РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 2 Историко-литературный журнал 1998

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

К XII Международному конгрессу славистов

200-летие со дня рождения Мицкевича

**А. В. Архипова**. «Дзяды» А. Мицкевича и русская литература . . . . . 3
**С. Л. Каганович**