жизни) и др. Отдельные фрагменты «Теории романа», в которых автор размышляет о композиции, соотносённости частей сочинения, завязке и развязке сюжета, интриге, об упразднении всяческой дидактики и морализма, явно указывают на все тот же вышеназванный источник.

Вместе с тем в этом трактате Сологуб позволил себе некоторые отступления от доктрины натурализма, которые, однако, имели серьезные последствия в его творчестве. Во-первых, ему было чуждо умаление роли фантазии и художественного вымысла в произведении (согласно Золя, «натура не нуждается в домысле», ее надо изображать «ни в чем не изменяя»). Во-вторых, в отличие от Золя, Сологуб верил в присутствие в мире тайны — иррациональных стихийных сил, во власти которых пребывает душа человека. Если Золя осуждал писателей-идеалистов за то, что у них «за каждым порывом в небеса следует падение в бездну, в хаос метафизики»,¹³ то Сологуб, при глубоком уважении к науке и «экспериментальному методу», напротив, более всего дорожил этими «порывами в небеса» и «падениями в бездну», приближающими к тайне. В его бумагах сохранилась специфическая запись (от 30 марта 1886 года): «Правда — Сущее — от нас сокрыто, и Преходящее — Ложь — это и есть наш мир. Идеализм наш — заблуждение, но реализм — двойное заблуждение».¹⁴

Наряду с золаистским ядром в содержании «Теории романа» едва заметны ростки символистского панэстетизма: признание за искусством права быть инструментом познания мира (вне рационального мышления), а также его жизнестроительной функции. «...На самом деле, — писал Сологуб в трактате, — то творение прекрасно, которое прекрасно в творце. Но в человеке-творце не отражается мир мертво, как в зеркале. Холодный ропот сонной действительности освещается и согревается в творческом уме высшим светом и теплом истинных идей, чувствований и пожеланий. Для представления действительности эти поэтические очки — то же, что для контура краски». В этом фрагменте уже угадывается автор «Творимой легенды» (ср.: «Беру кусок жизни грубой и бедной... и творю из него сладостную легенду»; у Золя — куски грубой действительности — «tranches de la vie», во французском языке выражение вошло в обиход).¹⁵

В «Теории романа» причудливо сочетались разнородные эстетические ориентации. Одна из них эксплицитно связана с натурализмом; другая едва приоткрывает пути к символистской эстетике. В художественной прозе Сологуба 1880—1890-х годов можно проследить ту же тенденцию. Золаистская эстетическая программа и художественная практика ощутило повлияли на формирование его писательской манеры. «С художественной стороны символизм, поскольку в нем есть зерно правды, представляет собой реакцию против „натурализма“ и „протоколизма“ Эмиля Золя с братией», — констатировал в 1893 году Н. К. Михайловский в статье «Русское отражение французского символизма» и отмечал, что в русской литературе, не знавшей натурализма («разве только в некоторых произведениях гг. Боборыкина, Ясинского и еще кое-кого помельче»), появление символизма было беспочвенно («одно дело — Франция и другое дело — Россия»)¹⁶ Критик не принял во внимание

¹³ Там же. Т. 24. С. 262.

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 539. Л. 245.

¹⁵ О происхождении образа см. в кн.: *Селегень Г.* «Прехитрая вязь». Вашингтон: Камкин, 1968. С. 86—87.

¹⁶ *Михайловский Н. К.* Статьи о русской литературе XIX—начала XX века. Л., 1989. С. 464, 466.

вполне очевидный факт: творчество Э. Золя было хорошо знакомо поколению русских символистов еще в их гимназическом возрасте.

Среди добросовестно усвоенных Сологубом «уроков» «экспериментального метода» — установка на собирание и документальное изучение «натуры» и объективное, вплоть до протокольной точности, изложение событий. Примечательны в этой связи зарисовки, обнажающие художественные устремления «натуралиста» — своеобразные «упражнения» на наблюдательность, например: «Что слышно в 3 часа дня 21 авг. из моего окна на дворе (1892): шаги на лестнице Басендовского. Крик петуха в разных местах, то ближе, то дальше. Очень далекий лай собаки. Стук колес, должно быть, дрожки; нет, это телега, которою правит баба. Кудахтанье кур. Петух где-то. Мычит корова. Ветер шумит в черешне. Гремят мостки. Отдаленный отзвук говора, очень глухой. Блеянье. Шуршит трава под босыми ногами крестьянки, пришедшей на двор предлагать свою провизию. Блеянье слитнее и ближе. Мычанье. Петух закричал на дворе. По мосткам, слышно, идут двое в разные стороны. Голос мужика на дворе, неразборчивые гортанные звуки. Заканчивает: пш, на собаку или птицу. Блеянье. Сапоги со скрипом прошли под окном. Очень далеко петух... Хлопнули дверь у соседей. Ветер чуть-чуть шевелит ветки черешни. Телега по щебно застучала. — Не много *разнообразия!*»¹⁷

В основе большей части его произведений (в первую очередь «Тяжелых снов» и «Мелкого беса») невымышленные истории и факты, — как известно, все основные действующие лица в его первых романах и некоторых рассказах имели прототипы в действительности.¹⁸ Даже «пушкинский урок» Ардальона Передонова в «Мелком бесе», как оказалось, имел место в реальной жизни учителя Ивана Ивановича Страхова, послужившего прототипом Передонова.¹⁹ Газета «Псковский городской листок» 11 февраля 1887 года (№ 12) поместила следующую заметку: «Великие Луки. 50-летие кончины А. С. Пушкина ознаменовалось устроенным 1-го февраля в гимнастическом зале реального училища „литературным утром“. Сначала преподавателем словесности г. Страховым, а потом преподавателем французского языка г. Апашненским, с кафедры, было прочтено первым — нечто о значении пушкинской поэзии, а вторым — о Пушкине как драматурге. К сожалению, чтения эти носили какой-то таинственный характер и относились скорее к самим ораторам, чем к публике, благодаря неспособности упомянутых лиц передать содержание громко и внятно, они прошли без всякого впечатления» (публикацию указала Т. В. Мисникевич).

В архиве Сологуба сохранилось большое количество разрозненных заметок и записей под заголовками «Запас» и «Быт», в которых зафиксированы отдельные эпизоды и жанровые сцены из провинциальной жизни, портретные и речевые характеристики знакомых, их оригинальные привычки и жесты. Этот материал впоследствии был использован в художественных текстах практически без изменений. Например: «О. П. Зарецкая рассказывала, что муж, уходя в должность, надевал на

¹⁷ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 79. Л. 1.

¹⁸ О прототипах в рассказе Сологуба «Червяк» см.: Федор Сологуб в Вытегре (Записи В. П. Абрамовой-Калицкой) / Вступ. статья, публ. и комм. К. М. Азадовского // Неизданный Федор Сологуб. С. 264, 286, 277. О прототипических событиях романа «Тяжелые сны» см. во вступ. статье и комментариях М. М. Павловой в издании: *Сологуб Федор. Тяжелые сны. Рассказы*. Л., 1990. О прототипах в романе «Мелкий бес» см.: *Улановская Б. Ю.* О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // *Русская литература*. 1969. № 3. С. 185—189; *Соболев А. Л.* Из комментариев к «Мелкому бесу»: «Пушкинский» урок Передонова // *Русская литература*. 1992. № 1. С. 157—160; *Павлова М. М.* Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // *Русская литература*. 1997. № 2; *Павлова М. М.* Творческая история романа Федора Сологуба «Мелкий бес». СПб., 1996 (глава «Первогерои и первособытия»). О событийной основе рассказа Сологуба «Баранчик» см.: *Соболев А. Л.* Реальный источник в символистской прозе: механизм преобразования (Рассказ Федора Сологуба «Баранчик») // *Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения*. Рига; Москва, 1994. С. 151.

¹⁹ *Анненский-Кривич В. И.* Федор Сологуб // *Сологуб Федор. Творимая легенда*. М., 1991. Кн. 2. С. 255.

нее панталоны, глухие, без отверстия внизу, с замком. Замкнет и ключ унесет с собою, так она и терпит. (...) Ее гаданье: показала кому-то в стакане чей-то зад. Ее гаденькие картинки. Ее дети. Ее ухаживанья за молодыми людьми...»²⁰ В приведенной характеристике нетрудно узнать черты одной из главных героинь романа — Грушиной (см. гл. XXII); рассказ о панталонах с замком сохранился в ранней редакции текста романа «Мелкий бес».²¹

В 1880-е годы Сологуб поддерживал переписку со своим институтским приятелем М. В. Лопачевым,²² после окончания Учительского института получившим место в кокетавской школе. Из писем Лопачева явствует, что Сологуб просил товарища собирать «натуру» — вести летопись школьной жизни, подробно регистрировать все происходившие события, не исключая бытовые мелочи (эти тетради Лопачев пересылал в Петербург Сологубу, в соавторстве с которым планировал писать повесть или роман; план осуществлен не был). Таким образом, в своей творческой лаборатории Сологуб осуществлял заветы Э. Золя: «...в произведениях не должно быть абстрактных персонажей, фантастических измышлений, постулатов: в них должны присутствовать реальные персонажи, правдивые жизнеописания действующих лиц, истины, почерпнутые в повседневной жизни»²³ (статья «Натурализм в театре»); «...автор экспериментального романа — это ученый, применяющий в своей особой области то же орудие, что и другие ученые: наблюдение и анализ»²⁴ (статья «Экспериментальный роман»).

Вплоть до середины 1890-х годов Сологуб находился под обаянием «экспериментального метода» и, не соглашаясь с отдельными пунктами программы, все же пытался следовать ей или же приспособливать ее для себя. Так, например, социально-историческая детерминированность личности и поведения героя непременно входила в творческое задание золаиста. Однако именно эта часть программы натурализма менее всего вдохновляла Сологуба и в его художественной практике не получила развития. В значительно большей степени его привлекал феномен «пороговой» личности и психологическая мотивация поведения людей, находящихся как бы на пороге здоровья и психического расстройства (главный герой ранней прозы Сологуба с медицинской точки зрения «невротик», или преступник, или и то и другое одновременно). Более всего писателя совпадал с Золя в сфере интереса к проблеме наследственности и к механизму развития страсти или порока, ведущих личность к преступлению или безумию (В. А. Латышев, познакомившись в 1883 году с сочинениями бывшего воспитанника, недоумевал: «Правду сказать, меня удивляет выбор тем: все пишете о пороке, точно будто хорошо его изучили»)²⁵ В этой связи многие страницы ранней прозы Сологуба, на которых он повествует «истории болезни» своих героев, могут служить иллюстрацией основных тезисов манифеста «Экспериментальный роман» и сопоставимы с некоторыми страницами романов Э. Золя и братьев Гонкур. В частности, описания кошмарных сновидений в «Тяжелых снах», манипуляции Передонова с котом в «Мелком бесе» имеют несомненное сходство с отдельными сценами и эпизодами в «Терезе Ракен» (1867).

Рассказ «Свет и тени» (впервые: Северный вестник. 1894. № 12, под заглавием «Тени»), получивший высокую оценку в среде сторонников «нового искусства», может быть прочтен не только как мифопоэтический текст (см., например: *Элсворт Джон*. О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» // *Русская литература*. 2000. № 2. С. 135—138), но также как золаистское произведение, в свете «эксперимен-

²⁰ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 539. Л. 67.

²¹ РНБ. Ф. 724. № 3. Л. 71.

²² *Лопачев М. В.* Письма (11) Ф. Сологубу // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 421.

²³ *Золя Эмиль*. Собр. соч.: В 26 т. Т. 24. С. 326.

²⁴ Там же. С. 277.

²⁵ *Латышев В. А.* Письма (54) Ф. Сологубу // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 392. Л. 12. Василий Алексеевич Латышев (1850—1912) — методист-математик, директор народных училищ Санкт-Петербургского учебного округа, главный редактор журнала «Русский начальный учитель», наставник Сологуба со студенческих лет.

тального метода». Рассказ повествует о тяжелом психическом расстройстве гимназиста Володи. Впечатлительный, нервный, болезненный ребенок (автор многократно указывает на бледность его лица) страдает от отсутствия свободы — мама контролирует каждый его шаг. Случайно прочтенная Володей брошюра — пособие для игры в тени на освещенной стене — становится для него источником неконтролируемых эмоций. Сопротивление мамы, неожиданно открывшей тайную забаву сына, способствовало возникновению у мальчика параноидального бреда. Володя сходит с ума, вслед за ним лишается рассудка его мать, также увлеченная «тенями». В изложении Сологуба печальный финал этой маловероятной истории выглядит, однако, вполне мотивированным. Писатель вводит в повествование детали, которые создают картину закономерности болезни мальчика. «Большой мечтатель» Володя находится в состоянии депрессии (события разворачиваются поздней осенью). Он видит мир «тоскливым», «скучным», «скорбным», «надоедливым». В тексте содержатся также намеки на «дурную наследственность» и признаки «вырождения» (по Ломброзо и Нордау): «Володина голова слегка несимметрична: одно ухо выше другого, подбородок немного отклонен в сторону» (как у матери), его отец был человек «слабовольный, с бессмысленными порываниями куда-то, то восторженно, то мистически настроенный... пивший запоем последние годы жизни. Он был молод, когда умер».²⁶

Признаки психического расстройства Володи воспроизведены Сологубом почти с медицинской точностью: «Угрюмые фигуры людей двигались под туманною дымкою, как злоеущие неприветливые тени. Все было громадно необычайно. (...) Городовой посмотрел на Володю враждебно ему. Собачонка с облезлою шерстью затыкала на него из подворотни, и Володя почувствовал странную обиду. (...) ... боязнь теснилась в его груди и оттягивала вниз обессилевшие руки» (курсив мой. — М. П.).

Тоска, подавленность, ощущение враждебности мира, страх перед ним — чувства, в одинаковой мере свойственные и маленькому гимназисту Володе Ловлеву, и учителю Передонову (ср.: «А на земле, в этом темном и вечно враждебном городе, все люди встречались злые, насмешливые. Все смешивалось в общем недоброжелательстве к Передонову, собаки хохотали над ним, люди облаивали его»²⁷). И одним и другим на пути к безумию движет навязчивая идея: Володя стремится обрести подлинную свободу в инобытии — среди «теней»; Передонов вожделеет получить инспекторское место, чтобы насладиться властью («блаженное безумие» Володи, таким образом, оказывается психологически соположенным мрачному безумию Передонова). Можно предположить, что фамилия *Передонов* образована от латинского глагола *per-do*, имеющего значения: *губить, уничтожать, убивать, расстраивать, разрушать, портить, разорять, помрачать, тратить, проигрывать, терять* (появление второй гласной «е», возможно, компенсирует неблагозвучность фамилии при прямом калькировании). Все значения глагола соответствуют деструктивным жестах Передонова, которые с избытком реализуются в сюжете романа.

Несомненно, Сологуба «притягивали» характеры, в определенном смысле санкционированные пафосом натурализма, поощрявшего документированное изображение всевозможных уродливых сторон личности, житейской «грязи», будничности, пошлости «среды». В свете «экспериментального метода» могут быть прочтены практически все тексты ранней прозы Сологуба («Тяжелые сны», в особенности). Вместе с тем новизна этих произведений и обращенность к новой культурной традиции также несомненны. Я не буду касаться этой сравнительно исследованной проблемы, осмелюсь лишь в связи с ней высказать отдельные наблюдения.

В литературе о Сологубе существует мнение о том, что поэтика его первых романов сложилась отчасти под влиянием французского символистского романа 1880-х годов. Галина Селегень выделила в «Мелком бесе» структурные особенности, харак-

²⁶ Сологуб Федор. Тяжелые сны. Рассказы. Л., 1990. С. 258.

²⁷ Сологуб Федор. Мелкий бес. М., 1988. С. 223.

терные для произведений Ж. К. Гюисманса (это роман «одного героя», действительность изображается как функция души главного героя и т. п.), и далее указала на ряд соответствий и подобий в образной системе и стилистике «Мелкого беса» и «A rebours» («Наоборот»), «An route» («На пути»), «A vau-l'eau» («По течению») (в отдельных случаях, отмечала исследовательница, сходство так велико, что, «пожалуй, можно было бы говорить о подражании»).²⁸ По мнению Г. Селегень, «представляется маловероятным, чтобы Сологуб не был знаком с Гюисмансом, о котором много говорили и писали в русской критической литературе того времени. (...) ...знакомство Сологуба с Гюисмансом вряд ли нуждается в особых доказательствах».²⁹

Трудно оспаривать связь прозы Сологуба с традицией французского символистского романа, однако и абсолютизировать ее, по-видимому, весьма опрометчиво. Вплоть до начала 1900-х годов в русском переводе были известны лишь ранние произведения Гюисманса, написанные в стилистике натурализма («Сестры Ватар» — 1879 и «Марта. История погибшей» — 1880; «Юная новобрачная» — 1884). Снискавший славу «библии» декадентства роман «Наоборот» (1884) увидел свет в русском переводе в 1906 году; первые заметки и статьи о Гюисмансе появились в «Русском богатстве» и затем в «Северном Вестнике» лишь в начале 1890-х годов. Десять лет, с 1882-го по 1892 год, Сологуб провел в «медвежьем углу» русской провинции, куда книги и журналы даже «вчерашнего» дня поступали с большим опозданием. Предполагать, что он мог прочесть европейскую новинку в оригинале, находясь в Крестцах или Вытегре, также не приходится. Из переписки Сологуба с В. А. Латышевым известно, что к самостоятельному изучению французского языка он приступил не ранее чем в 1885 году.³⁰

Миф о культурном писателе-западнике Федоре Сологубе, испытавшем в начале творческого пути влияние новой европейской литературы, был создан при его непосредственном участии. В 1909 году он выпустил третье издание романа «Тяжелые сны», в текст которого были внесены отдельные изменения, в том числе в духе «A rebours» (например, в описании кабинета Логина).³¹ Именно эта последняя редакция «Тяжелых снов», воспроизведенная в собраниях сочинений издательством «Шиповник» (в 12 т. Т. 2. СПб., 1909) и издательством «Сириус» (в 12 т. Т. 2. СПб., 1913), наиболее доступная читателям, явилась впоследствии «каноническим» текстом произведения. О ранней прозе Сологуба судили по «Тяжелым снам», памятуя о том, что роман появился в середине 1890-х годов, но при этом ссылались на текст, переработанный автором десять лет спустя.

Очевидно, индивидуальные поиски писателя в области прозы протекали в одном русле с европейскими веяниями и подчинялись историко-литературным закономерностям эпохи: «Тяжелые сны» создавались в 1882—1893 годах — в пресимволистское время, десятью годами ранее «Мелкого беса», когда эстетические представления автора еще покоились на «экспериментальном методе», но уже в этом произведении присутствуют структурные особенности символистского романа, а в Логине немало черт, родственных Дез Эссенту (примечательно, что в критике роман «Тяжелые сны» был назван подражательным «дурным французским и немецким образцам»).³²

Длительное пребывание вне литературного общения и вне культурной среды, а также весьма скудная осведомленность Сологуба о достижениях западного модернизма вплоть до середины 1890-х годов — обстоятельства, заставляющие искать источ-

²⁸ См.: Селегень Г. «Прехитрая вязь». С. 83—92.

²⁹ Там же. С. 87.

³⁰ См.: Латышев В. А. Письма Ф. Сологубу // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 2. № 30; Оп. 3. № 392. Л. 22, об. (письмо от 4 октября 1885 года).

³¹ Внесенные в текст романа изменения были отмечены критикой, см., например: Редько А. Б. Федор Сологуб в бытовых произведениях и в «творимых легендах» // Русское богатство. 1909. № 2. Отд. II. С. 75—79.

³² «Смутные сны», роман Сологуба. СПб., 1896 // Русский вестник. 1896. Сент. С. 249.

ники его ранней прозы лишь в области основательно изученных им в то время литературных традиций. Наряду с русской классической прозой (более всего творчество Гоголя и Достоевского) таким источником для него был французский натурализм, точнее, почерпнутая из него нацеленность на анализ психологического и, главным образом, психопатологического поведения человека. Именно эту линию, постулируемую манифестами и романами Э. Золя и Гонкуров, Сологуб стал осваивать с особым тщанием. Его ранняя проза насыщена сценами самоубийств, убийств, безумия, извращенных эмоций, инцестуальными мотивами. Критика справедливо отмечала, что он владеет «поразительной способностью воспроизводить болезненные состояния души, истерические ощущения... сны, видения, кошмары, химеры и т. п. В этом направлении он достиг колоссальных и удивительных результатов. Его область между грезой и действительностью. Он настоящий поэт бреда».³³ В выписке из этой публикации Сологуб сделал примечание: «Я — настоящий поэт бреда».³⁴

Несмотря на очевидный крен в натурализм, роман «Тяжелые сны» и рассказы сборников «Тени» и «Жало смерти» были восприняты современниками как произведения «нового» искусства, как декадентский вызов традиционной эстетике. После прочтения рассказа «Тени», в марте 1895 года, Н. Минский писал Сологубу: «Все больше убеждаюсь в том, что Вы призваны для большого дела. Главное — продолжайте, как начали, творите не повне, а повнутри, давайте себя самого, никого не слушайте и не смущайтесь».³⁵

Собственный путь в литературе Сологуб видел не в преодолении традиции, а в снятии ограничений, которые принципиально не устраивали его в рамках реалистического искусства и «экспериментального метода». Он пошел по направлению, которое в полной мере отвечало его внутренним творческим потребностям и более всего напоминало «символический натурализм» Ж. К. Гюисманса, выходца из «меданской школы». Исходной точкой на пути эстетических поисков Сологуба был ученический золаистский трактат «Теория романа», а своеобразной вершиной — программная статья «Не постыдно ли быть декадентом», свидетельствующая об освобождении писателя от авторитета «школы», в рамках которой преимущественно развивалось его мастерство. Сологуб писал: «Декадентство, уже ясное в своей идее, еще не раскрыло себя с совершенной полнотой. Оно еще не достигло расцвета. До сих пор оно представляет только ряд психологических (иногда психопатологических) опытов. Но для меня несомненно, что это презираемое, осмеиваемое и даже уже преждевременно отпетое декадентство есть наилучшее, быть может единственное, орудие сознательного символизма. Обращаясь к внутреннему сознанию человека, употребляя слова лишь в качестве психологических реактивов, так называемое декадентство одно только дает возможность словесными формами указать на непознаваемое, пробуждать в душе таинственное единение с тайною. (...) Будущее же в литературе принадлежит тому гению, который не убоится уничижительной клички декадента и с побеждающей художественной силой сочетает символическое мировоззрение с декадентскими формами».³⁶

В приведенной цитате декадентство и натурализм выступают почти синонимическими понятиями, декадентство замещает натурализм, натурализм едва ли не подменяется декадентством, а будущий гений, таким образом, представлен автором как натуралист с мировоззрением символиста. «Не постыдно ли быть декадентом?» — риторически вопрошает Федор Сологуб и утвердительно «отвечает»: «Не постыдно», не постыдно быть автором «Теней», «Тяжелых снов» и «Мелкого беса».

³³ Залетный И. [Гофштеттер И. Л.]. Критические беседы // Русская беседа. 1896. № 3. С. 179.

³⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 538.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 1. № 158.

³⁶ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 376. Л. 8—9.

© М. М. Павлова

«ТОГДА МНЕ ДАЛИ ИМЯ ФРИНЫ...»

(ИЗ ИСТОРИИ ОТНОШЕНИЙ Ф. СОЛОГУБА И ВЯЧ. ИВАНОВА)

История отношений Федора Сологуба и Вячеслава Иванова, помимо документально-сюжета,¹ зафиксированного в их переписке и стихотворных посланиях друг другу, в воспоминаниях современников,² имеет также и свой неочевидный сюжет.

В поэтических текстах Сологуба обращенность к Вяч. Иванову, как правило, завуалирована, но именно благодаря этим стихотворениям (многие из них были написаны в 1905—1907 годах) можно судить об интенсивности его внутреннего диалога с автором «Кормчих звезд» (1903) и «Прозрачности» (1904). Своеобразным свидетельством подобного «медитативного» общения явилось стихотворение «Насытив очи наготою...» (впервые: Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 92). Оно датировано 3 июля 1904 года, т. е. было написано еще до личного знакомства поэтов, которое состоялось лишь полгода спустя.

Насытив очи наготою
Эфирных и бесстрастных тел,
Земною страстной красотой
Я воплотиться захотел.

Тогда мне дали имя Фрины,
И в обаяньи нежных сил
Я восхитил мои Афины
И тело в волны погрузил.

Невинность гимны мне слагала,
Порок стыдился наготы,
И напоил он ядом жало
В пыли ползущей клеветы.

Мне казнь жестокая грозила,
Меня злословила молва,
Но злость в победу превратила
Живая сила божества.

Когда отравленное слово
В меня метал мой грозный враг,
Узрел внезапно без покрова
Мою красу ареопаг.

Затмилось злобное гоненье,
Хула, свиваясь, умерла,
И было — старцев поклоненье,
Восторг бесстрастный и хвала.³

Сологуб сравнивает себя с Фриной — известной гетерой из Афин (IV век до н. э.), натурщицей скульптора Праксителя и художника Апеллеса; последний изобразил ее в виде богини любви Афродиты, выходящей из моря (ср.: «И тело в волны погрузил»). По преданию, оратор Евфий, обиженный Фриной, из мести обвинил ее в безбожии, и она

¹ Краткий очерк отношений Вяч. Иванова и Ф. Сологуба см. в публикации А. В. Лаврова: *Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской* // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 136—150; см. также: *Баран Хенрик*. Триродов среди символистов // *Поэтика русской литературы начала XX века*. М., 1993. С. 211—232.

² См., например: *Гиллиус Э.* Живые лица. М., 1991. С. 366—367; *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 46—47.

³ *Сологуб Федор.* Стихотворения. Л., 1979. С. 299—300.

предстала перед судебным трибуналом — ареопагом (история суда над Фриной упоминается у многих античных авторов, наиболее подробный рассказ содержится в XIII книге «Пирующих софистов» Афиней). Речь ее защитника не имела успеха. Тогда он раздел Фрину и показал судьям, и они, пораженные красотой, оправдали ее.

Возможно, образ Фрины в стихотворении Сологуба был навеян одноименной драмой Риккардо Кастельвеккио (псевдоним графа Jules Pullé; ок. 1820—1844): в начале 1900-х годов его «Фрину» неоднократно ставили на петербургской сцене.⁴ Античные образы и сюжеты в лирике Сологуба, за исключением стихотворений позднего периода, встречаются сравнительно редко. Как правило, он насыщал их конкретно-историческими, автобиографическими или профетическими подтекстами. Можно предположить, что посредством античного сюжета Сологуб осмыслял свою литературную биографию, в которой отождествлял себя с Фриной, Вяч. Иванова — с защитником Фрины, представителей традиционного общественного мнения (а возможно, и цензуры) — с Евфием, а русских критиков и журнальных обозревателей — с ареопагом.

Поводом для написания стихотворения, по-видимому, послужила напечатанная в августовской книжке «Весов» рецензия Иванова на книгу Сологуба «Жало смерти» под заголовком «Рассказы тайновидца». Сборник вышел из печати весной (не позднее мая) 1904 года в издательстве «Скорпион», однако из-за цензурных нареканий тираж был арестован и поступил в продажу только во второй половине лета, причем из книги была удалена эротическая новелла «Милый паж». В своей рецензии Иванов отмечал: «Книга рассказов г. Сологуба, русская по обаятельной прелести и живой силе языка, зачерпнутого из глубин стихии народной, русская по вещему проникновению в душу русской природы, — кажется французскою книгой по ее новой у нас утонченности, по мастерству ее изысканной в своей художественной простоте форме».⁵

В критической печати вплоть до выступления Вяч. Иванова преобладали преимущественно негативные оценки сологубовской прозы: рецензенты сборника «Тени. Рассказы и стихи» (1896), романа «Тяжелые сны» (1896) и ранее опубликованных рассказов, включенных в сборник «Жало смерти», обвиняли автора в болезненном декадентстве, порочности, безбожии, порнографии, в надуманности сюжетов и изломанном фальшивом тоне повествования (ср.: «Меня злословила молва»). Большим искусством, по-видимому, было получить цензурное разрешение на публикацию отдельных сологубовских произведений. Первая попытка напечатать его «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» была безуспешной. 15 апреля 1903 года Ф. Д. Батюшков писал автору: «„Жало смерти“ совершенно не подходит для напечатания в „Мире Божиим“. Простите, что высказываюсь так откровенно, но не могу сочувствовать такому изображению испорченной природы, как Ваш маленький Ваня, и его жалкой жертвы».⁶ В августе 1903 года с просьбой передать рукопись для публикации в журнал «Новый путь» обратилась З. Н. Гиппиус. Между тем даже у Гиппиус «Жало смерти» вызывало опасение по поводу его «цензурности», о чем она позднее сообщила Сологубу: «...посылаю вам корректуру со следующими просьбами: прочтите ее и те сделанные поправки карандашом, с которыми вы согласны, обведите чернилами, остальные сотрите. Просьба еще — не вставляйте, даже если захочется, чего-

⁴ См.: Кастельвеккио Р. 1) Фрина. Драма в 4-х действиях с прологом / Пер. с итал. А. И. Радищевской. СПб., 1902 и в изд.: Сборник пьес. СПб., 1889. Т. 33. С. 1—120; 2) Фрина. Драма в 4-х действиях с прологом / Пер. с итал. А. П. Воротникова. М., 1903. Антоний Павлович Воротников (1857—1937), драматург, беллетрист, переводчик, режиссер, сценарист, бывал у Сологуба на собраниях поэтов в Андреевском городском училище в 1906—1907 годах; состоял с ним в переписке (Письма 1908—1916 годов (52) А. П. Воротникова Ф. Сологубу см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 155). «Фрину» ставили в сезон 1901/1902 годов в театре Литературно-художественного общества (Суворинском); в сезон 1902/1903 годов драма шла в театре «Пассаж»; 1903/1904 годов на сцене театра «Аркадия» и театра «Озерки».

⁵ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца // Весы. 1904. № 8. С. 47.

⁶ РГАЛИ. Ф. 482. Оп. 1. № 416. Л. 1.

нибудь „сомнительного” — умоляю! (...) Я кое-что зачеркнула чернилами, нельзя ли не восстанавливать?»⁷ Рассказ был напечатан в «Новом пути» (1903. № 9).

Предвидеть реакцию критики на сборник «Жало смерти» было несложно. Ареопаг судил Фрину за безбожие, русская критика упрекала Сологуба в «болезненности фантазии и уродливости сюжетов»,⁸ судила за стремление «ударить по нервам», совершить насилие над читателем: «...Сологуб поступает совсем нехорошо, когда любит свои произведения не наедине, а печатает их и выпускает в свет. (...) Нельзя передать впечатление, которое производит г. Сологуб, делающий чик-чик ножичком по горлу белоголового мальчика и любовно поворачивающий детские трупики»;⁹ «...нельзя оставаться равнодушным, читая, видимо, с особенным старанием сочиненное повествование о том, как один девятилетний мальчик систематически развращает другого и в результате топится с ним вместе»;¹⁰ «Вы с радостью закрываете последнюю страницу сборника, давящего как кошмар...»¹¹ и т. п.

После появления рецензии Вяч. Иванова на «Жало смерти», в которой он осветил достоинства книги и тем самым «оправдал» автора, тон критических обзоров и откликов на последующие сочинения Сологуба изменился на более сдержанный, а в большинстве случаев и на прямо противоположный — одобрительный или восторженный (ср.: «Когда отравленное слово В меня метал мой грозный враг, Узрел внезапно без покрова Мою красу ареопаг. Затмилось злобное гоненье, Хула, свиваясь, умерла, И было — старцев поклоненье, Восторг бесстрастный и хвала»).

Рецензия была напечатана в «Весак» в августе 1904 года, стихотворение Сологуба датировано 3 июля. Однако это несовпадение в датах не препятствует предложенной интерпретации текста. Вяч. Иванов, сблизившийся со «скорпионовцами» в период своего пребывания в Москве в марте—июне 1904 года, имел возможность отрецензировать книгу «Жало смерти» по наборной рукописи или же сразу после выхода из печати (указание на французскую утонченность формы предполагало прежде всего знакомство с рассказом «Милый паук», запрещенным цензурой и потому изъятым в издании¹²). Из переписки Вяч. Иванова с Брюсовым за июнь—июль 1904 года явствует, что рецензия была написана не позднее отъезда Ивановых в Швейцарию, т. е. до второй декады июня.¹³

Благодаря постоянным деловым сношениям с Брюсовым и издательством «Скорпион»,¹⁴ Сологуб мог познакомиться с отзывом Иванова о книге и текстом рецензии еще до ее публикации в «Весак». Не менее вероятно также, что о совершенной Вяч. Ивановым миссии защитника он узнал со слов кого-либо из членов редакции, а «Рассказы тайновидца» прочитал уже после выхода из печати августовской книжки журнала. Само по себе это обстоятельство может свидетельствовать лишь в пользу пророческого дара поэта, но не может отрицать факт обращенности его стихотворения к Вяч. Иванову. Одновременно со сборником «Жало смерти» в апреле 1904 года в издательстве «Скорпион» вышла вторая книга стихов Вяч. Иванова «Прозрачность», которую он отослал в дар Сологубу, с инскриптом: «Поэту духа и художнику слова Ф. Сологубу в знак глубокого почтения и благодарной памяти. Вяч. Иванов».¹⁵ 3 июля 1904 года автор «Жала

⁷ Там же. Оп. 2. № 21. Л. 16.

⁸ Московские ведомости. 1904. № 9. Отд. II. С. 279 (подпись: Д. П.).

⁹ Русская мысль. 1904. № 9. Отд. II. С. 279—280 (б. п.).

¹⁰ Московские ведомости. 1904. 20 дек. № 351. С. 4 (подпись: Д. П.).

¹¹ Боцяновский Вл. Критические наброски // Русь. 1904. № 245. 17/30 авг. С. 3.

¹² См.: Сологуб Ф. Жало смерти. Цензурный экземпляр рукописи // ИМЛИ. Ф. 210. Оп. 1. № 1.

¹³ См. письмо Брюсова к Иванову от 30 июня 1904 года и ответ на него Иванова от 4 июля: Брюсов Валерий. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903—1923) / Публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 449—450.

¹⁴ См. об этом в публикации И. Г. Ямпольского: Брюсов В. Я. Письма Ф. Сологубу // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1975. С. 104—125.

¹⁵ Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) / Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 444.

смерти» размышлял о своей литературной судьбе, отождествляя себя с Фриной, а 5 июля благодарил своего защитника перед ареопагом русской критики: «Дорогой Вячеслав Иванович. Я получил „Прозрачность” и спешу выразить Вам мою искреннюю благодарность и за книгу, и за начертанный на ней привет. Ваша посылка тем утешительнее для меня, что я получил ее в дни глубокого уныния, совсем меня одолевшего. Гонения воздвигнуты на меня, вокруг меня свился клубок клевет, — и если бы я был не так неимущ, то ушел бы из службы (да, может быть, и так прогонят), а если бы свободен был, то с удовольствием умер бы. Пока же в моем бессилии утешаюсь тем, что есть на свете прекрасные книги и милые их авторы».¹⁶

¹⁶ Цит. по публ. А. В. Лаврова: *Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской*. С. 136.

© Т. В. Мисникевич

НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА О МАКСИМЕ ГОРЬКОМ

8 апреля 1906 года Федор Сологуб записал в альбоме Ф. Ф. Фидлера «Товарищеские обеды» стихотворение:

Мериканцы,
Вы — поганцы!
Что же вам за дело,
Кто кому жена?
Мы на дело смотрим смело:
Муж есть он, жена — она.
Ситуация ясна.¹

В тот день на встрече у Фидлера петербургские литераторы обсуждали развернутую американской прессой кампанию против Максима Горького и М. Ф. Андреевой, прибывших в США 28 марта 1906 года. Поводом для преследования писателя и его жены послужил гражданский брак Горького и Андреевой.² В дневнике Фидлера «Из мира литераторов. Характеры и мнения, собранные Фидлером» сохранилась запись: «9 апреля 06. Вчера я спешно созвал „Товарищеский обед”, чтобы обсудить дело Горького в Нью-Йорке (выдворение из отелей, потому что он выдавал Андрееву за свою жену, и отказ Марка Твена от устройства банкета в честь Г(орького)). Был составлен протест против американских ханжей и в особенности против культурного одичания американских писателей, который сегодня и напечатан в „Двадцатом веке”. Подписали все, за исключением Авенариуса, который нес какую-то чепуху о святости церковного брака».³ «Протест писателей» был следующего содержания: «М(илостивые) Г(оспода). Американцы оскорбили русского писателя Максима Горького и русскую женщину М. Ф. Андрееву, грубо вмешавшись в их интимную, личную жизнь. Мы, русские писатели, менее всего ожидали встретить такое попрание основных условий культурной

¹ ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 2. № 29. Л. 5.

² Подробнее об этом см.: *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1999. Т. 5. С. 436—438; *Буренин Н. Е.* Поездка в Америку в 1906 г. // М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. М., 1957. С. 105—113.

³ ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 1. № 10. С. 104. Текст Фидлера цитирую в переводе Г. Е. Потаповой. Об отношениях М. Горького и Ф. Ф. Фидлера см.: *Азадовский К. Ф.* Фидлер. Встречи с Горьким // Литературное обозрение. 1984. № 8. С. 100—107.

жизни со стороны американских писателей, представителем которых явился Марк Твен, и выражаем по этому поводу свое глубокое негодование. Мих. Альбов, К. Барвинок, Ал. Будищев, Каз. Баранцевич, Осип Дымов, А. Зарин, В. Богораз-Тан, Вас. Немирович-Данченко, Виктор Рышков, Ив. С. Соколов, Федор Сологуб, Влад. Тихонов-Мордвин, А. Фаресов, Осип Фельдман, Сергей Филиппов, Ф. Ф. Фидлер, Е. Н. Чириков, А. М. Хирьяков, В. В. Чехов, Л. М. Василевский, А. Лукьянов, Д. Цензор и И. Потапенко».⁴

В русской печати к этому времени уже появились и другие выступления в защиту Горького. К примеру, 4 апреля 1906 года в газете «Биржевые ведомости» было опубликовано обращение И. И. Ясинского: «Считаю необходимым возвысить голос в защиту Максима Горького. Мой голос слаб и пока одинок, но к нему должны присоединиться более сильные и мужественные голоса моих товарищей и сограждан. Я протестую против недостойного обращения американских писателей с нашим соотечественником. Мы ждем не дождемся, когда у нас будет введен гражданский брак и тем положен будет конец бесправью русской женщины. А писатели свободной страны отшатнулись от Максима Горького только потому, что он в гражданском браке с госпожой Андреевой, пока не признаваемом в России. Нас до глубины души оскорбило такое мещанство. Спешу заявить, что в лице Максима Горького нанесена обида всей русской литературе, не запятнавшей себя песнями в честь условной лжи, а напротив, при самых неблагоприятных условиях борющейся с гнилыми преданиями старого общества. Увы, разрушитель мещанства встретил мещан там, где меньше всего можно было ожидать!»⁵ В том же выпуске «Биржевых ведомостей» было напечатано стихотворение К. Льдова «Торжество лицемерия», завершающееся строками:

Мещане города Нью-Йорка —
 Всех добродетельней мещан:
 Их око праведное зорко,
 Ничтожный страшен им изъян.
 Ужасный слух смутил округу, —
 И, в самом деле, слух шальной:
 Максима Горького подругу
 Назвали где-то — не женой!
 Еще недавно дать хотели
 В честь знаменитости банкет...
 Но тут восстали все отели, —
 И в них для гостя места нет.
 Пришлось бежать ему оттуда,
 Забыть безгрешную страну,
 Где смотрит кельнер, как на чудо, —
 На нелегальную жену!⁶

Сам Горький 1 апреля 1906 года направил в редакции американских газет (Times (Buffalo). 1906. 2(15) april; Houston chronicle. 1906. 2(15) april и др.) письмо, в котором заявил: «Моя жена — это моя жена, жена М. Горького. И она, и я считаем ниже своего достоинства вступать в какие-либо объяснения по этому поводу».⁷

Сологуб, подписавший «Протест писателей» и тем самым выразивший сочувствие и поддержку Горькому, одновременно не упустил возможности «зацепить» своего идейного противника и его единомышленников и сторонников.⁸ Иронизируя над

⁴ Двадцатый век. 1906. № 14. 9(22) апр. С. 4.

⁵ Биржевые ведомости. 1906. № 9234. Веч. вып. С. 4.

⁶ Там же. С. 3.

⁷ Горький М. Полн. собр. соч. Письма. Т. 5. С. 165.

⁸ Подробнее об отношениях Сологуба и Горького см.: Никитина М. А. М. Горький и Ф. Сологуб (К истории отношений) // Горький и его эпоха. Исследования и материалы. М., 1998. Вып. 1. С. 185—203; Павлова М. М. Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (отвергнутый сюжет «Сергей Тургенев и Шарик» и его место в художественном замысле и идейно-образной структуре романа) // Русская литература. 1997. № 2. С. 138—154.

простовато-грубоватыми манерами Горького, послужившего прототипом писателя Шарика в ранней редакции романа «Мелкий бес», Сологуб явно акцентировал внимание на том, в чем он видел одно из проявлений мещанского начала. В архиве Сологуба сохранилась запись «Мещанское в словесности», где он отмечает: «Провинц(иализм) в литературе — нечто мелкое, необразованное. Талантливые представители его — Горький, Мельшин, Гарин. Горький. Незнание его. Что такое философия и метафизика. Зачем и говорить об этом. (...) А сами мелкие, ничтожные».⁹ Стихотворение, датированное 22 апреля 1899 года, посвящено этой же теме:

«Хотите видеть самоучку?» —
И был к нему я подведен.
Кривую подал он мне ручку,
И криво улынулся он.

То был типичный самородок,
Он толком ничего не знал,
Он только вкус различных водок,
Глаза зажмурив, различал.

И он за это самородство
От всех всегда расхвален был,
Хоть только пошлое юродство
Собой он изобразил.¹⁰

В отличие от писателей демократического направления, Сологуб никогда не воспринимал автора «Заметок о мещанстве» как «разрушителя мещанства» и всегда находился с Горьким в состоянии внутренней конфронтации.¹¹ 4 апреля 1906 года писатель закончил статью «О „Грядущем Хаме“ Д. Мережковского», в которой назвал творчество Горького литературой «без бога и против бога». В свою очередь в ответ на предложение Леонида Андреева пригласить Сологуба участвовать в сборнике «Знания» Горький писал Андрееву летом 1907 года: «Старый кокет Сологуб, влюбленный в смерть, как лакеи влюбляются в барынь своих, и заигрывающий с нею всегда с тревожным ожиданием получить от нее щелчок по черепу; склонный к садизму Сологуб — фигура лишняя в сборниках „Знания“».¹² Невозможность опубликовать в 1905 году в журнале «Вопросы жизни»¹³ полный текст романа «Мелкий бес» в ранней редакции с главами о Сергее Тургеневе и Шарике лишь отодвинула на несколько лет конфликт между Горьким и Сологубом, возникший после публикации этих глав в 1912 году в газете «Речь».¹⁴

⁹ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 538. Конверт 12.

¹⁰ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 5. Л. 1813.

¹¹ Например, подписавший «Протест» писатель Е. Н. Чириков впоследствии так определил причину своего разрыва с Горьким: «Революционер „духа“, анархист по природе, певший „лесню безумству храбрых“, неожиданно и противоестественно нашел и выбрал своим богом Маркса, в котором обрел единую идею, объединяющую все явления духа и плоти человеческой... и примкнул не к Плеханову, а к Ленину, упростившему эту объединяющую идею до „революции брюха“» (Чириков Е. Н. На путях жизни и творчества. Отрывки воспоминаний // Лица. Биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб., 1993. С. 362).

¹² Лит. наследство. 1965. Т. 72. С. 287.

¹³ Первые 23 главы романа «Мелкий бес» были напечатаны в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 6—11), публикация не была завершена в связи с прекращением журнала.

¹⁴ См.: Речь. 1912. № 102 (2056). 15 апр.; 109 (2063). 22 апр.; 116 (2070). 29 апр.

© С. Л. Санкина

ЗАМЕТКИ К ТЕКСТАМ М. А. КУЗМИНА

I

«Я молодой, я бедный юнош...» — царевич Иоасаф
или Франциск Ассизский?

«Стих о пустыне» (1903) из раздела «Духовные стихи» написан Кузминым на сюжет, излюбленный в старообрядческой поэзии. В основе этого сюжета лежит легенда о царевиче Иоасафе, оставившем мир и удалившемся в пустыню. Существует множество вариантов стихов о пустыне, где восхваляется пустынножителство и говорится о необходимости бегства от мира, погрязшего в соблазнах.¹ В отличие от подавляющего большинства опубликованных вариантов народного стиха, в кузминском стихотворении педалируется собственно «старообрядческий колорит»:

Ни исправник, ни урядник
 Меня здесь не схватят,
 Ни попы, ни дьяконы
 В церковь не затащат.²

Кроме образов гонимого старообрядца и фольклорного царевича Иоасафа в собирательном портрете пустытника угадывается еще один — «младой юноша», покинувший мир, Франциск Ассизский. Помимо формального сходства: отказ от прежней жизни, «одежд многоцветных» и «друзей прелюбезных», житье в пустыне «с дивными зверями» и т. п., в стихотворении Кузмина есть элементы, которых не встретишь ни в одном из опубликованных русских духовных стихов, например обращение «братья» и «сестры» к «неодушевленным» творениям Божиим, напоминающее о синтезе христианского и языческого, свойственном францисканской поэзии.³

Деревы вы, деревочки,
 Мои братцы милы,
 А береза белоножка
 Дорога сестрица.

(С. 152)

Известно о роли учения Св. Франциска и францисканской литературы в становлении мировосприятия молодого Кузмина.⁴ Тема «умиленной хвалы миру», столь свойственная его ранней поэзии, громко заявляет о себе в «Стихе о пустыне». Цикл «Духовные стихи» — наиболее ранний из написанного Кузминым. Он создан еще до вхождения автора в литературу, в период увлечения древнерусской духовной

¹ Варианты стихов о пустыне см.: *Безсонов П.* Калеки переходные: Сб. стихов и исследования. Вып. 1—3. М., 1861. С. 205—275; *Варенцов В.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 186—198; *Рождественский Т. С.* Памятники старообрядческой поэзии // Записки Московского Археологического Института. М., 1910. Т. VI. С. 3—29.

² *Кузмин М.* Избр. произведения. Л., 1990. С. 152. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы. Ср. песню последователей Петрова крещения: «Кто бога боится, тот в церковь не ходит. / С попами, дьяками хлеб-соль не водит» (*Варенцов В.* Указ. соч. С. 187).

³ Ярким примером такого синтеза может служить стихотворение Кузмина «Просохшая земля! Прижаться к ней...» (1916).

⁴ *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник II. Тарту, 1972. С. 344—345; *Вишневецкий И. Г.* Михаил Кузмин и Св. Франциск: заметки к теме // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 25—27.

культурой, старообрядчеством, церковной музыкой. Примечательна оценка написанных в 1901 году духовных стихов Кузмина исследователем и знатоком церковного пения и музыки С. В. Смоленским: «Так не написал бы русский человек».⁵ Не исключено, что подобная оценка могла быть вызвана, в частности, несоответствием мировосприятия Кузмина, отразившегося в его стихах, тому, что преобладает в старообрядческой поэзии. В «Стихе о пустыне» уже ясно звучит «францисканская» нота, которая впоследствии будет ярким признаком поэзии Кузмина раннего периода.

II

«Мы два крыла — одна душа» («На окраине райской рощи...» Адамовича как один из возможных источников «Форе́ли» Кузмина)

Как известно, основным литературным произведением, повлиявшим на сюжет и образность стихотворного цикла «Форель разбивает лед», в котором литературные мотивы проецируются на конкретные биографические события, по указанию самого Кузмина, послужил роман Г. Майринка «Ангел западного окна».⁶ Исследователи также отмечают переключку с целым рядом «литературных и культурных текстов, в которых трактуются темы „крови, любви и смерти“ и любовного треугольника».⁷ Многие из них проанализировала И. Паперно, особо остановившись на пушкинских мотивах. Среди источников она назвала поэму «Цыганы» (убийство соперника и возлюбленной) и роман в стихах «Евгений Онегин» (дуэль друзей из-за женщины), последний, по мнению автора, является и образцом жанра «Форе́ли».⁸

Создавая ткань своего произведения, Кузмин использовал и пресуществовал в соответствии с прихотливым ходом ассоциаций образцы как «высокого», так и «низкого» жанра, хоть какой-то гранью отвечающие основной идее цикла. Интересным в этом отношении, как возможный источник некоторых деталей и образов «Форе́ли», может оказаться стихотворение Георгия Адамовича «На окраине райской рощи...», опубликованное в 1922 году.⁹ Возможно, не самые удачные, стихи молодого поэта, входившего в круг общения Кузмина, могли заинтересовать автора «Форе́ли» разработкой близкой ему темы специфического любовного треугольника, где появление женщины разбивает союз двух мужчин и приводит к гибели (странному омертвлению) одного из них.

Читатель становится свидетелем сцены прощания двух обитателей рая, которые, невзирая на ангельскую природу, подвержены вполне земным страстям.

На окраине райской рощи
У зеленоструйной воды
Умоляет Ороль Беляра:
«О, любимый, не улетай!»

⁵ Цит. по: Тимофеев А. Г. Семь набросков к портрету М. Кузмина // Кузмин А. Арена: Избр. стихотворения. СПб., 1994. С. 27.

⁶ См. об этом, например: Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 163—173.

⁷ Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: Поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 57—82 (Wiener Slavistischer Almanach. Sb. 24); Эткин Д. А. Помнишь, там, в Карпатах? От Мазоха к Кузмину, или Контекстуализация желания // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 93—101.

⁸ Паперно И. Указ. соч. С. 66—69.

⁹ Адамович Г. Чистилище. Вторая книга стихов. СПб., 1922. С. 30—32. Цит. по: Адамович Г. Стихотворения. Томск, 1995. С. 32—33.

Отвечает Беляр Оролю:
 «Жди меня у реки Тале.
 У людей я три дня пробуду
 И в четвертую ночь вернусь».

Безутешен Ороль. «Навеки
 Я с тобою!» — сказал Беляр.
 И пылающими губами
 Он Ороля поцеловал.

В прощании ангелов Адамовича и героев «Форели» («Четвертый удар») можно увидеть нечто сходное, не обязательно характерное для прощания вообще. Один из близнецов-возлюбленных добровольно покидает другого. В тексте «Четвертого удара» говорится об одной паре крыльев на двоих: «Мы два крыла — одна душа», что, пусть не прямо, но отсылает в сферу «ангельских» ассоциаций. «Зеленая река» у Кузмина — образ, восходящий к Майринку. Однако и «зеленоструйная вода» из стихов Адамовича могла оказаться в дополнительном ассоциативном ряду.

И у Адамовича, и у Кузмина мир живых и «мир иной» разделены водной преградой (не обязательно в буквальном смысле), она же разделяет влюбленных.

Через синие океаны
 Метеором летел Беляр
 И на землю вышел в цилиндре,
 В лакированных башмаках.

Путешествие небожителя на землю завершается встречей с женщиной и изменой возлюбленному.

Был до вечера он в Париже,
 И в огромном цирке ему
 Улыбнулась из ложи дама
 С черным страусовым пером.

Через час он теплые плечи,
 Медом пахнущие, сжимал
 И, задыхаясь от блаженства,
 Еле слышно сказал: «Ороль!»

Не вдаваясь в вопрос о прототипической основе кузминской «красавицы, как полотно Брюллова», нужно отметить определенное сходство сюжетных ходов в стихах Кузмина и Адамовича. Герой Кузмина видит сидящую в ложе роковую красавицу («Первый удар»), затем возлюбленный героя покидает его ради, возможно, той же самой женщины — Эллинор «Пятого удара». Интересно, что оба поэта, описывая даму, сидящую в ложе, выделили только одну характерную, но необязательную деталь туалета — у Кузмина аналогом «черного страусового пера» выступает «алый платочек», а в облике героини и тот и другой особо отметили плечи. Кроме того, оба подчеркнули высокую (небесную) природу мужской любви и разрушительность женской красоты.

Следствие произошедших на земле событий — беспрецедентная гибель небожителя, приведшая в ужас ангелов. Возвратившись, герой находит лишь бездыханное тело возлюбленного.

Тридцать ангелов в темных ризах
 Над рекою Тале стоят.
 «Где Ороль?» — их, изнемогая,
 Тихо спрашивает Беляр.

Но окованы страхом хоры.
 Лишь один архангел мечом

На полупрозрачное тело
Бездыханное указал.

«Небывалое совершилось.
Здесь Ороль», — отвечает он.
«Но душа его отлетела
Даже Бог не знает куда».

Обитатель рая не может умереть, но может, как следует из стихотворения Адамовича, лишиться души. Не умирает и младший герой Кузмина: по сюжету «Форе-ли» не покинутый герой, а изменивший, лишенный «подкрепленья» и «обмена» впадает в странное оцепенение, «возвращается в прах».

На коленкоровом зеленом фоне
Оборванное спало существо
(Как молния мелькнуло — «Калигари!»):
Сквозь кожу зелень явственно сквозила,
Кривились губы горько и преступно,
Ко лбу прилипли русые колечки
И билась вена на сухом виске.

(«Десятый удар». С. 292)

Сам Кузмин дает отсылку к фильму «Кабинет доктора Калигари»: существо в шкафу напоминает герою сомнамбулу Чезаре в ящике (актер Конрад Фейдт, как известно, произвел неизгладимое впечатление на поэта, а один из прототипов «Форе-ли» Юркун, по словам О. Н. Гильдебрандт, имел с ним легкое сходство).¹⁰ Но сама идея загадочной смерти-не смерти, сомнамбулического состояния без души, постигающего одного из пары вследствие разрушения связей, прекращения «обмена» между любящими, напоминает ту, что легла в основу стихов Адамовича.

Не имеет смысла сравнивать произведения Адамовича и Кузмина с точки зрения их художественной и философской ценности: стихотворение «На окраине райской рощи...», разумеется, не относится к «низкому» жанру, и в то же время не является лучшим образцом «высокого». Тем не менее пусть не новая, но своеобразно интерпретированная идея могла отложиться в творческом сознании Кузмина и быть использована впоследствии наряду с другими. В связи с этим вспоминаются жалобы Юркуна в пересказе О. Н. Гильдебрандт на то, что Кузмин «гениально, как Моцарт», использовал «чужие сюжеты и идеи и претворял их — по-своему, совершенно иначе, — но срезая на корню интерес к „первоисточнику“ идеи мастерством своего изложения и сюжета».¹¹

III

О цикле «Для Августа»

Пятый, предпоследний стихотворный цикл в книге «Форель разбивает лед» — «Для Августа» — занимает особое место. «Несерьезностью», игривостью сюжета, выраженным «натурализмом» он резко контрастирует как с герметичной философией предыдущего цикла «Пальцы дней», так и с последним циклом «Лазарь», в котором находит завершение идея смерти и волшебного воскрешения, проходящая красной нитью через всю книгу. Читателю будто дается передышка: «Для Августа» — забавная интермедия перед мощным финалом. В стихах «Для Августа» тем не менее не прерывается связь между основными идеями стихотворных циклов

¹⁰ Гильдебрандт О. Н. О Юрочке // Юркун Ю. Дурная компания. СПб., 1995. С. 462.

¹¹ Гильдебрандт О. Н. Указ. соч. С. 460.

книги, они лишь находят здесь свое выражение в пародийном, несколько «приниженном» стиле.

Кузмин пользуется системой намеков и отсылок, которые связывают «Для Августа» практически со всеми циклами книги, и даже шире — с некоторыми другими произведениями автора. Стихотворение «2. Луна» отсылает к «Пальцам дней» («1. Понедельник (Луна)») и одновременно, опосредованно через Майринка, — к циклу «Форель разбивает лед». Стихотворение «4. Тот» содержит множество отсылок к предшествующим сюжетам: «Тот», который «сидит в стеклянной банке / И моложав, и невредим» — пародийное напоминание о герое «Восьмого удара» «Форели» («Несокрушимо окружен стеклом я...»). Вообще тема стеклянной преграды постоянно обыгрывается в стихах «Для Августа». Второе, третье и четвертое четверостишия стихотворения «Тот» содержат образы из первого—четвертого стихотворений цикла «Северный веер», а также стихотворения «Fides Apostolica» из «Парабол» «и то, и другое посвящены Юркуну» и, вероятно, стихотворения «Вина весеннего иголки...», где говорится о морском путешествии («Ах, плаванья, моря, просторы, / Вечерний порт и острова! {...} Мы снова путники! согласны? / Мы пробудились ото сна!»), — очевидная переключка с сюжетом «Для Августа». В последнем четверостишии автор словно сетует, что стихи уводят его «не туда»:

Куда пропал ты беспечальный
И чистый воздух медных скал?
На Вознесенском дом скандальный
Да пароходный тот нахал!

(С. 309)

Этому соответствует дневниковая запись Кузмина: «Читал я „Август“. Это ужасный натурализм, и я как-то завяз в нем, и особенно никому не нравится» (18 сентября 1927 г.).¹²

В «Для Августа» мы вновь сталкиваемся с мотивом двойничества у Кузмина: случайно встреченный попутчик, человек сомнительных занятий кажется герою «тем» (или похожим на «того»), кто не присутствует среди действующих лиц, но играет важную роль в «Форели».

В соответствии с отчасти пародийным характером цикла Кузмин вводит в него элементы «низкого» жанра, в частности ставший чрезвычайно популярным в литературе и кинематографе 20-х годов «криминальный» сюжет, обычно связанный с изображением городского дна (например, «Вор» Л. Леонова, «Конец Хазы» В. Каверина, «Средний проспект» М. Слонимского — в литературе; «Немые свидетели» В. Добровольского, «Катка — бумажный ранет» Ф. Эрмлера, «Чертово колесо» Г. Козинцева и Л. Трауберга — в кинематографе). Благополучный герой волей случая попадает в один из воровских притонов, сталкивается с обитателями трущоб.

Обращает на себя внимание то, что эпизод в «доме на Вознесенском» («6. А я (2-ое)») отчетливо кинематографичен. Короткие отрывистые фразы, малосвязная, но энергичная прямая речь, дающие ощущение напряженного динамичного действия, зримо воссоздают атмосферу облавы и бегства героев. Возможно, истоки ситуации, описанной в «Для Августа», следует искать именно в кинематографе. Вспомним, что творчество Кузмина начала 20-х годов активно питали фильмы немецких экспрессионистов Р. Вине и Ф. Ланга, и то, как глубоко переплелись в его поэзии образы кинематографических персонажей и близких людей: Юркуна и Чезаре, Ракова и Эдгара Гулла.¹³

¹² Цит. по: *Кузмин М.* Стихотворения / Вступит. статья, сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 776.

¹³ Подробнее об этом см.: *Ратгауз М. Г.* Кузмин — кинозритель // *Киноведческие записки.* 1992. № 13. С. 52—86.

В начале 1926 года на экраны ленинградских кинотеатров вышел фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Чертовое колесо». Его сценарий был написан специально для молодых режиссеров-эксцентриков хорошо известным Кузмину Адрианом Пиотровским. В фильме рассказывается мелодраматическая история молодого краснофлотца Вани Шорина, который проводит время в парке Народного дома, знакомится с беспризорной девушкой Валею и, увлекшись аттракционами, опаздывает на корабль, уходящий в плаванье. Молодые люди оказываются на улице, без крыши над головой и попадают в воровской притон, где их пытаются использовать, вовлечь в преступную среду. После череды драматических событий милиция, приведенная Валею, уничтожает «хазу», и освобожденный Ваня благополучно возвращается на корабль. Одна из сюжетных линий фильма — плаванье «Авроры» в некую северную страну, где в портовом кабачке происходит инсценированная фашистами с целью провокации драка и подбрасываются выкраденные у Вани в «хазе» документы.

Таким образом, в цикле «Для Августа» есть несколько точек соприкосновения с «Чертовым колесом»: изображение городского дна и облавы, ряд герой — парочка — плаванье в северную страну.

Дело, однако, не исчерпывается лишь совпадением сюжетных линий. Фильм представлял из себя необыкновенное, увлекательное зрелище, в нем было найдено немало интересных изобразительных решений. Он стал событием в кинематографе и сразу вызвал множество разнообразных, порой диаметрально противоположных оценок и откликов в прессе. В журнале «Советский экран» были помещены портреты А. Пиотровского, режиссеров и оператора, в различных периодических изданиях публиковались кадры из этого фильма.

В «Чертовом колесе» отражены подлинные реалии жизни Ленинграда 20-х годов. Создатели фильма досконально изучили материал: проводили вечера в Народном доме на Петроградской стороне, бродили по трущобам и заброшенным дворам, заселенным беспризорниками и шпаной (постановку консультировал начальник оперативной группы угрозыска), даже принимали участие в учебном плавании «Авроры», жили среди экипажа. В то же время с первых кадров зритель попадал в фантастический, гротескный, полный экзотики мир, который, подобно четвертому измерению, волшебным образом открывался за будничной жизнью хорошо знакомого города. Яркая зрелищность гулянья в парке Народного дома, клоунада и головокружительные аттракционы, зрительные метафоры, наполненные символическим содержанием, романтически преображенные городские улицы, уродливый и страшный, но не лишенный романтики мир притонов и трущоб — все это создавало атмосферу фильма. Авторы «Чертова колеса» справедливо упрекали в том, что они не противопоставили этой увлекательной, но малополезной экзотике идеологически выдержанный образ «нового быта» в лице матросского коллектива «Авроры». Действительно, на фоне безликой и невыразительной организованной массы матросов выигрывали яркие, эксцентричные типажи бандитов — обитателей «хазы», изображение которых, очевидно, сильнее привлекало создателей фильма большими возможностями использования их необычной фактуры. «Даже малейший штрих грима казался невозможным для экрана, — вспоминал Г. Козинцев. — Во что мы превратили тихие коридоры „Ленинградкино“! Почтенные люди спотыкались о карликов, шарахались от великанов; обладатели удивительных лиц и небывалых фигур заполнили студию. Гнусавили чумазые попрошайки, из-за угла высывались такие физиономии, что и во сне не приснятся».¹⁴ Бандитов поразительно ярко и эффектно снял тогда начинающий, а в будущем выдающийся кинооператор, подлинный художник Андрей Москвин.¹⁵

¹⁴ Козинцев Г. М. Глубокий экран // Козинцев Г. М. Собр. соч. Л., 1982. Т. 1. С. 92.

¹⁵ Подробнее о новаторских приемах А. Н. Москвина в фильме «Чертовое колесо» см.: Козинцев Г. М. Указ. соч. С. 94—101; Бутковский Я. Л. Андрей Москвин, кинооператор (в печати).

Один из главных героев «Чертова колеса» — изысканно-зловещий «человек-вопрос» (первая большая роль С. А. Герасимова) — фокусник и престижджигатор,¹⁶ главарь банды и воровского притона, замаскированного под «студию пластических искусств», напоминает сразу и о Калигари, и о докторе Мабузе. С. Герасимов выделял в своей роли «ловкий, совершенный жест, (...) аффектированное хладнокровие, гротескную походку с прямыми вздернутыми плечами и зловещую преступную игру рук».¹⁷ (Стоит заметить, что следующий фильм Козинцева и Трауберга «Шинель», вышедший меньше чем через два месяца после «Чертова колеса», уже прямо сравнивали с фильмом Р. Вине «Кабинет доктора Калигари», правда пока еще без обвинительного оттенка.¹⁸) С афиш, заполнивших город, на потенциальных зрителей смотрел «человек-вопрос» в чалме: не случайная перекличка с образом героя полюбившегося Кузмину Конрада Фейдта из фильма «Индийская гробница». Фотографом на съемках «Чертова колеса» (и вторым оператором на следующих фильмах Козинцева и Трауберга) был Евгений Михайлов, любимый племянник К. А. Сомова, человек, также не оставшийся равнодушным к кинематографу немецкого экспрессионизма.

Если Кузмин смотрел «Чертово колесо», что вполне вероятно, то его могли заинтересовать яркие картины городского дна и колоритные образы его обитателей, выразительные кадры современного города, возможно, эпизод с заграничным плаваньем «Авроры». В сохранившейся копии фильма сцены заграничного плаванья отсутствуют, но один из кадров, опубликованный в журнале «Советский экран», свидетельствует о том, что декорации изображали некий абстрактный северный город, который мог бы вполне сойти и за голландский.¹⁹ Весьма выразителен один из первых кадров на корабле: профиль Вани (П. Соболевский) в матросской одежде на фоне иллюминатора в каюте — образ красивого молодого человека в униформе.

Актуальным могло быть и немотивированное исчезновение главной героини к концу фильма. Ваня, освобожденный из рук бандитов, возвращается на корабль, в мужское матросское братство, тогда как линия Вали бесследно обрывается, ее дальнейшая судьба остается неизвестной. Хотя романтическое знакомство главных героев и совместно пережитые события могли бы стать залогом любовной истории, в фильме этого не происходит. Такой поворот сюжета близок Кузмину, который то и дело «избавляется» в своих произведениях от мешающих мужскому союзу женских персонажей. Так, исчезает роковая красавица (Эллинор) из «Форели», по меньшей мере три женщины освобождают мужчин, покончив с собой: Ида Гольберг («Крылья»), девушка из рассказа «Пять разговоров и один случай» и, наконец, Джойс Эдит в «Лазаре».

Независимо от того, смотрел ли Кузмин «Чертово колесо» и оказали ли влияние на сюжет «Для Августа» произведения кинематографа, литературы или газетная хроника, повествование в цикле идет своими «капризными путями», развивая, как уже упоминалось, основную идею книги — тему смерти и воскрешения (второго рождения). Вырвавшись из мрака ночного города, воровского притона, милицейской облавы, герой и вновь обретенный спутник преодолевают водную преграду в трюме (утробе?) корабля и оказываются в «стране иной». Путь завершен, чудесным образом обретается утраченное, спадают стеклянные оковы.

...Голландия! Конец пути.

Идти легко, как паре в дышле.

¹⁶ В стихотворении «8. Луна (2-ое)» сказано о появлении луны: «Как будто фокусника трюки, / Что из цилиндра тянет мышь». В фильме «Чертово колесо» «человек-вопрос» вынимал из цилиндра белых мышей.

¹⁷ Герасимов С. А. Лицо советского киноактера. М., 1935. С. 107.

¹⁸ См., например: Советский экран. 1926. № 19. С. 14; Кинофронт. 1926. № 2/3.

¹⁹ Советский экран. 1926. № 10. С. 6.

И заново глядят глаза.
 Земля и воздух — все другое.
 Кругом народ, все видим мы,
 И все-таки нас только двое,
 И мы другие, как и все.
 Какой чудесный день сегодня.
 Как пьяно вывески твердят,
 Что велика любовь Господня!
 Поют опущенные сходни,
 Танцуют краны, паруса.
 Ты не сидишь уже окован
 В стеклянном пресном далеке,
 Кисейный столик расколдован
 И бьется в сердце, как живой...

(С. 313)

Пусть Кузмин иронизирует и смеется, «Для Августа» не такая уж безделка, как представлялось многим современникам. Ликующее последнее стихотворение цикла «10. Все четверо (Апофеоз)» упоминанием о магической четверке («четыре месяца», «четыре дня», «четыре чувства», «четыре свидетеля», учение о «полноте квадрата» появятся в «Лазаре») и преображением действительности вплотную подводит читателя к трагическому завершающему циклу книги, создав которую, по замечательному выражению Юркуна, Михаил Алексеевич Кузмин «как никто в мировой литературе преодолел и изжил смерть».²⁰

²⁰ Письмо Ю. И. Юркуна Е. В. Терлецкой и В. А. Милашевскому / Публ. А. Б. Устинова // Михаил Кузмин и русская культура XX века. С. 242.

© В. В. Перхин

ОБ АЛЕКСАНДРЕ ФАДЕЕВЕ В 1950-е ГОДЫ

(ПО СТРАНИЦАМ ДВУХ ПИСЕМ)

Еще в конце 1980-х годов один из исследователей пришел к выводу о том, что в творческой деятельности Фадеева заметную роль играло столкновение «между „эфмерным общественным долгом“ и порывами истинно художнической натуры».¹ Однако в последующие годы в литературе о Фадееве возобладали две другие тенденции. Первую из них я бы назвал газетно-публицистической. Ее квинтэссенцией стала статья К. А. Залесского. В ней упор сделан на то, что Фадеев оправдывал политические процессы 1930-х годов, следовал конъюнктуре в художественном творчестве, был причастен к «гонениям и репрессиям против многих советских писателей».² Непродуктивность такого подхода в том, что он заведомо односторонен. Вторая тенденция может быть определена как апологетическая. Ее сторонники акцентируют внимание только на позитивном в деятельности Фадеева. При таком подходе тоже возникают однобокость и передержки. Например, И. И. Жуков утверж-

¹ *Боборыкин В.* К истории создания романа Александра Фадеева «Молодая гвардия» // Фадеев А. Молодая гвардия. М., 1990. С. 5.

² *Залесский К. А.* Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. М., 2000. С. 457. Кстати, там же автор почему-то утверждает, что у Фадеева «настоящая фамилия» — Булыга, хотя известно, что это его партийная кличка.

дал, что поправок, «приглаживающих» изображение действительности во второй редакции «Молодой гвардии», всего «пять-шесть»,³ хотя их было сделано, как показал В. Г. Боборыкин, значительно больше.

Думается, надо продолжить углубленную разработку той линии исследования, которая была намечена в работах Боборыкина, т. е. использовать новые архивные источники, сосредоточиться на изучении *изменений* во взглядах Фадеева, его внутренних *противоречий*, видеть взаимодействие и борьбу противоположностей в его творческом и жизненном поведении. Вероятно, эти противоречия возникли еще в 1920-е годы (а может быть и раньше), но наибольшей силы достигли в 1940—1950-е годы — время зрелости его таланта и личности. Об этом позволяют говорить публикуемые ниже документы. Но прежде чем их анализировать, надо коротко сказать о предьстории.

Как талантливый по природе писатель,⁴ к тому же многое воспринявший из опыта Л. Н. Толстого, Фадеев имел художественный вкус и был неровня своим коллегам по РАППу, «не знающим разницы между Чумандриным и Бальзаком».⁵ Однако своими публичными речами он производил на Г. В. Адамовича и Е. Д. Кускову впечатление «человека серого, малообразованного, вроде самоучки из писарей».⁶ Этому впечатлению Фадеев, вероятно, был обязан утверждениями такого рода: «В большевистском понимании художественная литература есть могущественная служанка политики...»⁷

Гармонизировать уважение к высокому искусству и служение авторитарной политике было невозможно. Здесь один из важнейших источников постоянных внутренних противоречий Фадеева.

Известно, что он не возражал против предложения А. Н. Толстого о присуждении А. А. Ахматовой Сталинской премии за сборник «Из шести книг».⁸ Последовавший вскоре запрет, изъятие сборника из продажи⁹ не могли не вызвать в его душе смятение, как вероятно, и преследование Ахматовой после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», хотя как функционер он защищал это постановление.

Известно, что Фадееву нравилась пятая симфония Д. Д. Шостаковича («Изумительной силы»¹⁰). В 1948 году в постановлении об опере «Великая дружба» музыка этого композитора была причислена к «формалистическому, антинародному направлению».¹¹ Такому же осуждению подверглось и творчество М. Сарьяна. О подавляемом несогласии с этой политикой позволяет судить публикуемое письмо Ю. Н. Либединского, которому Фадеев говорил: «Был на его (Сарьяна. — В. П.) выставке, — радостное впечатление!»

Известно, что в 1942 году Фадеев поддержал военные рассказы А. П. Платонова, так как они «вносят новое в наше понимание происходящих событий»,¹² но беспощадно осудил писателя за рассказ «Возвращение». История его отношения к Пла-

³ *Жуков И. И.* Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. М., 1994. С. 230.

⁴ Г. В. Адамович писал о Фадееве: «Писатель он даровитый, но не Бог-весть какой выдающийся. (...) Мы остаемся при убеждении, что от природы он талантлив, да в „Разгроме“ это видно на каждой странице, в каждой главе» (*Адамович Г.* Литература в СССР // Последние новости. 1939. 11 мая. С. 3).

⁵ Художник и общество (Неопубликованные дневники К. Федина 20—30-х годов) / Публ. Н. К. Феединой и Н. А. Сломоной // Русская литература. 1992. № 4. С. 171.

⁶ *Адамович Г.* Указ. соч. С. 3.

⁷ *Фадеев А.* На литературные темы // Правда. 1931. 10 янв. С. 2.

⁸ См.: «Литературный фронт». История политической цензуры 1932—1946 гг. Сб. док. / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 58.

⁹ См.: Там же. С. 59.

¹⁰ *Фадеев А.* За тридцать лет: Избр. статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957. С. 891.

¹¹ О журналах «Звезда» и «Ленинград»... М., 1952. С. 26.

¹² *Фадеев А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1960. Т. 4. С. 331.

тонову есть в значительной мере история двойственных переживаний человека, со знающего силу дарования Платонова и политически недовольного его плодами.¹³

В начале 1940-х годов Фадеев, видимо, уже ощущал пагубность тезиса о литературе как «служанке политики». В 1943 году он выступил против снижения художественных требований, против книги Б. Л. Горбатова «Непокоренные»: «У нас ведь молодежь растет, а мы все будем хвалить за тему, за политику...»¹⁴ Такого рода протесты были проявлением его художественного вкуса. Но, когда требовалось, Фадеев жертвовал им в угоду политике. Чтобы понять и объяснить эту «логику», надо учесть авторитарный характер личности Фадеева.

Э. Фромм писал: «Общая черта всего авторитарного мышления состоит в убеждении, что жизнь определяется силами, лежащими вне человека, вне его интересов и желаний. Единственно возможное счастье состоит в подчинении этим силам».¹⁵ Для многих в 1930—1950-е годы такой силой был Сталин. Показательно признание К. М. Симонова, которое он сделал после смерти Сталина: «Как же мы теперь будем жить? Ведь он даже думал вместо нас!»¹⁶

Так было и у Фадеева. За него очень часто решал Сталин. Только неосведомленным читателям статьи «Об одной кулацкой хронике» (1931) она могла казаться выражением мыслей Фадеева. В действительности в ней осуществлено следующее указание Сталина: «К сведению редакции „Красная новь“. Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения... (...) Надо бы наказать и автора, и головотяпов так, чтобы наказание пошло им „впрок“».¹⁷ В 1940 году осуждение пьесы Л. М. Леонова «Метель» на собрании московских писателей также было реализацией оценок Сталина, Политбюро («злостная клевета на советскую действительность»¹⁸). О распространенности авторитарного мышления в те годы свидетельствует реплика Н. Н. Асеева, прозвучавшая на этом собрании: «Исправитесь все тем, что скажет Сталин, и все станет ясным».¹⁹

На закрытых заседаниях Фадеев мог возразить Сталину. В 1948 году он оспорил его предложение дать премию Ф. И. Панферову за роман «Борьба за мир» (Комитет по Сталинским премиям не считает этот роман «находящимся на уровне необходимых художественных требований»²⁰). В 1947 году Фадеев не согласился со сталинским мнением о творчестве В. А. Василевской («средний писатель», «последний роман неважный»²¹). В 1950 году «Фадеев ни за что не хотел соглашаться со Сталиным по поводу художественного качества книги (А. Д.) Коптяевой „Иван Иванович“».²² Но нажим вождя (который, по слову Фадеева, имел «плохой художественный вкус»²³) — и Фадеев сдался: «Воля Ваша».

Истоки авторитарной психологии Фадеева, его особая к ней восприимчивость когда-нибудь будут изучены. Пока можно сказать, что ее укоренению способствовала уже политическая реальность 1920-х годов. А. А. Богданов тогда заметил: «Ав-

¹³ См.: Перхин В. В. А. П. Платонов и А. А. Фадеев. Из истории взаимоотношений (1943—1951) // Русская литература. 2001. № 2. С. 175—185.

¹⁴ Цит. по: «Литературный фронт». С. 103.

¹⁵ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 147.

¹⁶ Театр. 1988. № 11. С. 124.

¹⁷ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)— ВКП(б)— ВЧК— ОГПУ— НКВД о культурной политике 1917—1953 гг. / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999. С. 150.

¹⁸ «Литературный фронт». С. 48.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 468. Л. 58.

²⁰ Цит. по: Зелинский К. В июне 1954 года / Публ. А. Зелинского // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 175.

²¹ Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. Размышления о И. В. Сталине. М., 1990. С. 122.

²² Там же. С. 172.

²³ Зелинский К. Указ. соч. С. 175.

торитарный мир отжил, но не умер».²⁴ Возможно, предрекал философ, развитие «процесса преобразования организации» в организацию «строгой авторитарной дисциплины», «твердой власти».²⁵ В 1930—1950-е годы «авторитарная дисциплина» стала одной из основ политической жизни, общественного строя, а Фадеев ее активным сторонником. Не раз он говорил: «Но это не такой строй, где каждый человек поступает как ему вздумается. Это строй, который требует дисциплины во всем».²⁶

Соблюдая «авторитарную дисциплину», часто с невероятной истовостью, Фадеев все же оставался «писателем даровитым», а значит, нес в себе желание творческой свободы. «Авторитарная дисциплина» глушила это желание — «дар», талант побуждал писать «как ему вздумается». С этим противоречием Фадеев жил не одно десятилетие. В конце 1940-х — в 1950-е годы оно переживалось с особой остротой.

В это время Фадеев впервые сам был подвергнут публичной «идеологической порке». Долгие годы, подавляя свободу других,²⁷ он как писатель оставался *persona non grata* для политических критиков. И вдруг лишился статуса неприкосновенности: 3 декабря 1947 года в «Правде» появилась редакционная статья о «Молодой гвардии» с политическими обвинениями — «сгустил краски», изображая эвакуацию Краснодона, не показал «воспитательную роль партии, партийной организации».²⁸ Редкий архивный документ — письмо В. В. Вишневого главному редактору «Правды» П. Н. Поспелову 12 декабря 1947 года — позволяет узнать о реакции Фадеева: «Фадеев мне: „Критику понял... Переживаю глубоко. Буду вновь работать над романом, буду писать один, другой, третий раз... Найду. Выполни указания партии”».²⁹ Это была реакция авторитарного сознания, для которого подчиняться «силам, лежащим вне человека» — привычное дело, хотя и нелегкое («Переживаю глубоко»)³⁰.

Дух «авторитарной дисциплины» и политического стандарта есть и в опубликованном письме к Сталину 31 марта 1951 года. Фадеев обещал ему написать «роман о партии и комсомоле», «о победе индустриализации нашей страны» и еще «роман о современной колхозной молодежи», говорил о желании «ближе связаться с одной из гигантских строек коммунизма».

Но основное содержание письма о другом — о невозможности творить, реализовывать свой художественный талант: «почти лишен возможности работать как писатель»; «мои рассказы и повести, которые заполняют меня и умирают во мне не осуществленные»; «невозможен для меня... мой собственный литературный труд»; «уже 6 лет ежедневно совершаю над собой недопустимое, противоестественное насилие»; и вновь о «повседневном насилии над своим дарованием».

Письмо показывает, что в начале 1950-х годов Фадеев начинал терять веру в свой «дар»: он убеждал Сталина, а может быть больше себя, в том, что способен писать «не хуже многих — нет, не хуже», «смогу лучше, чем многие», «многое мог бы сделать не хуже их, а кое-что получше».

²⁴ Богданов А. А. Вопросы социализма. М., 1990. С. 431.

²⁵ Богданов А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука. М., 1989. Кн. 2. С. 108.

²⁶ Фадеев А. За тридцать лет. С. 172.

²⁷ Л. М. Леонов, например, вспоминал, как однажды в 1930-е годы после сессии Верховного Совета Фадеев «вдруг полюбил меня и говорит: „А знаешь, Ляня, я прочел «Дорогу на океан». Нельзя ее печатать, там интеллигенция неверно показана”». Тогда Леонов предложил: «М(ожет) тебе прислать рукопись, ты исправь там, что надо». «Я думал, — говорил Леонов, — что он ударит меня за это, а он сказал: „Присылай, присылай”». Я послал, и он исправил. Не постеснялся» (цит. по: Перхин В. В. Л. М. Леонов в 1957 году (по страницам дневника Е. Д. Суркова) // Леонид Леонов и русская литература XX века / Под ред. В. П. Муромского, Т. М. Вахитовой. СПб., 2000. С. 138).

²⁸ «Молодая гвардия» в романе и на сцене // Правда. 1947. 3. дек. С. 1.

²⁹ РГАСПИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 112.

³⁰ Фадеев переделывал роман в соответствии с политическими указаниями. Например, впечатляющая картина панического бегства горожан была заменена во второй редакции показом «стройного и организованного движения уходящих из города людей» (Боборыкин В. Указ. соч. С. 19).

Фадеев перечислял тех, кто заставляет его совершать «над собой насилие»: «Работники отделов ЦК, отделов Совета Министров, мои товарищи по работе... (в Союзе писателей. — В. П.)». Они составляли партийный, государственный и литературный аппарат, частью которого Фадеев и сам являлся.

Публикуемое письмо, на мой взгляд, подтверждает наличие глубокого противоречия между обязанностями функционера, преданного «авторитарной дисциплине», и устремлениями художника.

Это противоречие Фадеев желал было разрешить в пользу творческой работы. Из письма мы узнаем, что к переработке «Молодой гвардии» Фадеев обратился по-настоящему только в 1950 году. За четыре месяца он написал десять печатных листов, но не успел закончить шлифовку текста: «работа повисла в воздухе на неопределенный срок». Казалось бы, надо просить отпуск для окончания этой работы. Однако Фадеев сразу ставил вопрос шире: «Но дело не только в окончании „Молодой гвардии“». Начинается и кончается письмо просьбой об отпуске для написания *нового* романа. Эту просьбу можно толковать и как незаинтересованность в судьбе второй редакции «Молодой гвардии». После разгромной статьи в «Правде» прошло уже 38 месяцев, а Фадеев, кажется, не спешил вернуться к отложенной рукописи, писать «один, другой, третий раз...». Получалось, что «ненавистой обузой» являлись не только многие должности, но и переработка «Молодой гвардии». Протест против административной несвободы словно маскировал несогласие Фадеева с политическим давлением. Как функционер он ему подчинился, как «писатель даровитый» чувствовал ненужность этой переработки.

Многое в данном письме расходилось с «авторитарной дисциплиной». Но это же обращение к вождю за правом свободно творить доказывает, что порвать с ней Фадеев не мог. Он продолжал жить, разносимый этим противоречием.

В письме Ю. Н. Либединского к А. А. Суркову мы видим Фадеева через пять лет, когда судьба освободила его от «ненавистой обузы». Но надежды 1951 года на творческую работу не оправдались. Фадеев по-прежнему тревожился: «надо ведь еще хоть что-нибудь написать в жизни». Эти слова («что-нибудь написать») выдают углубившуюся неуверенность в своих силах. Теперь у него уже не было никаких планов создания романов. Фадеев подводил итоги ушедшей эпохи. Они, малоутешительные, вызывали у него скорее боль и тревогу: «Сколько было арестовано начиная с 1936 года людей...»; «А скольким были переломаны спины во всевозможного рода проработках...». Подводил итоги и оставлял завещание: нужно «беречь писателей», нужна «свобода дискуссий и художественных направлений». Чтобы подойти к этим истинам, ему потребовалось несколько десятилетий.

Мысли Фадеева из его письма к Сталину и из письма Либединского, которое нуждается в отдельном критическом анализе, перекликаются с его последним письмом «В ЦК КПСС». Ограничусь двумя примерами:

Из письма Фадеева к Сталину
(31 марта 1951)

Работники отделов ЦК, отделов Совета Министров, мои товарищи по работе не всегда понимают... внутренние трудности при выполнении мною всякой работы в ущерб моему призванию. Они частенько... привлекают к решению десятистепенных вопросов, которые могли бы быть решены без меня.

Из письма «В ЦК КПСС»
(13 мая 1956)

Но меня превратили в лошадь ломового извоза, всю жизнь я плелся под кладью бездарных, неоправданных, могущих быть выполненными любым человеком неисчислимых бюрократических дел.³¹

³¹ Известия ЦК КПСС. 1990. № 10. С. 149—150.

**Из письма Ю. Н. Либединского
к А. А. Суркову (14 мая 1956)**

Ну, а что осталось от них и от нас, и вообще от старшего поколения писателей? Ни один отряд интеллигенции не понес такого страшного урона, как понесли писатели. Сколько было арестовано... (...) Даже те писатели, которые умерли своей естественной смертью — умерли преждевременно. Разве может быть средний возраст смертности пятьдесят лет?

Из письма «В ЦК КПСС»

Лучшие кадры литературы — в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, физически истреблены или погибли... лучшие люди литературы умерли в преждевременном возрасте; все остальное, мало-мальски способное создавать истинные ценности, уме[р]ло не достигнув 40—50 лет.³²

Думается, публикуемые тексты позволят лучше понять противоречия Фадеева и истоки того возмущения, которое пронизывает его предсмертное письмо-инвективу от 13 мая 1956 года.

³² Там же. С. 147. Последняя перепечатка этого письма в кн.: *Торчинов В. А., Леонтьев А. М.* Вокруг Сталина. Историко-биографический справочник. СПб., 2000. С. 512—513.

Письмо А. А. Фадеева к И. В. Сталину¹

(31 марта 1951 года)
Товарищу Сталину!

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Прошу предоставить мне отпуск сроком на 1 год для написания нового романа.

Со дня выборов меня Генеральным Секретарем Союза Писателей в 1946 году я почти лишен возможности работать как писатель.

Впервые в 1948 году мне был дан более или менее длительный отпуск — на 3 месяца, но он был нарушен. Мне был поручен одновременно большой доклад о Белинском к сотой годовщине со дня его смерти,² а через некоторое время я был вызван из отпуска для проведения конгресса в защиту мира в г. Вроцлаве, в Польше.³

В 1950 году мне был снова предоставлен более или менее длительный отпуск — 4 месяца, который я использовал, как писатель, на все 100 %. За этот относительно короткий срок мною было написано около 10 печатных листов нового текста романа «Молодая гвардия».⁴ Срок этот был слишком мал, чтобы до конца, начисто отделать все эти 10 печатных листов (240 страниц машинописного текста). Я смог сдать в издательство только часть фактически написанного мною. Мне буквально не хватило одного месяца, чтобы сдать все. Дальнейшая общественная работа уже не дала мне возможности выкроить этот один месяц вплоть до нынешнего дня.

Таким образом, даже фактически выполненная работа повисла в воздухе на неопределенный срок.

Но дело не только в окончании «Молодой гвардии». Несмотря на то что по роду своих занятий я искусственно оторван от жизни рабочих и колхозников нашей страны, голова моя преисполнена новых замыслов. Они возникли от реального соприкосновения с нашей жизнью, но чтобы осуществить эти замыслы я, конечно, должен иметь время, чтобы глубже и разнообразней ознакомиться с этими областями жизни. Назову некоторые из этих замыслов.

Роман о молодежи крупного советского индустриального предприятия в наши дни. Фактически это — роман о нескольких поколениях русского рабочего класса, роман о партии и комсомоле. Фактически это роман о победе индустриализации нашей страны. И я знаю, что смогу лучше, чем многие, показать подлинную поэзию

индустриального труда, показать нашего рабочего младших и старших поколений во весь рост.⁵

2. Роман о современной колхозной молодежи. Тема эта опять-таки много шире и глубже, чем простой показ жизни советской колхозной молодежи.

3. Мой старый роман «Последний из удаге» давно уже внутренне преобразован мною.⁶ Прежняя тема приобрела третьестепенное значение. Название изменено. В роман должны быть введены исторические деятели, в первую очередь Сергей Лазо, которого я близко знал лично. В романе будет широко показана японская и американская интервенция. Наша дружба с корейским и китайским народами.

Я не говорю уже о том, что мне хотелось бы ближе связаться с одной из гигантских строек коммунизма. Я смог бы написать о них не хуже многих — нет, не хуже.

Я не говорю уже о тех моих рассказах и повестях, которые заполняют меня и умирают во мне не осуществленные. Я могу только рассказывать эти темы и сюжеты своим друзьям, превратившись из писателя в акына или ашуга.

Обязанности мои необыкновенно расширились за эти годы. Объем работы Союза Писателей неизмеримо вырос. Прибавилась огромная сфера деятельности, связанная с борьбой за мир. Работа Комитета по Сталинским премиям расширилась во много раз.⁷ Надо очень много читать, слушать и смотреть. На мне лежит редактура академического собрания сочинений Л. Толстого⁸ и весь архив А. М. Горького.⁹ Следует учесть и работу как депутата Верховного Совета СССР, а теперь и РСФСР.

Несмотря на присущие мне иногда срывы,¹⁰ я работаю с подлинным чувством ответственности и добросовестно. Если учесть, что я неважный организатор и слишком много делаю сам лично, не умея расставить данные мне силы, станет ясно, насколько невозможен для меня при этих обязанностях мой собственный литературный труд.

Работники отделов ЦК, отделов Совета Министров, мои товарищи по работе не всегда понимают это глубокое противоречие и вынужденные трудности при выполнении мною всякой работы в ущерб моему призванию. Они частенько рассматривают меня как обычного руководителя обычного ведомства, привлекают к решению десятистепенных вопросов, которые могли бы быть решены без меня. У меня есть и просто обязанности перед читателями, от которых я получаю буквально тысячи и тысячи писем.

В итоге я в течение вот уже 6 лет¹¹ ежедневно совершаю над собой недопустимое, противоестественное насилие, заставляя себя делать не то, что является самой лучшей и самой сильной стороной моей натуры, призванием моей жизни. И это в пору наибольшего расцвета моего дарования. Я не имею права здесь скромничать, потому что мой художественный талант — не мое личное дело. Я вижу работу моих талантливых сверстников, работу замечательной литературной молодежи и с высоты своего возраста и опыта не могу не видеть, что многое мог бы сделать не хуже их, а кое-что и получше.

Такое повседневное насилие над своим дарованием систематически выводит меня из душевного равновесия и истощает нервную систему. Дела, которые при нормальном использовании меня как писателя были бы близки моему сердцу, превращаются в ненавистную обузу. И чем сильнее я натягиваю эту струну, тем хуже работаю уже и просто как общественный деятель.

В силу этих причин я прошу ЦК ВКП(б):

предоставить мне отпуск для написания романа сроком на 1 год с полным освобождением на этот срок от работы в Союзе Писателей СССР, а также от исполнения обязанностей председателя редакционной комиссии академического собрания сочинений Л. Толстого и председателя комиссии по хранению и изданию архива А. М. Горького.

Если ЦК сочтет это полезным и необходимым, я мог бы в течение этого года выполнять свои обязанности во Всемирном Совете мира, в Комитете по Сталинским

премиям в области искусства и литературы и, разумеется, — обязанности депутата Верховного Совета СССР, РСФСР и Московского Совета.

Прошу Вас, Иосиф Виссарионович, поддержать мою просьбу.

А. Фадеев.

¹ Данное письмо обнаружено мною в личном фонде В. М. Молотова (РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Ед. хр. 1016. Л. 95—99). Это незаверенная машинописная копия, выполненная Зеленской, секретарем Фадеева в Правлении Союза советских писателей. К ней приложена машинописная записка Фадеева:

«Товарищу В. М. Молотову.

Направляю Вам копию моего письма на имя И. В. Сталина и прошу поддержать мою просьбу. А. Фадеев» (Там же. Л. 94).

Подпись-автограф. На штампе Секретариата Молотова дата: «31 марта 1951 г.» На записке есть также карандашная пометка работника Секретариата: «Текст заявления т. Молотов оставил у себя. 31.III».

² См.: *Фадеев А. Белинский и наша современность* // Фадеев А. За тридцать лет. Избр. статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957. С. 436—457.

³ Всемирный конгресс деятелей культуры в защиту мира во Вроцлаве состоялся 25 августа 1948 года. Фадеев выступил с докладом «Наука и культура в борьбе за мир, прогресс и демократию» (Правда. 1948. 29 авг.).

⁴ Роман «Молодая гвардия» был завершен в 1945 году. Впервые опубликован в 1946 году. Тогда же Фадеев получил за него Сталинскую премию. В конце 1947 года роман был подвергнут резкой критике в редакционной статье «„Молодая гвардия“ в романе и на сцене» (Правда. 1947. 3 дек.). Фадеев не очень охотно, но подчинился партийной критике. Переделка романа была одобрена (см.: Новое издание «Молодой гвардии» // Правда. 1951. 23 дек.).

⁵ Роман получил название «Черная металлургия». Не был завершен. Авторская оценка романа такова: «У меня „Черная металлургия“ была задумана как роман, где молодое поколение рабочих разоблачает вредителей, а оказалось, что „вредители“ были правы и все надо писать заново. (...) Я не могу уже приняться за этот роман» (*Зелинский К.* Указ. соч. С. 184).

⁶ Первая книга романа «Последний из удэге» появилась в 1930 году, вторая — в 1933-м, третья — в 1935-м, четвертая — в 1940 году.

⁷ Сталинские премии в области литературы и искусства были установлены постановлениями Совета народных комиссаров 20 декабря 1939 года и 20 декабря 1940 года. Первое присуждение состоялось в марте 1941 года. Фадеев был членом Комитета по Сталинским премиям. Начиная с 1945 года он входил в состав «Комиссий для рассмотрения предложений о Сталинских премиях в области искусства и литературы». Они создавались ежегодно решением Политбюро ЦК ВКП(б).

⁸ Имеется в виду: *Толстой Л. Н.* Собр. художественных произведений / Под ред. Н. К. Гудзия, А. А. Суркова, А. А. Фадеева. Первый том был выпущен в свет в 1948 году.

⁹ Фадеев был председателем Комиссии по Архиву М. Горького, принимал участие в редактировании томов «Архива А. М. Горького». Переписка Фадеева с Е. Ф. Розмирович, заведующей Архивом М. Горького, показывает, что он оставался председателем этой комиссии и в последующие годы (см.: [Зимица С. С.] Фадеев и архив А. М. Горького // Александр Фадеев. Материалы и исследование. М., 1984. Вып. 2. С. 178—184, 203—206).

¹⁰ Имеются в виду запои. Фадеев рассказывал, что пристрастился к спиртному с 16 лет, в партизанском отряде на Дальнем Востоке: «Сначала я не хотел отставать от взрослых мужиков в партизанском отряде. Я мог тогда много выпить. Потом я к этому привык. Пригодилось. Когда люди поднимаются очень высоко, там холодно и нужно выпить. Хотя бы после. (...) Мне мама сама давала иногда опохмелиться» (*Зелинский К.* Указ. соч. С. 165). 23 сентября 1941 года Политбюро утвердило постановление Бюро Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) о выговоре Фадееву за срыв поручения Информбюро: Фадеев «в течение семи дней пьянствовал, не выходил на работу, скрывая свое местонахождение. (...) Факты о попойках т. Фадеева широко известны (в) писательской среде» (Власть и художественная интеллигенция. С. 475).

¹¹ Фадеев руководил Союзом советских писателей в 1938—1944 и 1946—1954 годах.

Письмо Ю. Н. Либединского к А. А. Суркову¹

Алексею Александровичу Суркову

(14 мая 1956 года)

(Продиктовано мною. Ю. Либединский)

Одиннадцатого мая вечером Иван Сергеевич Макарьев,² встретившись со мною у меня дома, в разговоре со мной сказал мне, что недавно видел Ал. Ал. Фадеева и что у него неблагополучно с печенью. Я не видел Ал. Ал. с лета 1955 года, так как в продолжение всей осени и зимы болел, потом болел он, и мы за это время лишь изредка разговаривали по телефону и обменивались коротенькими письмами.³

От самого Ал. Ал. я знал, что слух о его заболевании циррозом, беспокоивший всех его друзей несколько лет тому назад, есть следствие недоразумения и что он болен полиневритом. О том же мне говорила по телефону К. Л. Оксентович,⁴ лечащий Ал. Ал. врач в кремлевской больнице,⁵ к которой я неоднократно звонил, справляясь о его здоровье.

Узнав от Макарьева, что он все же болен печенью, я решил незамедлительно встретиться с ним, тем более что мы давно не виделись и я скучал по нему.

Приехав одиннадцатого вечером на дачу, я на следующее же утро (примерно в половине первого) пришел к нему на его дачу, условившись с моей женой,⁶ что через некоторое время она зайдет за мной, так как перенесенная мною тяжелая сердечная болезнь еще сказывается и один совершать столь далекие прогулки я не могу.

Когда я пришел, Ал. Ал. принимал ванну и вскоре вышел ко мне. Меня сразу поразил его внешний вид. Прошлым летом он выглядел совершенно здоровым человеком. В субботу мне даже показалось, что он пошатывается от слабости, на шее его резко обозначились морщины, на лице лежала печать болезненного утомления.

Я, зная его привычки, извинился, что пришел в рабочее время, и сказал, что если ему сейчас некогда, то мы можем условиться, и я приду позже. Он ответил, что, наоборот, очень доволен, что пришел именно сейчас, потому что он из-за бессонницы только что встал, и что утренняя работа у него все равно уже пропала. Он сказал, что будет работать после обеда, а сейчас очень рад со мной встретиться. Он участливо начал расспрашивать меня о моем здоровье. Я ему сказал, что я еще не совсем выздоровел, и отказался подняться наверх в его кабинет, куда он меня звал, так как я еще с трудом поднимаюсь по лестнице. Тогда он ввел меня в комнату своего младшего сына Миши,⁷ зашел разговор о детях, он с большой нежностью говорил о своем старшем сыне,⁸ об обстоятельствах его женитьбы,⁹ выражал удовлетворение по поводу того, что то, что было раньше не совсем понятно в Александре (он называл его то Шура, то Шуня), теперь определилось как артистическое дарование. В это же время он в шутливой форме представил мне вернувшегося из школы младшего сына Мишу и сказал, что он сейчас как раз в том возрасте, в каком был старший, когда его пугали мной, говоря, что пришел доктор Либединский. Я поправил его, сказав, что Шура тогда был младше.

Разговор этот носил шутливый характер, Ал. Ал., между прочим, сказал, что он впервые в жизни стал «домашней хозяйкой», что ввиду отъезда Ангелины Осиповны¹⁰ в Югославию с театром, на него оказались возложенными все заботы по дому. «Мария Владимировна¹¹ (мать жены) очень состарилась и сама нуждается в уходе», — сказал он.

Когда мы обосновались в комнате Миши, Ал. Ал. стал расспрашивать меня о моей работе, потом о наших общих друзьях.

Незадолго до этого я по его просьбе переслал ему копии его старых писем ко мне (примерно с 26 по 36 год).¹² Он повторил еще раз то, что писал мне¹³ по получении этих писем: что перечитывать их было приятно, что они дороги ему как воспоминания молодости, но ему придется в малой степени их использовать для того сборника

теоретических статей, над которым он работает,¹⁴ так как письма эти в значительной мере посвящены работе над моей не увидевшей света пьесой.¹⁵

Разговор носил очень непринужденный характер, Ал. Ал. много смеялся. Во время этого разговора я опять вернулся к волновавшему меня вопросу о его здоровье и спросил его, продолжая наш разговор, который мы вели еще прошлым летом, — как у него обстоит дело с полиневритом? Он сказал, что полиневрит сейчас не очень досаждает ему и что в больнице он был из-за печени. «У меня ведь одна четверть печени...» — сказал он и, может быть отвечая на испуганное выражение моего лица, добавил: — «Правда, цирроз у меня нет, ведь цирроз приостановить невозможно, у меня другая болезнь». И он назвал какое-то латинское определение, которого я не запомнил. «Это все-таки лучше».

Я не помню точных его выражений, но смысл был такой, что здоровье его сильно пошатнулось. «У меня ведь с сердцем теперь тоже неблагоприятно, — сказал он. — Действует преждевременный склероз, вызванный беспорядочной жизнью». Эти слова его я запомнил отчетливо. «Здоровье у меня настолько неудовлетворительно, — сказал он, — что последние анализы, которые были произведены уже после того, как я вышел из больницы, свидетельствуют о том, что у меня в крови появились ядовитые вещества. Это означает, что как ни тщательна та диета, на которой я нахожусь дома, она не может сравниться с больничной диетой».

Несколько раз во время разговора он снова и снова жаловался на бессонницу. Он говорил, что просыпается каждую ночь в четыре часа утра, что этот недосып накапливается и в настоящее время, именно сегодня, он вынужден был принять снотворное и потому так долго проспал.

Примерно в это время пришла моя жена, разговор начался о комнате Миши и о нем самом. Он рассказал, что Миша учится в переделкинской школе. Мы перешли на разговор о состоянии советской школы вообще. Он выражал большую неудовлетворенность учебниками, их непомерно раздутым объемом и сухой «научнообразностью», он употребил именно это слово. Кто-то из нас сделал критическое замечание насчет учительских кадров. Он горячо возразил и сказал, что ему часто приходится иметь дело с педагогами¹⁶ и среди них, особенно среди молодежи, есть прекрасные, преданные своему делу люди, но, при плохих учебниках и неразумных программах, их деятельность весьма затруднена. В связи с этим он много рассказывал о коммерческом училище,¹⁷ в котором учился, говорил о том, сколько языков он должен был там изучать (он даже изучал японский язык). Говорил, что учебники тогда были тонки и отмечал как особое положительное качество учебников то, что они были кратки, очень ясны и не содержали в себе ничего лишнего.

Тут кто-то из нас сказал, что неудовлетворительное качество учебников в части их перегрузки, и в особенности всяческой догматикой, тоже является одним из последних культов личности. Заговорили о том, как в народе преломляется переход к новому этапу советской жизни, обозначившемуся после смерти И. В. Сталина.¹⁸ Моя жена рассказала, как при ней в фойе кинематографа спорили по этим вопросам, и один сказал другому: «Ты продукт».

А. А. сначала удивился, услышав это слово, и спросил, что это значит. Узнав, что сейчас в народе бытует это словечко как обозначение человека, испорченного в период культа личности, он сначала очень смеялся, а потом сказал серьезно: «Так что же говорить, все мы в той или иной степени являемся в этом смысле продуктами, все со всех сторон...» и добавил: «И тот, кто обозвал другого „продукт“, тоже является продуктом, потому что показывает кукиш в кармане. А это тоже есть следствие миновавшего периода».

Накануне, встретившись с А. А. Сурковым,¹⁹ я говорил с ним о М. М. Зощенко. Я хотел рассказать Ал. Ал. об этом разговоре, но он сказал: «Юра, мне не хочется об этом слушать, я не занимаюсь сейчас делами Союза²⁰ и не буду заниматься ими до самой смерти, надо ведь еще хоть что-нибудь написать в жизни».

Потом он спросил меня: «Ты выдаешь Валю?» (Речь шла о его первой жене В. А. Герасимовой.²¹) Я ответил, что выдаю часто. Он спросил, как обстоят ее дела, сказал, что ему очень понравилась ее последняя повесть «Простая фамилия»²² и что, расширив для сборника свою статью, которая шла подвалами в «Литгазете» осенью этого года,²³ вписал в нее свое мнение об этой повести.²⁴ «Передайте ей, что я помню ее, думаю о ней и забочусь о ее делах».

Тут же он спросил, не предприняла ли В. А. каких-либо шагов к посмертной реабилитации ее покойной сестры Марианны Анатольевны Герасимовой.²⁵ Узнав, что нет, он рассердился и сказал, что ей надо непременно этим заняться и очень подробно рассказал, как надо действовать. Сказал, что нужно собрать несколько рекомендаций как писателей, так (и) чекистов, где служила М. А. «Должно быть два идентичных заявления, — сказал он. — Одно пусть она передаст мне, как депутату Верховного Совета,²⁶ и я перешлю его со своей характеристикой М. А. в военную прокуратуру, а другое — в комитет партийного контроля».

Тут вопрос коснулся одного товарища, делом которого Ал. Ал. не стал заниматься по той причине, что он слишком его мало знает. «Я за последнее время дал пятьдесят рекомендаций, — как бы оправдываясь, сказал он, — но я даю рекомендации только тем, кого действительно знаю».²⁷ «Да, ну и время мы пережили! — сказал он. — Ведь мы с тобой помним, когда господствовали ленинские нормы партийной жизни, даже и тогда находились товарищи, которые считали, что их зажимают, а какой там зажим? Даже при политически вредных высказываниях никого не арестовывали,²⁸ в крайнем случае выгоняли за границу. Помнишь, как гнали Замятина,²⁹ он еще долгое время отказывался уезжать.³⁰ А Исая Лежнева?³¹ В то время Сталин все это прекрасно понимал. Я помню, как стал вопрос о том, пускать или не пускать за границу Мишу Шолохова,³² у которого были „настроения”,³³ и некоторые товарищи³⁴ высказывали опасения, что он может остаться за границей. И я помню, как Сталин сказал: „А и пусть остается, если хочет, зачем он нам нужен, если у него такие настроения?..” Ну, а что касается до воззрений в области искусства, — продолжал Ал. Ал., — так тогда в этих вопросах существовала полная свобода дискуссий³⁵ и художественных направлений. И вспомни, какой могучий расцвет советского искусства был в двадцатых годах, примерно, до 34 года и потом в краткий период с 1938 года, прерванный войной.³⁶ Да и сейчас свобода художественных направлений и дискуссий по художественным вопросам до крайности необходима. Пусть в искусстве высказываются самые крайние точки зрения: те, кому нравится Софронов,³⁷ пусть хвалят Софронова и доказывают свою точку зрения, а те, кому нравится Сарьян,³⁸ хвалят Сарьяна. Кстати, я был на его выставке,³⁹ — радостное впечатление!» Он именно так и сказал «радостное впечатление».

Мне трудно сейчас вспомнить, как он от этих вопросов перешел к вопросам узколитературным. Он заговорил о составе Союза и сказал, что, по его мнению, делить писателей по возрасту — неверно, надо говорить о времени их вступления в Союз писателей, то есть о том, сколько у нас осталось писателей, вступивших в Союз до 1938 года. «Очень мало». — «Ну, ты думаешь, — сколько?» Я затруднился ответить. «Я думаю — процентов двадцать», — сказал он. «А ты вспомни, в каких благоприятных условиях мы начинали. Во-первых, были живы еще писатели старшего литературного поколения...» Он с поразившей меня точностью перечислил всех писателей старшего поколения, которые сложились еще до революции. Этот список был настолько обдуман, что, продолжив разговор, он вдруг вспомнил и добавил: «Да, еще Вересаев!»⁴⁰ Я добавил, что эти писатели старшего поколения основательно нас критиковали, что помогло нашему росту. «Ну, конечно, — сказал он, — но особенно нам помогли наши старшие братья — попутчики». Он тут же засмеялся и сказал: «Глупое слово: попутчики,⁴¹ но в общем ты понимаешь, о ком я говорю: о Федине⁴² и других. Ведь они очень помогли нашему творческому росту. Конечно, они очень многого, очень важного не понимали, и мы тоже их критикова-

ли за это, но все это были ценные кадры литературы. Ну, а что осталось от них и от нас, и вообще от старшего поколения писателей? Ни один отряд интеллигенции не понес такого страшного урона, как понесли писатели. Сколько было арестовано начиная с 1936 года людей, которых мы сейчас реабилитируем, сколько погибло в Финскую и в Великую отечественную войну». Он точно назвал цифры погибших писателей.⁴³ «А скольким были переломаны спины во всевозможного рода проработках, ведь это были почти всегда талантливые люди-писатели. А как чернили и обливали грязью нашу литературу все эти бесконечные фельетоны о писателях-пьяницах, жуликах, такие, как о Вирте⁴⁴ и других. А ведь писателей надо беречь! (Эту фразу в продолжение разговора он повторял очень много раз). Даже те писатели, которые умерли своей естественной смертью — умерли преждевременно. Разве может быть средний возраст смертности пятьдесят лет? Преждевременно умер Тынянов, Ильф, Вишневский, Павленко,⁴⁵ — ведь мы едва успели отпраздновать его пятидесятилетие. А Горбатов?⁴⁶ Разве можно это назвать естественной смертью? Сначала арест жены,⁴⁷ потом Исбаха⁴⁸...»

«В каких трудных условиях приходилось работать нашим писателям в эти последние годы! Да, нашей литературе надо в ноги поклониться за то, что в эти годы были созданы чистые и честные книги! Надо оберегать писателей и особенно старшее поколение от „махаевских насококов“.⁴⁹ Ведь только эти писатели могут обеспечить преемственность советской литературы, передать творческий опыт талантливой молодежи. А так как эта преемственность была слабо обеспечена, то и получилось, что на первый план повылезали Бубенновы и Грибачевы,⁵⁰ от того наша литература и кажется нищей». И он снова повторил: «Писателей надо беречь! Я буду говорить об этом на всех широких собраниях. Я очень жалею, что не был на последнем партийном собрании по болезни, я бы там выступил».

Он говорил очень горячо и с большой последовательностью. Видно было, что все эти мысли основательно продуманы им. Но при этом речь его была несколько сбивчива и вид настолько болезненный, что я сказал ему, что лучше ему выразить все это в своей вступительной статье к книге статей «За тридцать лет»,⁵¹ о работе над которой он мне рассказывал. «Да, я уже много написал, но ты понимаешь, что я не могу (писать) о таких вещах, как например, аресты писателей и т. д. и там потому приходится иногда отделяться общими местами».

Нервный и возбужденный, он говорил почти непрерывно. Мне редко удавалось задать вопрос или вставить слово. Наш разговор длился больше двух часов. Потом он посмотрел на часы и сказал: «Пойдемте завтракать, ведь я с утра еще ничего не ел».

Мы отказались и сказали, что должны идти домой. Но он продолжал уговаривать, еще раз назвал себя «домашней хозяйкой» и даже добавил: «Я ведь теперь и продукты сам заказываю, так что в большом доме накормить гостей всегда можно!»

Прощаясь, я позвал его к нам, но он сказал: «Лучше вы приходите ко мне, я сейчас никуда не хожу, жалко тратить время, хочется побольше работать».

Прощался он со мной в свойственной ему нежной и шутливой манере.

С этого момента прошло всего сорок восемь часов. Я постарался, как мог подробнее, передать весь разговор, если что-либо мною упущено, то это самые незначительные мелочи.

Зная Ал. Ал. всю жизнь, я видел его в разных душевных и физических состояниях, но никогда не видел я его в таком состоянии болезненности, измученности и, хотя он старался держаться бодро, но порою в его словах вдруг прорывалась, тогда мне непонятная, душевная тоска, особенно когда он говорил о том, как ему тягостна бессонница.

Зная его воззрения на поведение коммуниста в вопросах жизни и смерти, я, понятно, не допускал даже мысли о том, что может произойти такое странное несчастье. Но тревога за него и за то, что он очень одинок (за это, конечно, все мы

несем ответственность), не давала мне покоя. Не рассказывая подробно о своей встрече и о нашем разговоре, я об этих своих впечатлениях рассказал еще в субботу вечером людям, дружески к нему расположенным: Н. С. Атарову⁵² и М. И. Алигер.⁵³ Я говорил о том, что постараюсь встречаться с ним возможно чаще. Это не пришлось исполнить.

Ю. Либединский

14 мая 1956 года.

¹ С этим документом меня познакомил 14 апреля 1999 года профессор Санкт-Петербургского государственного университета А. Ф. Бережной. Он получил его в начале 1960-х годов от заместителя редактора журнала «Москва» А. С. Елкина, который дал почитать письмо «под большим секретом». Очевидно, что оно ходило по рукам, было известно в литературных и журналистских кругах, близких к политическим верхам. Оно представляет собой третий экземпляр машинописи на девяти с половиной очень пожелтевших страницах. С помощью справочника «Краткий путеводитель по бывшему спецхрану РГАЛИ (по состоянию на 1 октября 1993 г.)» (М.; Париж, 1994) я установил, что в фонде поэта С. П. Щипачева (1899—1980) хранится текст с аналогичными заголовками и датой (Ф. 2179. Оп. 4. Ед. хр. 125. Л. 1—9). Он написан на портативной машинке. Сверка показала, что он полностью соответствует экземпляру А. С. Елкина — А. Ф. Бережного, который и воспроизводится ниже. Благодарю Александра Феодосеевича Бережного за предоставление данного письма для публикации и Михаила Александровича Фадеева за ценные консультации.

Сурков Алексей Александрович (1899—1983) был одним из руководителей РАПП (с 1928 года) и Союза советских писателей (с 1949 года); в 1954—1959 годах — первый секретарь Союза советских писателей, сменил на этом посту Фадеева.

² Макарьев Иван Сергеевич (1902—1958) — критик. С 1925 года секретарь РАПП.

³ Письма сохранились. См.: РГАЛИ. Ф. 1628 (А. А. Фадеев). Ед. хр. 895 (письма с 13 сентября 1933-го по 30 марта 1956 года); Там же. Ф. 1099 (Ю. Н. Либединский). Оп. 1. Ед. хр. 582 (письма с середины 1930-х до 4 ноября 1954 года).

⁴ Подпись К. Л. Оксентович стоит под «Медицинским заключением о болезни и смерти товарища Александра Александровича Фадеева». Из него, в частности, следует, что у писателя была «дистрофия сердечной мышцы и печени» (Советская культура. 1956. 15 мая. С. 3).

⁵ Больница 4-го Главного управления Министерства здравоохранения СССР на ул. Грановского.

⁶ Либединская Лидия Борисовна — писательница. Автор мемуаров, в которых частично использованы сведения из данного письма (см.: *Либединская Л. «Зеленая лампа»* и многое другое. М., 2000. С. 329—333).

⁷ Фадеев Михаил Александрович (р. 14 авг. 1944) — искусствовед. Окончил исторический факультет МГУ (дипломная работа о театральном художнике П. В. Вильямсе). Работал в московских журналах. С 1974 года — редактор главной редакции издательства «Советский писатель», заместитель генерального директора этого издательства. С 1993 года — художественный руководитель (артдиректор) галереи «Артакадемия» в Центральном доме художников.

⁸ Фадеев Александр Александрович (14 дек. 1936 — 20 дек. 1993) — сын Анжелины Осиповны (Иосифовны) Степановой (1905—2000), актрисы Московского Художественного академического театра, второй жены писателя. Воспитывался как его родной сын. Окончил актерский факультет Гос. института театрального искусства им. А. В. Луначарского. Играл на сцене Театра Советской Армии и МХАТ им. М. Горького. В последние годы жизни — инвалид после инсульта.

⁹ Первой женой А. А. Фадеева-младшего стала 18-летняя актриса Наталья Каташева. В 1960-е годы она играла на сцене Московского театра «Современник». Большую часть своей жизни А. А. Фадеев-младший прожил с Надеждой Васильевной Сталиной (1943—1999), внучкой И. В. Сталина.

¹⁰ О ней см. примеч. 8.

¹¹ Степанова Мария Владимировна (?—1964) — зубной врач, домохозяйка. Была замужем за Иосифом Петровичем Степановым, московским купцом, владельцем доходного дома по Второму Волконскому переулку, 3.

¹² См. примеч. 3.

¹³ См. там же.

¹⁴ Речь идет о книге: *Фадеев А.* За тридцать лет. Избр. статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957. В набор была сдана 25 января 1957 года.

¹⁵ О какой пьесе идет речь, установить не удалось.

¹⁶ Фадеев встречался с учителями и как автор «программных» художественных произведений, и как депутат. Принимал участие в дискуссии по вопросам преподавания литературы в средней школе (см.: Литература в школе. 1949. № 1. С. 45).

¹⁷ Фадеев учился в Коммерческом училище г. Владивостока с 1911-го по 1919 год.

¹⁸ И. В. Сталин умер 5 марта 1953 года.

¹⁹ Так в оригинале. О нем см. прим. 1.

²⁰ Фадеев был генеральным секретарем и председателем Правления Союза советских писателей в 1946—1954 годах. В 1954—1956 годах — секретарь Правления.

²¹ Герасимова Валерия Анатольевна (1903—1970) — писательница, жена Фадеева с 1925-го по 1932 год.

²² Повесть «Простая фамилия» вышла в свет в 1955 году.

²³ См.: Фадеев А. Заметки о литературе // Лит. газ. 1955. 20, 22, 24 и 29 сент.

²⁴ Книга упомянута в ряду других произведений о «послевоенной жизни», отличающихся «идейно-художественными достоинствами», таких писателей, как В. Лацис, Д. Гранин, В. Кетлинская, Г. Николаева, В. Овечкин, С. Антонов, Ю. Нагибин (см.: Фадеев А. За тридцать лет. С. 618).

²⁵ Герасимова Марианна Анатольевна — сотрудник ОГПУ в 1920—1930-х годах. Отвечала за вопросы культуры. Член РКП(б) с 1919 года. Первая жена Ю. Н. Либединского. 22 июля 1939 года была арестована. 21 сентября 1939 года Либединский написал защитительное письмо Л. П. Берии, в котором, в частности, сообщал, что в 1932 году после ликвидации РАПП М. А. Герасимова «пошла против установок Ягоды, который поддерживал в литературе своего агента Авербаха», «открыла мне глаза на грязные антипартийные махинации Авербаха» (РГАЛИ. Ф. 1099. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 4, об.). После войны была освобождена из лагеря, но лишена права возвращения в Москву. Покончила с собой (подробнее см.: Зелинский К. В июне 1954 года / Публ. А. Зелинского // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 168—170).

²⁶ Фадеев был депутатом Верховного Совета СССР начиная с 1941 года.

²⁷ Некоторые из этих рекомендаций были опубликованы, в частности его письмо от 2 марта 1956 года в Главную военную прокуратуру «об освобождении сына Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой — Л. Н. Гумилева» (см.: Новый мир. 1961. № 12. С. 195; Фадеев А. Собр. соч.: В 7 т. М., 1971. Т. 7. С. 547).

²⁸ Возможно, Фадеев не был осведомлен об арестах «за политически вредные высказывания» в 1920-е годы, например об аресте и расстреле поэта А. А. Ганина (см.: Растерзанные тени. Избранные страницы «дел» 20—30-х годов ВЧК — ОГПУ — НКВД, заведенных на друзей, родных, литературных соратников, а также на литературных и политических врагов Сергея Есенина / Сост. Станислав Куняев, Сергей Куняев. М., 1995. С. 19—58).

²⁹ См. об этом: Любимова М. Ю. Е. И. Замятин и Б. А. Пильняк (материалы к биографии) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Сб. науч. тр. / Под ред. Н. А. Ефимовой, И. Г. Кривцовой. СПб., 1994. С. 98—107.

³⁰ См.: Дело Замятина // Лахузен Т., Максимова Е., Эндрус Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. К 100-летию Е. И. Замятина. СПб., 1994. С. 104—109.

³¹ Лежнев И., наст. имя и фамилия Исай Григорьевич Альтшулер (1891—1955), — критик, публицист, редактор, историк русской литературы. В 1922—1926 годах редактировал журнал «Россия» («Новая Россия»), в котором печатал М. А. Булгакова, Е. И. Замятина, М. М. Пришвина, Б. Л. Пастернака, О. Э. Мандельштама, Н. С. Тихонова. В 1926 году был выслан в Германию, где находился до 1930 года. (Подробнее о нем см.: Перхин В. В. 1) И. Г. Лежнев в газете «Правда» (1935—1940) // Вестник СПб. ун-та. Сер. 2. 1992. Вып. 4. С. 75—82; 2) П. И. Лебедев-Полянский как цензор // Русская литература. 2000. № 3. С. 213—214).

³² Прямых подтверждений этого мнения Фадеева обнаружить не удалось. Однако косвенные есть. В 1930 году Шолохов поехал в Париж, но вынужден был из Берлина вернуться в Москву, так как не была оформлена виза, хотя Горький лично просил Сталина об этой поездке Шолохова (см.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1933 гг. / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999. С. 130, 749). В 1935 году Шолохов был включен в состав делегации Союза советских писателей на Конгресс в защиту культуры, но вновь не попал в Париж, так как Политбюро освободило его от этой поездки «согласно его просьбе» (Там же. С. 763).

³³ Возможно, имеется в виду отрицательное отношение Шолохова к насильственной коллективизации, репрессиям и пыткам в 1930-е годы (см.: Писатель и вождь. Переписка М. А. Шолохова с И. В. Сталиным. Сб. документов из личного архива Сталина / Сост. Ю. Мурин. М., 1997).

³⁴ Имена «товарищей» не установлены, но, возможно, их действия помешали Шолохову попасть в Париж (см.: примеч. 32).

³⁵ Здесь Фадеев противоречил сам себе: «полной свободы дискуссий» не могло быть, если журнал, которым руководил И. Г. Лежнев, был закрыт именно за «свободу дискуссий», а редактор как зачинщик этих дискуссий выслан (см. также примеч. 31).

³⁶ Говоря о «расцвете советского искусства», Фадеев мог иметь в виду творчество С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна и Д. Д. Шостаковича, В. И. Мухоморова, М. В. Нестерова и М. Сарьяна, Вл. И. Немировича-Данченко, И. А. Пырьева, С. М. Эйзенштейна, Б. Л. Пастернака, М. А. Шолохова. И все же он не мог уже не понимать односторонности этого тезиса, зная о том, что и в те годы продолжались аресты деятелей искусства, запреты книг и театральных постановок. Эти акции он сам тогда поддерживал, например изъятие из репертуара пьесы Л. М. Леонова «Метель». Возможно, эта односторонность — результат изложения Ю. Н. Либединского, так как на

следующий день в письме «В ЦК КПСС» Фадеев утверждал: «Лучшие кадры литературы — в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, физически истреблены или погибли...» (Фадеев А. В ЦК КПСС // Известия ЦК КПСС. 1990. № 10. С. 147).

³⁷ Софронов Анатолий Владимирович (1911—1990) — поэт, драматург, публицист.

³⁸ Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972) — живописец.

³⁹ Выставка Сарьяна была развернута в залах Академии художеств СССР. См.: Выставка произведений М. Сарьяна (к 75-летию со дня рождения): Каталог. М., 1956.

⁴⁰ Вересаев (наст. фамилия Смидович) Викентий Викентьевич (1867—1945). Особое внимание к этому имени, возможно, объясняется тем, что Фадеев вспомнил, как 7 мая 1941 года в письме Сталину, Жданову и Щербакову он писал о запрещенной статье Вересаева для «Литературной газеты»: «Вересаев не может вслух сказать, что его „угнетает“ контроль Главлита, политические требования наших журналов и издательств и он прикрывается вопросами стиля и вообще художественной стороной дела. А общий тон статьи — вопль о „свободе печати“ в буржуазном смысле» («Литературный фронт». История политической цензуры 1932—1946 гг. Сб. документов / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 65). Спустя пятнадцать лет в разговоре с Либединским он, в сущности, повторил мысли Вересаева, его мнение: «Редакторы должны быть гораздо терпимее, культурнее и шире, чем большинство их в настоящее время» (Там же. С. 66).

⁴¹ Это слово вошло в повседневный обиход после публикации в «Правде» литературных обзоров Л. Д. Троцкого: «Они не художники пролетарской революции, а ее художественные попутчики. (...) Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции?» (*Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 56).

⁴² Федин Константин Александрович (1892—1977).

⁴³ Подсчеты, которыми располагал Фадеев, вероятно, не были опубликованы. На основании справочных данных об участниках Первого Всесоюзного съезда советских писателей можно, например, установить, что из 377 делегатов с решающим голосом 144 человека были арестованы во время «большого террора», большинство из них погибло (см.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографич. отчет. Приложения. М., 1990. С. 11—82). В конце 1980-х годов сообщалось, что было репрессировано около 2000 литераторов (Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 223).

⁴⁴ Вирта Николай Евгеньевич (1906—1976) — прозаик, драматург.

⁴⁵ Гтынянов Юрий Николаевич (1894—1943); Ильф И., наст. имя и фамилия Илья Арнольдович Файнзильберг (1897—1937); Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951); Павленко Петр Андреевич (1899—1951).

⁴⁶ Горбатов Борис Леонтьевич (1908—1954) — прозаик, драматург. С 1926 года один из руководителей ВАПП.

⁴⁷ Окуневская Татьяна Кирилловна (р. 1914) — актриса театра и кино. Была арестована в декабре 1948 года по обвинению в «измене Родине». Шесть лет провела в лагерях. Автор мемуаров.

⁴⁸ Исбах Александр, наст. имя и фамилия Исаак Абрамович Бахрах (1904—1977) — поэт, прозаик. Был арестован в 1949 году. Реабилитирован в 1955 году.

⁴⁹ Махайский Ян Вацлав (1866—1926) — основатель и теоретик движения, получившего название «махаевщина». Утверждал идею враждебности интеллигенции рабочему классу, о невозможности союза пролетариата и интеллигенции, способствовал распространению настроений неприязни к интеллигенции.

⁵⁰ Бубеннов Михаил Семенович (1909—1983) — прозаик; Грибачев Николай Матвеевич (1910—1992) — поэт.

⁵¹ См. примеч. 14.

⁵² Атаров Николай Сергеевич (1907—1978) — прозаик.

⁵³ Алигер Маргарита Иосифовна (1915—1992) — поэт.

© И. Ю. Фоменко

РЕДКИЕ ИЗДАНИЯ ВОЕННО-ПОХОДНОЙ ТИПОГРАФИИ (1812—1815) В ФОНДЕ МУЗЕЯ КНИГИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Издания Военно-походной типографии, функционировавшей при Главном штабе (Главной квартире) русской армии в период военных действий 1812—1815 годов, уцелели в считанном числе экземпляров, каждый из которых, бесспорно, является драгоценным памятником русской истории и культуры. Типография не обделена вниманием исследователей, ей посвящены фундаментальные работы А. Г. Тартаковского, Ю. М. Лотмана, Р. Е. Альтшуллер, С. В. Березкиной.¹ Однако они не содержат полного репертуара изданий типографии, что объясняется прежде всего библиографической непроработанностью русского книгопечатания начала XIX века в целом.

В ходе подготовки «Сводного каталога русской книги. 1801—1825», ведущейся в семи крупнейших и старейших библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга, был накоплен определенный опыт идентификации и описания изданий Военно-походной типографии, нередко выходящих в свет без соответствующего указания.

Продукция типографии была разнообразна по составу и состояла по преимуществу из многочисленных материалов агитационного и ведомственного характера: воззваний к неприятельской армии, обращений к населению захваченных врагом губерний, памфлетов, разоблачавших наполеоновскую пропаганду, «Журналов военных движений и действий», «Известий о военных действиях», приказов главнокомандующего по армии (последние нередко также носили агитационный характер).

¹ Лотман Ю. М. 1) Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958 (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та; вып. 63); 2) Походная типография штаба Кутузова и ее деятельность // 1812 год. К столетию Отечественной войны: Сб. статей. М., 1962. С. 215—232; Тартаковский А. Г. 1) Из истории русской военной публицистики 1812 года // Там же. С. 233—254; 2) Военная публицистика 1812 года. М., 1967. С. 1—222; Листовки Отечественной войны 1812 года: Сб. документов / Публ. Р. Е. Альтшуллер и А. Г. Тартаковского. М., 1962; Березкина С. В. А. С. Кайсаров и В. А. Жуковский в военной типографии при штабе Кутузова // Русская литература. 1986. № 1. С. 138—147.

В подготовке этих текстов участвовали сотрудники типографии, талантливые литераторы В. А. Жуковский, безвременно погибший 14(26) мая 1813 года Андрей Кайсаров, будущий известный мемуарист А. М. Михайловский-Данилевский. Ими владело подлинное вдохновение. Как вспоминал Михайловский-Данилевский: «По мере того, как отношения наши с европейскими державами становились сложнее, являлись у нас новые понятия, до того нам не известные. Положено было издавать на немецком и на французском языках известия о наших военных действиях, с тем намерением, чтобы они были рассылаемы по всей Европе. (...) Князь Михаил Ларионович поручил мне составление таковых известий; никогда сочинителю не представлялось обильнейшего поля для прославления торжества своего Отечества; однажды воображение до того меня увлекло, что фельдмаршал сказал мне: „Ты ныне испортился, ты не пишешь прозою, а сочиняешь оды!“ Нетрудно было найти извинение».²

Поэтому сам факт издания Военно-походной типографией немногочисленных, но крайне интересных литературно-художественных текстов, принадлежавших перу ее сотрудников, не вызывает удивления.

Имеются сведения об отдельном издании стихотворения В. А. Жуковского «Князю Смоленскому» с указанием в выходных данных: «В походной типографии в селе Романове» (для материалов Военно-походной типографии характерно упоминание о местонахождении Главного штаба и, следовательно, типографии на момент выхода издания). В 1813 году стихотворение было переиздано в Петербурге в типографии Ф. Дрехслера с пометой: «Сие стихотворение напечатано при Главной квартире российской армии» (с. 1). Пока в библиотеках страны не обнаружен ни один экземпляр первого издания.

В фонде НИО редких книг (Музей книги) Российской государственной библиотеки (РГБ) выявлено другое, по-своему не менее интерес-

² См.: Сын Отечества. 1817. № 8. С. 74. В заголовке журнальной публикации ошибочно указана дата «1816 г.». Полностью «Журнал 1813 года» опубликован А. Г. Тартаковским и Л. И. Бучиной в кн.: 1812 год: Военные дневники. М., 1990. С. 313—379.

ное издание Походной типографии. Это анонимный сборничек стихотворных мелочей — эпиграмм, стихов на случай, переложений из Горация и «Дюмутье», озаглавленный «Искушение» (имеется в виду страсть к стихотворству). В выходных данных книги значится «Калиш: В Походной типографии».

Калиш — местечко в Польше, где с 12 февраля по 26 марта 1813 года располагалась Главная квартира российской армии. Пребывание в Калише — особый момент в истории Отечественной войны 1812 года, может быть, не такой значительный, как Тарутинский,³ но по-своему не менее яркий.

Калиш, как и Тарутино, озаменовал один из переломных моментов военной кампании, что хорошо осознали ее участники. А. М. Михайловский-Данилевский в опубликованной вскоре после войны заметке «О пребывании Российской армии в Калише с 21 февраля по 26 марта 1813 года» вспоминал: «И так надлежало выполнить три предмета: во-первых, дать отдохновение армии и умножить ее, во-вторых, воспрепятствовать неприятелю соединить новые силы, а наконец, заключить союз с разными державами. (...) Россия была теперь также одна, как и за шесть пред тем месяцев, оставленная всеми, но она была уже не в ожидании кровопролитной брани за веру, за права свои, за независимость, а победительницею, готовою сразиться за свободу вселенной. (...) Борьба, в которую она вступала, должна была принять другой вид. Русским надлежало быть теперь (...) искусными в переговорах. (...) Мы удалились более 300 верст от границ наших, но никто не встретил нас как своих избавителей».⁴ Постепенно, по мере развития русской армией успешных боевых действий, отношение стало меняться. Михайловский-Данилевский описывает визиты прусских полководцев, приезд английского посла, получение известий о взятии Берлина и о приближении русских отрядов к Эльбе: «Следствием сего было то, что в Калише все принимало веселый вид».⁵ Здесь даже давались балы. 16 февраля 1813 года Александр I заключил союз с прусским королем Фридрихом Вильгельмом III, дважды посетившим Калиш. Все это время в Калише находилась и Походная типография, один из сотрудников которой во время краткой, но крайне важной передышки в военных действиях издал вышеназванный небольшой сборник своих стихотворений и переводов.

В «Искушении» не нашли отражения события войны, тематика стихотворений носит подчеркнuto мирный характер. Не исключено, что большая часть публикуемых стихов была написана еще накануне кампании. Только две короткие эпиграммы, помещенные в конце сборника,

можно рассматривать как отклик на происходящее: «При получении известия о взятии Измаила» («Россия, кто с тобой равняться может славой?»)» (с. 28) и «К портрету кн. Богратиона» (с. 29). Сквозь интонацию салонной поэзии изредка прорывается подлинное чувство:

Престану ль наконец злословить женщин я?
Престану ли враждой безумно ослепленный,
Порочить пол, для нас толико драгоценный?
Я сам себя стыжусь?

(«Раскаяние», с. 13)

Разумеется, встает вопрос, кто же был автором «Искушения». В начале книги помещено стихотворение «Почтенному книгопечатанию любителю А. А. Писареву ученическое приношение», в котором автор взывает к снисходительности адресата и выражает готовность «предать огню» стихотворения, не вызывающие его одобрение:

Знав страсть твою к печати,
Могу ли иначе стихи тебе поднести?
С терпением изволь прочесть,
Где дурно что, или не к стати,
Заметь — и с строгостью совет
Пришли не обинуясь.
Я рабски повинуюсь,
Предам огню, иль выдам в свет.

А. А. Писарев (1780—1848) — офицер русской гвардии, человек широкой и разносторонней культуры, не чуждый литературных амбиций. Он является автором двухтомника «Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 году и последующим» (М., 1817), и поныне не утратившего своего значения в качестве источника сведений об Отечественной войне 1812 года. В конце одного из этих писем значится: «22 февраля 1813 года. Город Калиш».⁶ Таким образом, Писарев находился в этом городке одновременно с автором «Искушения», что и позволило им обмениваться стихотворными посланиями. Послания почерком начала XIX века записаны чернилами на экземпляре Музея книги РГБ, который поступил сюда в составе коллекции известного собирателя К. М. Соловьева (учтен в ее печатном каталоге как редкость).⁷

Первое из посланий, принадлежащее, очевидно, перу Писарева и озаглавленное им «Ответ на Приношение», является реакцией на печатное посвящение. Приведем его полностью:

Как папы некогда на будущи грехи
Давали всякому (за деньги) разрешение,
Так я (безденежно) на прозу и стихи
Даю тебе вперед мое соизволение.

³ Лотман Ю. М. Тарутинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской литературы и общественной мысли // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. 1963. Вып. 139. С. 8-19.

⁴ Сын Отечества. 1817. № 8. С. 71-72.

⁵ Там же.

⁶ Писарев А. А. Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 году и последующим. М.: Типография С. Селивановского, 1817. Ч. 1. С. 307.

⁷ Витовт Ю. Каталог библиотеки Константина Макаровича Соловьева. М., 1914. С. 195.

Ниже на той же странице помещен «Ответ на Ответ» автора сборника:

Свободно что стихи писать мне позволяешь,
Не бескорыстия я должен приписать.
Признайся, что желаешь
На счет стихов моих, своим цены придать.

К.

Тебе Отечество драгое
С французских берегов пою.

Инициал «К», помещенный в конце четверостишия, позволяет предположить, что автором «Искушения» является сотрудник Военно-походной типографии поэт А. С. Кайсаров. Наша гипотеза подкрепляется тематическим и стилистическим сходством «Искушения» и стихотворений, входящих в рукописный сборник А. С. Кайсарова «Саратовские безделки» (1809—1810), обнаруженный в архиве П. Н. Тургенева А. Фоминым и подробно им описанный.⁸

Мы надеемся, что настоящая публикация привлечет внимание литературоведов к этому небольшому, но любопытному и редкому изданию (кроме написанного, известен еще экземпляр Российской национальной библиотеки), а также к проблеме авторства автографа.⁹

В ходе подготовки «Сводного каталога» в фонде НИО редких книг (Музее книги) РГБ выявлено и описано еще одно стихотворение, опубликованное Походной типографией уже на территории Франции, — «Песнь русские во Франции», принадлежащая перу поэта и офицера Павла Ивановича Свечина. В выходных данных этого отдельного издания значится: «Января 6, 1814. Печатано в г. Лангре».

Лангр — первый город Франции, где русская армия задержалась в своем стремлении к Парижу. Союзные войска заняли его 5 января 1814 года. С 9-го по 19 января там находилась Главная квартира российской армии. 10 (по другим источникам 11) января в Лангр прибыл Александр I, 12 января — прусский король Фридрих Вильгельм III, 13 января — австрийский император Франц I. Квартиры союзных армий также расположились в Лангре. Здесь Александр I провел с союзниками переговоры,

посвященные планам дальнейшей кампании против Наполеона и обсуждению судьбы Франции по завершении военных действий. Таким образом, в Лангре вершилась история, и очевидец событий, русский офицер, воспел этот торжественный момент:

Свечин, как и Писарев, может быть отнесен к достаточно многочисленной когорте ныне незаслуженно забытых военных литераторов. Скорее всего, они были лично знакомы. Писарев составил любопытный альманах «Калужские вечера, или Отрывки сочинений и переводов в стихах и в прозе военных литераторов. Собранные А. Писаревым» (М., 1825. Ч. 1—2). Идея этого издания, как сказано в предисловии, овладела им уже после войны 1812 года, «во время квартирования 2-й гренадерской дивизии в городе Калуге (1817—1821)». О том значении, которое придавал Писарев альманаху, свидетельствуют хранящиеся в Отделе рукописей РГБ черновики его писем видным литераторам и общественным деятелям, сопровождавших экземпляры «Калужских вечеров».

Альманах содержал произведения самого составителя, а также И. Блажевича, Н. Цибульского, А. Горяйнова и др. Самое почетное место в нем было отведено сочинениям П. Свечина, представленным, помимо отдельных стихотворений, несколькими песнями из так называемой «Современной поэмы», на тот момент еще незавершенной (в 1829 году она была опубликована отдельным изданием под заглавием «Александроида»). В 19 песне поэмы ряд строф, посвященных «переходу нашему через Рейн. — Сражениям от границ Франции» и т. д., набран курсивом. Далее в особом примечании сообщается, что они взяты из сочинений автора, написанных «на местах событий». Действительно, в текст поэмы вмонтированы слегка отредактированные строфы из «Песни русские во Франции». В примечаниях в конце текста также подчеркивается, что ряд строф написан в Лангре, «в настоящее время войны». Отдельное издание «Песни», опубликованное по горячим следам событий в Походной типографии, не было учтено в библиографии.

Таким образом, изучение репертуара Военно-походной типографии продолжается. В ходе фронтальной проработки фондов крупнейших библиотек страны, связанной с подготовкой «Сводного каталога русской книги. 1801—1825», вероятно, обнаружится еще не одно издание, являющееся драгоценным памятником этой яркой эпохи.

⁸ Фокин А. Андрей Сергеевич Кайсаров. 1782—1813. СПб., 1912. С. 20-31. См. также: Русский библиофил. 1912. № 4. С. 5-33.

⁹ Почерк, которым записаны стихи, безусловно, не принадлежит Писареву и имеет некоторые черты сходства с рукой Кайсарова, однако специалисты Отделов рукописей РГБ и Пушкинского Дома (ИРЛИ) не дали однозначного ответа на вопрос о принадлежности рукописи последнему, что предполагает дальнейшие исследования с целью выявления автора автографа и книги.

РУССКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ XX ВЕКА*

Последнее десятилетие ушедшего века примечательно повышенным вниманием ученых-гуманитариев и критиков к русскому литературному авангарду. Научная и критическая литература о данном предмете обширна: она включает монографии, диссертационные исследования, специальные сборники статей, отдельные статьи и заметки. В этих работах рассматриваются теоретические аспекты проблемы, изучаются эстетическая позиция и художественная практика объединений, групп, направлений, а также творчество крупнейших представителей литературного авангарда. Исследовательская и критическая мысль работают напряженно, и за короткий срок сделано немало, но, разумеется, многие проблемы остаются еще дискуссионными.

В потоке исследований русского литературного авангарда монография И. Е. Васильева «Русский поэтический авангард XX века» занимает достойное место и, безусловно, вносит много нового в изучение этого сложного явления искусства, вызывающего и в наши дни столь неоднозначные и зачастую прямо противоположные оценки.

Важная особенность исследовательского замысла Васильева состоит в том, что он предпочел попытку (в главном удавшуюся) рассмотреть русский поэтический авангард в его становлении и развитии на протяжении века. Монография состоит из двух частей: «В погоне за современностью» и «Авангард в интерьере постмодерна». Таким образом, в поле зрения автора весь поэтический авангард минувшего столетия — от футуризма до поэтического андерграунда 50-х — начала 60-х годов и современного авангарда (метареализм, концептуализм, иронисты, соц-арт, арт-поэзия).

Во введении автор задается вопросом: «Каково наше отношение к авангарду?», и отвечает: «Мы полагаем, что научное исследование с необходимостью должно быть объективным и не должно выказывать симпатий и антипатий, явных предпочтений и категоричных суждений» (с. 11). Развивая свою мысль, он продолжает: «Главное — избежать произвола и субъективизма в распределении ценностей на шкале аксиологии, разумно подходить к материалу» (там же). Этому принципу Васильев верен на протяжении всей монографии. Нужно особо отметить, что он корректен по отношению к своим предшественникам.

В рецензируемой монографии отсутствует описательность: внимание исследователя сосредоточено на выявлении главного, «типоло-

гически устойчивого», без чего, по его словам, «авангард немислим и не понятен». Для Васильева авангард — прежде всего динамично развивающаяся и подчиненная определенным закономерностям эстетическая система. Как «целостное историко-литературное образование со своей судьбой и историей» он выполняет особую миссию по обновлению искусства.

Теоретическое осмысление поэтического авангарда обусловило необходимость привлечения широкого круга различного рода программных документов групп и объединений — манифестов, статей участников движения, писем, воспоминаний и других материалов, характеризующих как общие позиции, так и творчество отдельных поэтов. Многие из привлеченных исследователем источников малоизвестны или неизвестны.

Футуризму — главному авангардному направлению первой трети XX века — посвящена глава «„Мир конца“, или Футуристический авангард в действии». В центре внимания Васильева находится заумный футуризм. И это не случайно, так как именно в нем наиболее радикально выражена парадигма авангарда. Исследователь опирается на творческие опыты В. Хлебникова, Д. Бурлюка, А. Крученых и проч., на их высказывания о собственном творчестве и других поэтах, на работы лингвистов, литературоведов, специалистов в смежных научных дисциплинах, пытаюсь выяснить, почему футуристы обратились к «зауми» (не ими открытой) и какую роль она сыграла в их концепциях нового искусства. По доказательному мнению ученого, футуристы открыли в «зауми» предпосылки для создания нового искусства из первоэлементов. В итоге он делает вывод: «Заумь была способом достичь абсолютного начала, вернуться в докультурное состояние и на разрушенном основании начать процесс возрождения мира. В зоне нулевого измерения, которое означает заумь, возможно воскрешение заново и обретение утраченного единства с вечностью» (с. 63).

Премьера «Победы над солнцем» (музыка М. Матюшина, сценическое оформление К. Малевича, автор либретто А. Крученых) выбрана исследователем для подробного анализа потому, что она является своеобразным манифестом заумного искусства. Во всех элементах этого произведения — в тексте, в оформлении спектакля, как продемонстрировал Васильев, нашли свое выражение основополагающие для футуристов идеи. Среди ключевых идеологем «Победы над солнцем» прежде всего само Солнце как символ не принимаемой жизни и Черный Квадрат как символ победы над Солнцем. В итоге авангардистский бунт — главная позитивная ценность футуристов — становится здесь бесконечным. «Необоротному» миру Кру-

* *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. 320 с.

ченных соответствует язык, в котором на первый план выступает алогичность, бессмыслица.

Следует всячески приветствовать стремление Васильева исследовать процессы, происходящие в футуризме, в частности, его бытование в провинции, например в Тифлисе. Этой проблеме посвящена третья глава монографии «Русский авангард в Тифлисе: Группа „41“ (теория, практика, текстовые разновидности)». Ученый вывleяет то новое, что появилось в группе «41», возникшей в феврале 1918 года (среди ее участников были А. Крученых, И. Терентьев, И. Зданевич, К. Зданевич). По мысли Васильева, продолжая традиции кубофутуристов в заумном варианте, группа «41» внесла в их теории свои коррективы: «Новым было соединение заумного с подсознательным, воспринимаемым в свете данных психоанализа» (с. 79). Отсюда и представление о том, что заумь позволяет проникать в глубинные слои человеческой психики. Исследователь отмечает, что новое восприятие зауми давало возможность осваивать темы любви, смерти, природы, искусства, делая акцент на материально-телесном аспекте.

Особое внимание уделено в монографии постфутуристическим и постакмеистическим течениям и группам. Их исследованию посвящена четвертая глава «Эхо авангардного взрыва (20-е годы: парад поэтических группировок)». В поле зрения ученого находятся имажинисты, экспрессионисты, ничевоки, люминисты, биокосмисты, фуисты, литературные конструктивисты и ЛЕФ. Васильев выделяет как наиболее заметное из постфутуристических и постакмеистических течений имажинизм.

В последние годы заметно вырос исследовательский интерес к имажинизму. Свидетельством этому служит не только изданный в серии «Библиотека поэта» том «Поэты имажинисты» (СПб., 1997), но и первые диссертации и монографии. Глубоко прав Васильев, увидевший в аполитизме имажинистов форму протеста, несогласия с тем, что дает революционная действительность, и провидческую обращенность в будущее. Исследователь завершает свою характеристику имажинизма итоговим выводом: «Здесь имажинисты были открывателями. Здесь их образные построения переставали быть игрой и приобретали провиденциальные качества — свойства настоящей поэзии, живущей болями и страданиями века» (с. 107).

Васильев делит «парад поэтических группировок» на группы, в чьих творческих установках и художественной практике доминировали негативные тенденции, разрушительное начало, агрессия (экспрессионисты, ничевоки), и те, что стремились противопоставить разладу, катастрофичности иные начала (люминисты, биокосмисты, фуисты). Ученый находит общее, позволяющее сблизить эти группы, в «поиске сущностных основ бытия, погружении в философскую проблематику, тяге к положительному синтезу, наличию важных для общества идей и мыслей» (с. 115). На первый взгляд может показаться, что не стоило уделять столь присталь-

ное внимание малочисленным и кратковременным группам, анализировать, к примеру, «Чтения» неизвестного ничевока Рюрика Рока. Это опрометчивая точка зрения, потому что история русского поэтического авангарда не может быть объективно представлена, если будут исключены отдельные ее составляющие.

Первую часть монографии Васильева «В погоне за современностью» завершает глава «ОБЭРИУ: особенности поэтического дискурса». Надо заметить, что в конце прошлого века творчество обэриутов наиболее активно изучалось литературоведами, которые выявили особенности их поэтики, многие уже сказали о наиболее ярких фигурах этого движения. По мысли исследователя, когда разговор идет о поэтике той или иной группировки, особый интерес представляет «все то, что вытекало из теоретической программы и так или иначе преломлялось в творчестве» (с. 144). Именно проблема общего (теоретические установки группы) и единичного (особенности индивидуального творчества обэриутов) рассматривается здесь Васильевым. Под этим углом зрения анализируется ранее творчество Н. Заболоцкого. По мнению ученого, Заболоцкий шел своим путем, придерживаясь при этом обэриутской программы, однако не принимая ее крайностей. Тонкий филологический анализ ранних произведений Заболоцкого приближает нас к более выверенному пониманию его поэзии обэриутских лет.

Отталкиваясь от формулы Е. Замятина об «еретиках», делающих литературу, Васильев называет обэриутов «еретиками» в замятинском понимании слова. Исследователь пишет: «Перешагивая пределы рационального, обэриуты культивировали поэтику абсурда, что проявлялось на всех уровнях художественной структуры: фонетическом (фрагменты фонетической зауми у Д. Хармса), фразеологическом (свободное словупотребление и произвольное сочетание слов), сюжетно-композиционном (отсутствие причинно-следственной детерминации действия, «осколочность» сюжетных фрагментов и алогизм их соединения, сдвинутость пространственно-временных координат или их отсутствие и др.), жанровом (осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм, подобных фольклорным небылицам, детским потешкам, считалкам, осложненным чертами площадного комикования и непривычного «черного юмора»)» (с. 165). Мы позволили себе столь длинную цитату, поскольку в ней Васильев четко сформулировал свои выводы о программе обэриутов.

Возникает проблема преемственности (она не нова в литературе об обэриутах). Исследователь выделяет то, что объединяет футуристов и обэриутов, — жажду новаторства, стремление создать особый поэтический язык, намечает круг задач, которые ставили и пытались решить их предшественники и последователи. Ученый усматривает здесь и следы влияния тифлисской группы «41». За игровой стихией

обэриутов стоит традиция (Козьма Прутков, сатириконцы и др.).

Вторая часть монографии Васильева «Авангард в интерьере постмодерна» посвящена анализу теории и художественной практики поэтического авангарда конца XX века. Внимание исследователя приковано к современным авангардным течениям — метареализму, иронике, концептуализму, соц-арту и арт-поэзии. Не остались обойденными первые нонконформистские объединения 50—60-х годов, в частности, группы Леонида Черткова и «СМОГ» (предположительные расшифровки названия: Смелость, Мысль, Образ, Глубина или Самое Молодое Общество Гениев), а также лианозовцы. Стремление Васильева представить поэтический авангард с наибольшей полнотой оправдано и должно быть поддержано.

Он исходит из того, что поэтический авангард в целом вписывается в постмодернизм, но при этом каждое течение акцентирует свое внимание на разных сторонах постмодернистской эстетики.

Глава седьмая посвящена метареализму и его представителям И. Жданову, А. Парщикovu, А. Еременко, К. Кедрову, Т. Щербине. Исследователю удалось вычленил типологические черты поэзии метареалистов. По мнению Васильева, поэты этого направления верят в то, что смысл человеческого существования в духовности, для них дорога культурная память, историко-культурные подробности. Ученый пишет: «Она (метареалистическая поэзия. — А. Ф.) мыслит символами, метафорами и ассоциациями, строит смысловую перспективу пересечений данных искусства как текст „высокой культуры“, способной быть спасительницей для человека» (с. 212). Васильев отмечает также элитарность и эзотеричность поэзии метареалистов.

Ироникам и иронической поэзии посвящена восьмая глава «Ироника, или Планета абсурда». На этот раз предметом рассмотрения стала поэзия И. Иртеньева, А. Еременко, А. Дмитриева, М. Науменко, Ю. Арабова, автора статьи «Реализм незнания» (1989), в которой он выступил от лица не принимающего «мишуру» и «псевдоклассические напластования». Ирония для этой группы — ключевое понятие, характеризующее отношение к действительности. Васильев прав, когда проводит разграничение между ирониками-авангардистами и эстрадными юмористами. Первых отличает скрывающееся за иронией, игровой чувством тревоги за происходящее.

В этой главе исследователь вновь обращается к поэзии Еременко (ранее о нем шла речь в связи с метареализмом). На этот раз Васильева интересует ироническая составляющая еременковской поэзии, и ему удается существенно уточнить трактовки критиков М. Липовецкого и В. Курицына. Еременко, по мысли ученого, довел до предела некоторые черты, свойственные ироникам 80-х годов, и в результате: «Сосуществующее с эстрадно-лирическим комикоразвлекательным началом приобретает у него издевательские черты, спускается до „черного

юмора» и „запредельного“ смеха, касающегося табуированных тем» (с. 224).

Концептуализм и соц-арт становятся предметом исследования в девятой главе монографии. Как самостоятельное литературное направление концептуализм оформился летом 1983 года. Это течение представлено именами Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Сорокина и др. Васильев выявляет основные типологические черты концептуализма и индивидуальные особенности творчества его представителей. Вот некоторые из них: семиотический характер деятельности, язык в качестве главного героя, автор-режиссер, экспериментальность.

Соц-арт, как и концептуализм, сперва зародился в живописи. Поэтому исследователь, как и в предыдущем случае, вынужден вначале обращаться к творчеству художников. В этом смысле особенно важна фигура Д. А. Пригова — художника и поэта одновременно, анализ произведений которого позволяет раскрыть многие положения эстетики раннего концептуализма. Подводя итоги, Васильев заключает: «Сложившаяся эстетика концептуализма, первоначально будучи проявлением неофициального, оппозиционного искусства, сделала главную ставку на иронию, различные формы осмеяния. С помощью смеховых приемов комического концептуалисты осуждали негативные явления, крушили мировоззренческих идолов. Общая направленность их творчества отрицательная» (с. 260). Исследователь добавляет, что поэзия концептуалистов элитарна: «Без знания фона, второго плана невозможна адекватная интерпретация концептуалистских произведений, на пространстве которых происходит встреча и диалог множественных голосов культуры» (с. 261), подразумевая прежде всего стихи Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна и Т. Кибирова.

Десятая глава «Арт-поэзия (Новые семиотические практики, или Авангард в поисках синтеза)» посвящена экспериментам деятелей современного авангарда Ры Никоновой, С. Сегея и др., стремящихся к синтезу различных искусств. Исследователь, для которого проблема преемственности имеет особое значение, называет предшественников современных экспериментаторов — А. Н. Скрябина, символистов, футуристов, художников-конструктивистов В. Е. Татлина, А. М. Родченко и др.

В последней одиннадцатой главе «Культурный смысл русского поэтического авангарда: векторы деятельности и координаты художественного мышления» сведены воедино изложенные ранее мысли и наблюдения. При этом основное внимание акцентируется на культурном содержании поэтического авангарда.

К сожалению, несмотря на общекультурный интерес темы, отдельные главы монографии написаны затрудненным для восприятия широким читателем научным языком. Следует сделать и небольшое замечание. В цитируемые «хрестоматийно известные» строки Ф. Сологуба вкрасла ошибка: у поэта «Мы — плененные звери...», а не «Мы — пленные звери...», как у Васильева.

Разумеется, некоторые положения монографии могут вызвать споры и уточнения, однако в целом она является серьезным исследованием столетней истории русского авангарда.

В этой работе русский поэтический авангард впервые представлен как единое историко-литературное явление, прослеживается процесс его развития на протяжении XX века, ставится проблема традиции и преемственности. Причем поэзия авангарда рассматривается как в ее вершинных, так и в периферийных и потому малоисследованных проявлениях. Монографию отличает полнота охвата авангардных групп. Васильев учел и все то, что сделано исто-

риками авангарда ранее, его оценки трудов предшественников объективны и корректны.

Широта привлеченного исследователем материала обеспечивает глубину его историко-литературных наблюдений, а объективность научной позиции и взвешенность оценок помогают выявить эстетическую природу поэтического авангарда и осмыслить определяющие его художественную практику черты: отказ от принятых правил и норм, острашение изображения, стремление к новизне.

Именно поэтому монография Васильева способна вызвать интерес у всякого, кому не безразличны проблемы русского литературного наследия.

© Т. М. Д в и н я т и н а

КАТАЛОГ БУНИНСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ*

В конце 2000 года вышло в свет описание Бунинской коллекции в русском архиве при университете г. Лидса (Великобритания), точнее — объединенный каталог архивов И. А. Бунина, В. Н. Муромцевой-Буниной, Л. Ф. Зурова, Е. М. Лопатиной. Он подготовлен усилиями сотрудников русского архива, возглавляемого Ричардом Д. Дэвисом. Бунинский архив в Лидсе — крупнейший в мире, его каталог насчитывает без малого 25 000 наименований. Его публикацию давно ожидали все, кто занимается русской литературой, особенно ее эмигрантской ветвью. Предпринятое издание является событием, значение которого сейчас трудно оценить в полном объеме: столько неизвестных страниц бунинского творчества, отношений с современниками, жизненного и писательского самосознания еще предстоит открыть.

Предисловие, написанное Энтони Дж. Хейвудом, рассказывает о четырех фондообразователях: Бунине, его жене Вере Николаевне, Л. Ф. Зурове — многолетнем спутнике жизни и наследнике Буниных и Е. М. Лопатиной, сестре философа Льва Лопатина и друге И. А. Бунина. Здесь же изложена история передачи архива по наследству, которую стоит вкратце повторить еще раз.

Сам Бунин так и не решил вопрос о передаче своего архива какому-либо определенному архивохранилищу, будь то Русский исторический архив за границей (Прага), Тургеневская библиотека (Париж) или Архив русской и восточно-европейской истории и культуры при Ко-

лумбийском университете (Нью-Йорк). Таким образом, после его смерти в 1953 все бумаги остались у вдовы писателя В. Н. Муромцевой-Буниной. С помощью Л. Ф. Зурова она подготовила к печати последнюю, изданную уже посмертно, книгу Бунина «О Чехове» (Нью-Йорк, 1953) и опубликовала часть бунинских литературных материалов, главным образом в «Новом журнале». Кроме того, в обмен на пенсию от советского правительства В. Н. Муромцева-Бунина передала часть рукописей, записных книжек, писем, газетных вырезок, книг СССР: они поступили в ГБЛ (ныне РГБ), ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ), Гос. музей И. С. Тургенева в Орле (ныне в музее И. А. Бунина). После смерти В. Н. Муромцевой-Буниной (1961) архив и домашнее имущество унаследовал Л. Ф. Зуров; вместе с тем была выделена доля другу семьи О. Жировой (ум. 1964). Зуров отказался от дальнейшей передачи архивных материалов СССР и продолжил их публикацию в «Новом журнале». Он же положил начало перемещению бунинского архива в Эдинбург, продав Эдинбургскому университету письма М. А. Алданова Буниным. Своим преемником Зуров назначил доктора Эдинбургского университета Милицу Эдуардовну Грин, с семьей которой (тогда — Гринберг) он был знаком еще с 1920-х годов по Риге. В 1971 году, после смерти Зурова, архивы И. А. и В. Н. Буниных, а также самого Зурова были отправлены в Эдинбург, а мебель и большая часть книг проданы.

С тех пор в составе коллекции произошли некоторые изменения: М. Э. Грин откликнулась на просьбу Г. Н. Кузнецовой и вернула ей ее письма к Бунину. Кроме того, дочери Зайцевых Н. Б. Соллогуб были возвращены письма Б. К. и В. А. Зайцевых к Буниным (в бунинском архиве сейчас хранятся их фотокопии); письма З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского были переданы библиотеке Иллинойского

* *Heywood Anthony J. Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by Richard D. Davies, with the Assistance of Daniel Riniker. Leeds: Leeds University Press, 2000. XXXIV + 394 p. (Leeds Russian Archive. University of Leeds).*

университета (Урбана-Шампейн); в библиотеке Вагикана сейчас находятся визитные карточки Бунина, К. Д. Бальмонта, И. С. Шмелева, А. Н. Толстого, М. И. Цветаевой, Л. Ф. Зурова (посланы по просьбе Д. В. Иванова в качестве подарка к 80-летию папы Павла VI). Некоторые материалы М. Э. Грин передала музеям Бунина в Ельце и Орле. Главное же состоит в том, что она продолжила публикаторскую деятельность своих предшественников, вершиной которой стал выход в свет трехтомника «Устами Бунинных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы» (Франкфурт/Майн: Посев, 1977—1982) — ценнейшего издания о жизненном укладе, равно как и душевном складе Бунина. Светлой памяти Милицы Эдуардовны Грин, многолетней хранительницы бунинского архива, посвящен этот каталог.

Сам каталог разделен на четыре части, посвященные фондообразователям.

Самая большая часть собственно бунинская: рукописи и машинописи, печатные материалы, личные и семейные документы, переписка, иллюстративный материал, печатные и прочие материалы о Бунине и т. д. Уже сейчас можно назвать те единицы хранения, которые, будучи до сих пор неизвестными, скорее всего, привлекут особое внимание исследователей и публикаторов. Только среди стихотворений около 20 текстов из числа тех, которые не попали ни в подборки бунинских стихов в «Новом журнале» (см. «Указатель содержания „Нового журнала“ с 1 по 190/191 книгу» в кн. 190/191 журнала, стихи Бунина — с. 486—487), ни в отечественные собрания сочинений (и журнальные подборки-то вобравшие в себя далеко не полностью). Среди приведенных в каталоге стихотворений нельзя не заметить таких, названия и первые строки которых говорят о том, что образ Бунина как мастера крепкого и острого слова все еще далеко не полон: «Новые басни Эзопа» («Мишенька и ёж» и др.), «Отрывки из оперы „Курваблядь Олёнушка”» (б. д.), «Песнь о вещем Грузине» («Как ныне собирается вещей Грузин...») (1948), «В Корейск[ую] войну при виде уда Али...» (б. д.) и др. Довольно значительное число рассказов Бунина тоже предстоит прочесть впервые, не говоря уже о многих прозаических отрывках, изучение которых способно существенно расширить представление об эмигрантском (главным образом) творчестве писателя.

Отдельные части каталога составили подготовительные материалы Бунина к книге «О Чехове», заметки на темы культуры и политики, записки автобиографического характера, дневники, речи, записные книжки. Особо следует назвать раздел так называемых записей творческого характера: среди них, в частности, подборки записей «Происхождение моих рассказов» (из записей, не вошедших в бунинские собрания, — о рассказах «Божьи люди», «Чистый понедельник», «Мелкопоместные», «Нефедка», «Два странника», «День за день»). А кроме того, — еще 25 единиц, состоящих из 5—10 записей — выписок из произведений и бунинских

суждений об исторических деятелях, политиках, литераторах, знакомых Бунина, — сам список их имен занимает две страницы. Представление о положении, занимаемом Буниным в литературе XX века, способны значительно расширить его заметки-выписки из Адамовича, Андреева, Анненского, Бабеля, Бальмонта, Д. Бедного, А. Белого, Берберовой, Бердяева, Блока, Брюсова (здесь же о Н. Петровской и Н. Львовой), Гиппиус, М. Горького, Гумилева, Есенина, Зайцева, Куприна, Маяковского, Мережковского, Мочульского, М. Осоргина, Пильняка, Ремизова, Ф. Сологуба, Ходасевича... — обрываем перечисление, грозящее перерасти в словник словаря писателей соответствующей эпохи. Здесь же записи о Батюшкове, Бестужеве-Марлинском, Герцене, А. Григорьеве, Гончарове, Державине, Достоевском, Карамзине, Лермонтове, Некрасове, Полонском, Пушкине, Стракове, Л. Толстом, Тургеневе, Тютчеве, Языкове; о Леонардо да Винчи, Гейне, Гете, Данте, Сервантесе, Т. Манне, Тагоре, Уайльде, Флобере; о Тутанхамоне, Петре Первом, Ленине, Сталине, Муссолини, Тито, Молотове, Ворошилове; и — о В. Пашенко, А. Цакни, Г. Кузнецовой; и наконец — о свв. Кирилле и Мефодии, Иоанне Златоусте, Дмитриии Прилуцком, Сергии Радонежском, Христе. Все эти ряды имен очерчивают круг бунинских мыслей и переживаний и ориентируют нас (хотя и только частично) на тот культурный контекст, в котором может и должно рассматриваться его собственное творчество.

Каталог включает в себя и перечень бунинских изданий, и письма писателя к издателям газет, и его ответы на анкеты газет (диапазон вопросов — от «Кто из писателей наиболее выдвинулся в эмиграции?» до «Как вы провели лето?»), и программы литературных вечеров, и подборку материалов о Нобелевских торжествах в честь Бунина (вплоть до многочисленных меню банкетов и планов рассадки гостей на них) и мн., мн. др. Из личных и семейных документов наряду с гербом рода Бунинных (которым украшена обложка каталога) особенно любопытны документы послереволюционного времени: более десятка удостоверений, писем, разрешений на пересечение линии фронта, на проезд через территории, занятые поперемно Красной Армией и немцами: до Барановичей — до Орши — до Минска — до Гомеля — до Киева, наконец, заграничный паспорт, выданный Бунину в Одессе, и нансеновский паспорт 1941 года «для поездки в США» (которым Бунин не воспользовался). (Не менее примечательны названия комитетов, комиссариатов, советов, выдававших эти документы, как то: «Главный комитет Всероссийского земского союза помощи больным и раненым солдатам», «Deutsche Fürsorgekommission für Kriegsgefangene, Zivilverschickte und Rückwanderer», «Отдел пропаганды Особого совещания при Главнокомандующем всеми вооруженными силами Юга России»...)

Однако самую значительную по объему описания (75 страниц) часть архива представляет собой бунинская корреспонденция. Как

видно из каталога, наиболее длительная и серьезная переписка связывала Бунина с Н. Н. Берберовой (32 письма), П. М. Бицилли (27), Л. Е. Габриловичем (142), З. Н. Гиппиус (44), Б. К. Зайцевым (93), Л. Ф. Зуровым (45), М. В. Карамзиной (41 письмо со стихами), А. В. Карташевым (37), В. А. Маклаковым (28), В. В. Набоковым (19), П. А. Нилусом (119 писем Бунина, 17 — Нилуса), М. А. Осоргиним (34), Б. Г. Пантелеймоновым (169), П. М. Пильским (29), Н. А. Тэффи (90), И. И. Фондаминским (108), В. Ф. Ходасевичем (25), И. С. Шмелевым (128) и др. Из более или менее неожиданных корреспондентов Бунина назовем церковных иерархов — митрополитов Евлогия, Анастасия, Платона, Сербского патриарха Варнаву, архиепископа Владимира, художников Л. С. Бакста, Л. О. Пастернака, К. А. Сомова, поэтов И. Северянина и А. Н. Тихонова, филологов Р. Поджиоли и Н. А. Нильсона, а также общественные организации — не только «ПЕН-клуб», но и «Очаг русских шоферов» и т. д. и т. п.

Далее следует иллюстративный материал: фотографические альбомы, одиночные снимки, негативы и т. д. Здесь описан весьма внушительный корпус фотоизображений не только Бунина, но и людей из его окружения, а также мест, связанных с его биографией. Особо выделены рисунки и даже карикатуры из газет и журналов.

Печатные и прочие материалы о Бунине, вошедшие в его коллекцию, разделены на опубликованную литературу, вырезки и оттиски, рукописи и машинописи на русском языке, далее в том же порядке на других языках. Из обзора описания европейских газет, например, следует, что более всего на вручение Бунину Нобелевской премии откликнулись французские (54) и немецкие (50) издания, да и присутствие Бунина на их страницах 1933 годом отнюдь не

исчерпывается, а пресса других стран была к нему не столь внимательна. В отдельную подборку выделено собрание печатных материалов не о Бунине — пестрая картина эмигрантской литературной жизни во Франции.

В разделе *Miscellaneous* представлены, в первых, *travel ephemera* — различные свидетельства бунинских путешествий — от Ниццы до Тарту, от Одессы до Брюсселя и Лондона (многочисленные гостиничные счета, билеты и т. п.), а во-вторых — предметы, принадлежавшие Бунину лично, например подставка для чернильницы или русско-латинский «ремингтон».

Внутриархивное движение материалов отражено в описях (черновых и беловых) архива Бунина, составленных в разное время В. Н. Буниной и М. Э. Грин.

Особый интерес представляет описание книжной коллекции И. А. и В. Н. Буниных. Здесь перечислены не только собрания сочинений и избранные произведения Бунина, выходящие вне рамок собраний, но и ряд антологий, книг и журналов, публиковавших бунинские рассказы и стихи, а также, отдельно, переводы произведений Бунина на другие языки.

Описание фондов В. Н. Буниной, Л. Ф. Зурова и совсем небольшого фонда Е. М. Лопатиной построено по сходному принципу: рукописи, личные документы, переписка, биографический и иллюстративный материал.

Ориентироваться в каталоге помогает предметно-именной указатель.

Нам остается только сердечно поблагодарить составителей бунинского каталога за проделанный ими огромный труд. Без всякого сомнения, в нем для исследователей и читателей Бунина приготовлены и увлекательные открытия, и материал для серьезных размышлений.

© К. Ю. Лаппо-Данилевский

ПУТЕВОДИТЕЛЬ... И НЕ ТОЛЬКО*

«Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина», составленный М. В. Бокариус, дает представление об одном из наиболее представительных петербургских книжных собраний литературного профиля (в настоящий момент более 70 000 томов) и о многолетних целенаправленных усилиях сотрудников музея по обогащению коллекции. Всероссийский музей А. С. Пушкина был в 1953 году выделен из состава Пушкинского Дома, который передал дочерней организации около 4 000

дублетов собственного собрания. Несмотря на внушительность этого дара, состоявшего главным образом из книг первой половины XIX века, библиотека музея встала перед необходимостью систематически пополнять фонды как прижизненными изданиями Пушкина, так и литературой о его творчестве, переводами произведений классика на иностранные языки. Позднее наметились следующие направления собрания: русская и иностранная книга XVIII века, новиновские издания, литература о Петербурге и т. д.

Взяв на себя труд создания двуязычного путеводителя (прямо скажем, случай в современной издательской практике нечастый), сотруд-

* Бокариус М. В. Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина СПб., 2000.

ники встали перед рядом специфических структурных проблем. Это, думаю, лучше всего проиллюстрировать перечнем разделов «Путеводителя»: 1. Вступительное слово С. М. Некрасова «Музей и книга» (с. 5—8); 2. «Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина» М. В. Бокариус (с. 10—44); 3. Указатель имен к вступительному слову и «Путеводителю» (с. 45—54); 4. Перевод вступительного слова С. М. Некрасова на английский язык (с. 55—58); 5. Перевод «Путеводителя» М. В. Бокариус (с. 59—94); 6. Англоязычный указатель имен к переводу вступительного слова и «Путеводителя» (с. 95—104); 7. Приложения: а) «Книги типографии Н. И. Новикова в собрании библиотеки Всероссийского музея А. С. Пушкина» (с. 107—140); б) «Книги библиотеки Императорского Александровского Лицея в собрании библиотеки Всероссийского музея А. С. Пушкина» (с. 141—277).¹

Нетрудно заметить, что рецензируемое издание распадается на три части: I. Брошюра, посвященная библиотеке музея; II. Полный перевод этой брошюры на английский язык; III. Приложение. При этом дублируется именной указатель. С одной стороны, составление единого, общего для разделов II и III, именного указателя «сцементировало» бы эти части, способствуя преодолению дробности строения «Путеводителя». Однако возникает некоторое недоумение: на каком языке его в таком случае составлять?

Любовно написанный М. В. Бокариус «Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина» является одной из информационных доминант издания и дает исчерпывающее представление об основных разделах книжного собрания Всероссийского музея А. С. Пушкина: пушкиниана, редкая русская книга, иностранная книга, общий раздел библиотеки, справочная и искусствоведческая литература, частные собрания в составе музейной библиотеки, периодика. При характеристике каждого из фондов особое внимание обращается на историю комплектования, раритеты,² воздаются должное как штатным сотрудникам музея, так и тому по сей день существующему кругу его друзей, без чьей многообразной помощи успешное пополнение музейных коллекций было бы невозможным. Вполне органичны в рамках этой статьи и краткие очерки, посвященные двум выдающимся петербургским библиофилам, — С. Л. Маркову и В. А. Крылову (их коллекции хранятся ныне во Всероссийском музее А. С. Пушкина как отдельные фонды, ожидаю-

щие детального описания). Рассказ о нелегкой судьбе собирателей, жертвах, принесенных ими на алтарь пушкинианы, соединен Бокариус с живым рассказом о жемчужинах их коллекций.

Введение в «Путеводитель» описания книг, изданных Новиковым, на мой взгляд, закономерно, ибо материалы по русскому масонству — неотъемлемая часть экспозиций музея, посвященных литературе XVIII столетия, Державину, Пушкину. Не так давно здесь состоялись две масштабные выставки, вызвавшие широкий общественный резонанс: «500 лет гнозиса в Европе» (1993)³ и «„Распространивший первые лучи...“ (Н. И. Новиков и русское масонство XVIII—нач. XIX в.)» (1994). Как видим, пристальный интерес к одной из ключевых фигур русского Просвещения — давняя традиция музея, нашедшая свое отражение в том числе и в этом направлении собирательских усилий его библиотеки. Вынужден все же отметить, что название первого раздела приложений «Книги типографии Н. И. Новикова в собрании библиотеки Всероссийского музея А. С. Пушкина» вряд ли удачно. Как известно, Новиков в течение более тридцати лет сотрудничал с различными типографиями. В 1769—1778 годах это были издательские мощности Сухопутного шляхетного корпуса и Академии наук. В 1779—1789 годах он арендовал типографию при Московском университете. В дальнейшем издания русского просветителя печатались в разных местах: в основанной Новиковым Типографической компании, у И. В. Лопухина, в тайной масонской типографии. Именно поэтому намного более удачным было бы использование термина «новиковские издания», т. е. связанные с личностью выдающегося просветителя и кругом его единомышленников. Хотя «новиковский раздел» и невелик (165 единиц), его, пожалуй, все же имело смысл разбить на две части: авторские сочинения и периодика.

Если первый раздел Приложений посвящен описанию раритетов, которыми Всероссийский музей А. С. Пушкина по праву гордится, и призван прежде всего облегчить пользование этим собранием, то второму разделу нельзя отказать в научном значении. Речь идет о составе лицейской библиотеки, отсутствие полного каталога которой нужно признать одной из наиболее досадных лагун отечественной культуры. За свою историю библиотека Александровского лицея пережила два основательных переезда: в 1843 году из Царского села в Петербург и в 1918 году в Екатеринбург (одним из указов Советской власти ее фонды были переданы Уральскому университету). Если первое перемещение прошло сравнительно безболезненно, то второе сопровождалось халатностью, утратами, хищениями. В 1963 и 1977 годах часть лицейских фондов была возвращена в Петер-

¹ Раздел приложений состоит из составленных А. Н. Ашешевой и В. А. Ниловой каталогов; краткие предисловия к ним написаны М. В. Бокариус и С. М. Некрасовым (приводятся как на языке оригинала, так и в переводе на английский язык).

² Некоторым из них посвящена опубликованная ранее книга М. В. Бокариус «Иду вдоль книжных полок» (СПб., 1995).

³ Каталог выставки см.: 500 Years of Gnosis in Europe. Exhibition of Printed Books from the Gnostic Tradition. Amsterdam, 1993.

бург и вошла в библиотеку Всероссийского музея А. С. Пушкина. Именно она заботливо каталогизирована во втором разделе приложения к «Путеводителю» М. В. Бокариус (уральская часть лицейской библиотеки еще ожидает своего детального описания). В сущности, лишь теперь возможна по меньшей мере предварительная оценка книжных богатств Александровского лицея. И хотя в большинстве случаев крайне затруднительно установить, когда каждая из каталогизированных книг попала в библиотеку привилегированного учебного заведения, все же использование этого реестра с известными оговорками позволяет до определенной степени охарактеризовать круг потенциального чтения лицейцев и их преподавателей в первые годы существования Царскосельского лицея.⁴

⁴ Как известно, в 1816 году Александр I передал в пользование лицеистам библиотеку Александровского дворца и книги из Яшмовых комнат Царскосельского дворца; соотнесение каталога в «Путеводителе» и опубликованных ранее списков состава этих собраний может оказать значительную помощь в уточнении судьбы отдельных книг (см.: *Опись книгам Александровского дворца, сделанная 28 июня 1810 года; Реестр принятым книгам из библиотеки, находящейся в Яшмовых комнатах. 12 сент. 1817 // Памятная книжка Императорского Александровского лицея на 1856—1857 гг.* СПб., 1856. С. XXIX—XXXIX; *Селезнев И. Я.* Исторический очерк Императорского бывшего Царскосельского, ныне Александровского лицея за первое пятидесятилетие с 1811 по 1861 г. СПб., 1861. С. 74).

Из 622 книг лицейской библиотеки, описанных в «Путеводителе», 436 на русском языке (подавляющее их число — позднейшая Пушкиниана), 186 на иностранных языках. Если наличие значительного числа сочинений античных и французских авторов даже в этом неполном перечне вряд ли можно считать неожиданным, то большего внимания заслуживают сочинения немецких и английских авторов — Ф. Г. Клопштока, А. Р. Менгса, И. И. Винкельмана, Г. Э. Лессинга, Гете, Шиллера, Виланда, Ф. Бутервека, Й. Г. Эйгорна, Д. Юма, Э. Гиббона, С. Ричардсона, А. Смита, Т. Дж. Смоллета, Л. Стерна и других, чьи имена порой упоминаются в сохранившихся конспектах лекций лицейских преподавателей.

Как особую заслугу коллектива авторов, принявших участие в работе над приложением к «Путеводителю», нужно подчеркнуть тщательную вычитку текста, что при наличии большого числа описаний книг на разных языках требовало и компетентности, и трудолюбия. Нескольким незначительным опечаткам, «просочившихся» в издание (из них самая досадная связана с отчеством и годами жизни Григория Николаевича Геннади), стоило бы нейтрализовать кратким списком орехов.

«Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина» М. В. Бокариус, несомненно, приблизит к читателю книжные богатства одного из наиболее ценных петербургских собраний и облегчит пользование ими. Будем надеяться также, что и научное изучение лицейской библиотеки, существенный вклад в которое сделан рецензируемым изданием, также не останется без продолжения.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ТОЛСТОЙ ИЛИ ДОСТОЕВСКИЙ? ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ В КУЛЬТУРАХ ЗАПАДА И ВОСТОКА»

3—6 сентября 2001 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась конференция «Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Запада и Востока».

Тема конференции — творческое восприятие Толстого и Достоевского за пределами России. Кроме того, Толстой и Достоевский, как представители русской культуры, своим творчеством в определенной степени способствовали формированию представления об образе России и русском национальном характере у зарубежных читателей, и этой проблеме, наряду с другими, было посвящено первое заседание конференции (председатель П. Генри, сопредседатель В. К. Кантор).

Со вступительным словом выступил член организационного комитета, президент Российского общества Достоевского (и вице-президент одноименного международного общества) В. А. Туниманов (С.-Петербург). Он подчеркнул, что конференция носит, скорее, экспериментальный характер, поскольку в ней участвуют не только достоеведы и толстоведы, но и, в большей степени, ученые, посвятившие себя изучению других вопросов мировой литературы. Тем более интересным представляется свободный разговор и обмен мнениями в ходе конференции.

В своем докладе «Толстой, Достоевский и западно-восточная революция» итальянский русист В. Страда подчеркнул, что определить место Достоевского и Толстого в культуре человечества — задача очень сложная. Решение этой задачи равнозначно решению проблемы интерпретации XX века, прошедшего под знаком революций. Парадоксально, но и показательно, что при всей своей укорененности в русскую традицию именно Толстой и Достоевский оказали глубокое воздействие на умы всего человечества. Восприятие их творчества представляется собой, скорее, жизненный выбор между двумя моделями мировоззрения. Романы Толстого докладчик назвал эпическими, или гомеровскими. Произведения Достоевского он причисляет к апокалиптическим, или шекспировским. И те и другие можно определить как «идентитарные» романы, занятые поиском идентичности, ответом на вопрос о судьбах не только России, но и всего мира. В этом их непреходящее культурное значение.

Доклад М. Плюхановой (Италия) «Видение Достоевского и невидение Толстого в Западной Европе» был посвящен стереотипным представлениям, бытующим в современной Европе, и прежде всего в Италии. Толстой в итальянском книжном мире воспринимается как императив: его надо читать, но задача эта — не из легких. В то же время Достоевский относится к внутреннему, а не внешнему явлению интеллектуальной жизни Италии. Почвеннические идеи писателя не стали препятствием для понимания его творчества за рубежом. Православие Достоевского воспринимается как всечеловеческий евангельский дух. По мнению автора доклада, это связано с тем, что Достоевский находился под сильным влиянием европейских образов, в частности католической живописи Возрождения.

М. Ю. Коренева (С.-Петербург) выступила с докладом «О судьбе книги Д. Мережковского „Л. Толстой и Достоевский“ в Германии». Появление этого фундаментального труда русского писателя, хорошо известного в Германии, вызвало огромный интерес, о чем свидетельствовали не только оживленные дискуссии на страницах тогдашней печати, но и новые издания переводов произведений Достоевского и Толстого на немецком языке. Особое внимание в докладе было уделено одному из участников этого начинания — немецкому литератору, историку и философу Меллеру ван ден Бруку, перу которого принадлежит историко-философское исследование «Третий Рейх», написанное под влиянием идей Достоевского в интерпретации Мережковского. В докладе прослеживается генетическая связь между концепцией третьего царства и концепцией «третьего рейха», впервые сформулированной Меллером ван ден Бруком в 1923 году и усвоенной впоследствии, уже после смерти автора, идеологами национал-социалистического движения Германии.

Доклад Г. А. Тиме (С.-Петербург) «Миф о Толстом и Достоевском О. Шпенглера» был посвящен образам Достоевского и Толстого в трактате-мифе О. Шпенглера «Закат Европы», где были противопоставлены культура и цивилизация на основании идущего от Гете противопоставления «становящегося» (живого) и «ставшего» (мертвого). Построения Шпенглера, касающиеся феномена *Russentum*, «ликами» которого он считал Достоевского и Толстого, отвечали

принципам мифотворчества, как его определял М. Элиаде. Речь в данном случае шла о мифе «биполярности» — двуединстве и взаимообратимости антагонистов. Противопоставляя Достоевского и Толстого как «становящееся» и «ставшее», Шпенглер руководствовался логикой символа и мифа: Толстой — прошлая, Достоевский — грядущая Россия.

В. К. Кантор (Москва) в своем докладе «Фрейд и Достоевский» исследовал природу интереса З. Фрейда к русскому писателю, сделав вывод о том, что психоанализ, опираясь на Достоевского, мог получить некие нужные ему схемы. В частности, Фрейд изучал «протестное» поведение, свойственное многим героям Достоевского, мотив покаяния, к которому они стремятся, идею бессознательного, к которой близка стихийность, присущая русскому народу. В то же время автор доклада подверг критике некоторые аспекты восприятия З. Фрейдом идей Достоевского. В частности, он говорил о несостоятельности популярной на Западе теории эдипова комплекса в отношении Достоевского и «Братьев Карамазовых»; о бесосновательности утверждения Фрейда о том, что Достоевский притязает на роль Христа. Через творчество Достоевского Фрейд, как и многие другие, пытался понять Россию и ошибочно полагал, что цивилизованную Европу не может коснуться свойственная русскому народу стихия бессознательного. Между тем проблемы, поднятые Достоевским, как то: боязнь свободы, потеря Бога, тяга к тоталитаризму, принадлежат к числу общеевропейских, что и подтвердилось в ходе истории XX столетия.

Первый день конференции завершился круглым столом на тему «Миф о Толстом и Достоевском как антагонистах» (председатель В. А. Туниманов, сопредседатель М. Плюханова).

Второй день работы конференции начался с обсуждения проблемы «спора» о преимущественном влиянии одного или другого писателя на литературный процесс в тех или иных странах. Значению Толстого и Достоевского для всемирного литературного процесса посвящено немало работ. В то же время степень тяготения того или иного зарубежного писателя к Толстому или к Достоевскому во многом объясняется личными творческими склонностями, вкусами, иногда и тем этапом идейного, творческого развития, на котором находится зарубежный писатель, или теми конкретными задачами, которые он в данный период перед собою ставит. Между крупными мастерами литературы XX века за рубежом не раз возникали и возникают споры, разногласия по поводу сравнительной оценки Толстого и Достоевского, и можно сказать, что спор о Толстом и Достоевском является одной из немало важных пружин мирового литературного процесса. Именно этой теме на материале литературы Латинской Америки посвятил свой доклад В. Е. Багно (С.-Петербург). По его мнению, этот спор по своей сути был продуктивным, поскольку задавал коренные вопросы позиции художника, творческого метода, взаимоотношений

личности с обществом, особенностей психологической прозы. Но богатейший собственный опыт убеждал писателей Латинской Америки в том, что если можно создать отдельное замечательное художественное произведение, ориентируясь на художественные открытия лишь одного из двух гениев русской литературы, то приблизиться к географической, исторической, национальной и психологической действительности континента, следуя путем только Толстого или только Достоевского, нельзя. По прошествии времени стало ясно, что опыт Толстого и Достоевского, порождающий в Латинской Америке все новые полярные явления культуры, подобно всем подлинным, а подчас и мнимым бинарным оппозициям, является на самом деле взаимообогащающим.

В своем докладе «Религиозная проблематика Достоевского и Толстого в восприятии шведов конца XIX—начала XX века» А. О. Львовский (С.-Петербург) отметил, что всплески религиозных исканий шведской интеллигенции, имевшие под собой вполне конкретную историческую подоплеку, всякий раз совпадали по времени с очередным взлетом популярности в Швеции нравственно-религиозных идей Достоевского и Толстого. Подробно остановившись на двух русских «волнах» (1885—1890 и 1915—1920 годы), докладчик подчеркнул принципиальную разницу в шведском восприятии религиозных установок Достоевского и Толстого. Если духовные искания Толстого были встречены шведской интеллектуальной элитой с пониманием и сдержанным одобрением (толстовские идеи вписывались в традиционную шведскую протестантскую систему ценностей), то «религиозный максимализм» Достоевского с его культом страдания, неприятием западно-христианских ценностей и, более всего, утверждением великой исторической миссии православного русского народа вызвал в Швеции крайне негативную реакцию. А. О. Львовский подчеркнул, что такое противопоставление идейно-религиозных воззрений двух «великих русских» доминировало в Швеции на протяжении всего исследуемого периода, а особенно на фоне трагических событий первой мировой войны и октябрьской революции, провозвестником и даже духовным «творцом» которых шведы считали именно Достоевского.

В докладе Ч. Й. Ким (Корея) «Современная корейская литература сквозь призму спора о Толстом и Достоевском» рассматривался конкретный пример противопоставления двух писателей, имевший место в корейской публицистике в 1920-е годы. К тому времени Толстой был уже хорошо известен как моральный мыслитель, чего нельзя было сказать о Достоевском. Тем не менее, по мнению докладчицы, сам факт противопоставления можно считать вызовом авторитету Толстого. Вопрос «Толстой или Достоевский?» для корейской интеллигенции означал: «искусство или идея», «форма или содержание». Достоевский обращает на себя внимание как певец добра и справедливости, но художественная форма его произведений под-

вергается критике. Причины большей популярности Толстого, как считает Ч. И. Ким, кроются в отсутствии у корейской читающей публики интереса к метафизической абсолютности. Вопрос о смысле жизни и поиске Бога не является преобладающим в духовной традиции буддизма и конфуцианства. Сэтой точки зрения не только Достоевский, но и Толстой не был понят до конца. Тем не менее в корейской литературе существует цикл романов и даже поэтический цикл, написанные под явным влиянием Достоевского, а о Толстом того же сказать нельзя.

В своем докладе «Восприятие Толстого и Достоевского в контрастном развитии литературной мысли в Японии первой половины XX в.» Т. Киносита (Япония) сообщил о том, что при жизни Толстой был хорошо известен и более популярен в Японии, чем Достоевский. Однако выводы, сделанные автором доклада, свидетельствуют о том, что Толстой оказывал влияние на японскую литературу больше как мыслитель, проповедник, пацифист и моралист, чем как художник. Что касается Достоевского, то восприятие этого писателя в Японии стало своего рода социальным и интеллектуальным явлением начиная с 1930-х годов. После поражения японского милитаризма в 1945 году в атмосфере освобождения и под воздействием экзистенциальной психологии японские интеллигенты особенно увлекались Достоевским, и можно сказать, что во второй половине XX века влияние Достоевского на современную японскую литературу оказалось, и все еще оказывается, сильнее влияния не только Толстого, но и других классиков мировой литературы.

А. И. Владимирова (С.-Петербург) в докладе «Толстой и Достоевский глазами французов рубежа веков» отметила, что в своей оценке творчества Толстого и Достоевского французские писатели использовали разные критерии. Как правило, гений Толстого называли «здоровым», гений Достоевского — «болезненным». Р. Роллан предпочитал Толстого. Но в основном французские модернисты начала века учились у Достоевского, выражая свое восхищение «необычной для латинского ума психологией», описанной в его произведениях (А. Жид). Часто они рассматривали романы Достоевского не в их динамике, а как ряд не поддающихся анализу статичных эпизодов. Поэтому А. Сюарес считает великого русского писателя вдохновителем всех декадентских течений как в России, так и на Западе. С другой стороны, А. Сюарес относится к Достоевскому как к великому представителю русского народа, который должен научить Запад истинной религии. В то же время Толстого он воспринимает исключительно как мыслителя, который для него не так близок, как Достоевский.

Проблематика «спора» о Толстом и Достоевском тесно связана с основной темой следующего заседания конференции: «Роман XX века: выбор ориентира» (председатель Т. Кимура, сопредседатель Г. А. Тиме).

Известно, что вклад обоих русских классиков в искусство прозы обнаруживает глубокие

различия, ибо Толстой и Достоевский — это две художественные системы, которые во многом противоположны. Естественно, что одни зарубежные писатели отдавали предпочтение реалистической манере Толстого и его стремлению создавать эпические полотна, в то время как за Достоевским признавался приоритет в области психологической литературы. Э. Ф. Осипова в своем докладе «Толстой и Достоевский в литературной жизни США 1900—1920-х годов: взаимодействие или соперничество?» отметила, что для большинства американских писателей начала века вопроса «Толстой или Достоевский?» не существовало. Можно говорить либо о последовательном влиянии (Драйзер, Шервуд Андерсон, Флloyd Делл), либо о неприятии обоих писателей (как было в случае с Генри Джеймсом). Тех, кто принимал Толстого и отвергал Достоевского, было немного (Эптон Синклер и, с некоторыми оговорками, Уильям Хауэллс). Как правило, испытывав сильное воздействие Толстого, американские писатели открывали для себя Достоевского. Можно обнаружить некую закономерность: американская традиция, воплощенная в творчестве Эмерсона и Торо, оказавшая мощное воздействие на Толстого, затем вернулась на американскую почву вместе с идеями Толстого и его художественными произведениями. Другая линия американского романтизма, связанная с именем Эдгара По, проникнув в Россию, обогатила творческую манеру Достоевского. На американской почве в начале XX века эти две линии слились, но в конце 20-х годов одна из них возобладавала: Достоевский перевесил в сознании американских авторов Толстого, во всяком случае, ту часть его наследия, которая запечатлела этическую утопию.

К. С. Корконосенко в докладе «Толстой, Достоевский и „поколение 98 года“ в Испании» обратил внимание на два аспекта этой темы: восприятие и творческое переосмысление произведений Толстого и Достоевского и относительно самостоятельное существование образов их авторов, которые воспринимались в категориях мифа. Произведения двух писателей поразному повлияли на испанскую литературу. Творческое наследие Толстого пронизывает всю литературу начала XX века, особенно это касается романов, написанных представителями «поколения 98 года» (Асорин, Унамуно, Бароха, Валье-Инклан), — но не всегда удается определить, в чем именно заключается это влияние. Воздействие Достоевского, напротив, не стало всепроникающим, но в тех конкретных случаях, когда его можно обнаружить, оно выражено ярко и рельефно. Присутствие Достоевского можно ощутить — и, что важнее для исследования, зафиксировать — на разных уровнях: как переосмысление идей, обсуждаемых в его романах, как заимствование сюжетов, как сходство поэтики испанского романа с романами Достоевского.

Выступление Д. В. Токарева «Достоевский и Толстой в восприятии Натали Саррот» было посвящено влиянию, которое творчество двух

великих русских писателей оказало на одного из выдающихся представителей французского «нового романа» — Н. Саррот. Разрабатывая принципы новой поэтики, которая должна была отразить изменения в понимании структуры человеческого сознания и природы художественного творчества, Саррот приходит к мысли о том, что творческий метод Толстого не соответствует новой реальности. По мнению писательницы, для современного романа характерен тот же вектор развития, что и для живописи, которая постепенно освободилась от предмета изображения и сконцентрировалась на самом изображении. В романе психологический или, точнее, психический элемент также освобождает от предмета, с которым был «нераздельно слит», т. е. от персонажа. Если персонажи Толстого совершенны в своей «узнаваемости», «жизненности», то герои Достоевского перестают быть человеческими «типами» и становятся носителями, вестниками порой еще не ведомых состояний души, тех мельчайших психических реакций, которые Саррот называла «тропизмами».

В докладе Н. Асаока (Япония) «Лев Толстой в Токийском художественном театре» рассматривалась история театральных постановок и экранизаций в Японии произведений Толстого. Интерес к этому русскому писателю был так высок, что в 1916 году даже начал издаваться ежемесячный журнал «Изучение Толстого». Четыре спектакля Токийского художественного театра «Гэйдзюцудза» («Анна Каренина», «Воскресение», «Живой труп» и «Власть тьмы») были высоко оценены критикой и популярны у публики. Успех экранизации романа Толстого «Воскресение», осуществленной в 1914 году и названной «Катюша», был настолько велик, что послужил поводом для продолжения истории падшей девушки («Катюша-2»). При этом Н. Асаока отметила, что для постановок и экранизаций пьес и романов Толстого характерны сокращения и смещения акцентов, вызванные требованием некоторой адаптации произведений русского писателя для японской публики.

П. Генри (Великобритания) избрал темой своего выступления модели Достоевского в романах Г. Грина «Брайтонский леденец», «Суть дела», «Конец любовной связи», «Сила и слава». Известно, что Грин не раз перечитывал «Братьев Карамазовых». Возможно, он был знаком и с «Преступлением и наказанием», «Идиотом», «Бесами». Многим романам Грина свойственна мрачная атмосфера произведений Достоевского и духовная раздвоенность его героев. Источником сюжетной фабулы для английского писателя, так же как и для Достоевского, нередко служило газетное сообщение о каком-нибудь преступлении, имевшем место в действительности. Параллели с Достоевским докладчик находит в описании смерти мальчика-индейца у Грина, которое перекликается с темой страдания детей у Достоевского; в личной драме героя «Сути дела», которому, как и князю Мышкину, не удается принести счастье двум любящим его женщинам; в проблеме само-

убийства как утверждения внутренней свободы от Бога, которое мы находим у Грина вслед за Достоевским, и так далее.

В докладе М. Буримы (Латвия) «К. Гамсун о Толстом и Достоевском» были приведены отзывы норвежского писателя о русской литературе. Основное внимание уделялось его суждениям о Толстом и Достоевском, «истинно русских», в отличие от Тургенева, писателях. В целом Гамсун восхищался Достоевским и сдержанно относился к Толстому. Достоевского он называет ясновидцем и, анализируя его произведения, находит типологическое сходство с собственным творчеством. Толстого Гамсун оценивает через призму своих этических и эстетических представлений. Отдавая должное романам «Война и мир» и «Анна Каренина», он не одобряет попытку Толстого «сочинять философию мышления, которая есть не что иное, как избитые истины».

Д. Ребеккини (Италия) в своем докладе «Пруст, читатель Достоевского и Толстого» обратил внимание на некоторые аспекты восприятия М. Прустом творчества русских писателей. Например, он находит в произведениях Достоевского «новую страшную красоту», которая состоит в том, что автор «Братьев Карамазовых» и «Идиота» представляет предметы, исходя из первого впечатления наблюдателя и пренебрегая готовым знанием о них. В противоречивости поведения персонажей Достоевского Пруст также видит не недостаток, а художественную ценность, так как этот эффект разрушает привычные для XIX века стратегии чтения и сообщает персонажам значительную свободу и самостоятельность. При этом, как отметил докладчик, если прочтение Прустом Достоевского можно назвать творческим и оригинальным, еще более своеобразно выглядит его интерпретация отношения «Достоевский — Толстой». Вместо противопоставления двух писателей Пруст увидел в Толстом автора, который подражал и развивал некоторые композиционные принципы Достоевского.

Последний день работы конференции был посвящен теме «Толстой и Достоевский во взаимопосвящающей перспективе» (председатель В. Страда, сопредседатель Б. В. Аверин).

Открыл заседание В. А. Туниманов с размышлениями о роли творчества Толстого и Достоевского на рубеже веков. Он подчеркнул, что именно Толстой и Достоевский определили особый статус русской литературы как «сверхлитературы», обратил внимание на то, как сложно переплелись в XX веке пути Достоевского и Толстого. Одно время можно было говорить о том, что мир разделился на два лагеря: почитатели Толстого и любители Достоевского. Сейчас эта проблема утратила свою остроту. В России после 1917 года Толстой оставался предметом культа и национальной гордости, будучи загнанным, однако, в прокрустово ложе советской идеологии. Достоевский же в этот период оставался фигурой подозрительной и не рекомендуемой для чтения. Триумфальное возвращение Достоевского в середине 1950-х годов по-

могло иначе взглянуть и на Толстого. В художественных мирах обоих писателей по-прежнему много загадочного, что предстоит открыть людям следующего столетия. Но главной их задачей должно стать осуществление идеалов XIX века, которые воплотили в своем творчестве Толстой и Достоевский.

В. Паперный (Израиль) в докладе «Л. Шестов о Толстом и Достоевском: экзистенциальная философия на западно-восточном перекрестке» отметил, что все написанное Шестовым о Толстом и Достоевском образует единый комплекс. В целом для его интерпретации двух великих русских писателей характерно представление о них как о «братьях-близнецах». Эта мысль ясно выражена в рецензии Шестова на книгу Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», где Шестов подверг критике пафос абсолютного противопоставления двух писателей, присущий Мережковскому. И Достоевского и Толстого Шестов считает «подпольными» людьми. Истинный Достоевский для Шестова — каторжанин, опустившийся на самое дно, так как только такой человек мог осознать первородный грех и встать на путь веры. У Толстого Шестов открывает «подпольных» людей — княжна Марья, отец Сергей, поскольку они, как и сам Толстой, проповедуют то, во что не верят.

К. Итокава (Япония) в докладе «Достоевский о помещицкой литературе Толстого и „Новая деревня“ С. Мусьякодзи» выдвинул гипотезу о дворянской, а не народной сущности творчества Толстого, подтверждая ее высказываниями Достоевского из «Дневника писателя». Косвенным доказательством этой гипотезы является, по мнению автора доклада, и тот факт, что японские последователи Толстого, во главе с писателем С. Мусьякодзи, основавшим на юге Японии «толстовское» поселение, были дворяне по происхождению.

Игумен Вениамин (Новик) (С.-Петербург) посвятил свой доклад общечеловеческой этике в понимании Толстого и Достоевского. В миро-

воззрении Толстого евангельский аспект доминирует над церковным, т. е. для него характерно противопоставление веры и обрядности. Руководствуясь своими представлениями, Толстой пытался создать универсальную этику, и, по мнению автора доклада, эта заслуга его до сих пор не оценена по достоинству. Достоевский, в отличие от Толстого, не был религиозным реформатором. Но его идеалом был так называемый «христианский дионисизм», менее морализаторский и более радостный тип религиозности, воплощенный в образе старца Зосимы, в котором религиозная этика совпадает с общечеловеческой. Как отметил докладчик, за философией Толстого и Достоевского большое будущее и нам еще многое предстоит сделать, чтобы понять и оценить их наследие.

Т. Кимура (Япония) в докладе «Басенное наследие в художественном мире Толстого и Достоевского» отметил, что как в творчестве Толстого, так и в творчестве Достоевского жанр басни играет заметную роль. В литературе XIX века басня чаще встречается не как отдельный жанр, а как небольшая составная часть тех или иных романов или повестей. Примером тому служит басня «Луковка» в романе Достоевского «Братья Карамазовы». В качестве образца «усложненной басни» Т. Кимура называет и роман «Бедные люди». Толстому принадлежит множество прозаических переводов и переложений басен из различных источников, в которых он, как правило, следовал эзоповской традиции. Что же касается его оригинальных произведений, то моральное содержание, вложенное в текст в качестве необходимого элемента, позволяет считать Толстого в своем роде баснописцем.

Последний день работы конференции завершился круглым столом на тему «Образ России сквозь призму романов Толстого и Достоевского» (председатель В. Е. Багно, сопредседатель В. Паперный).

© А. Е. Ш а ш к о в а

Технический редактор *Г. А. Смирнова*
Корректоры *Л. М. Бова, И. А. Крайнева* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 7.02.02.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21.5.
Уч.-изд. л. 26.1. Тираж 1197 экз. Тип. зак. № 1238. С 13

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12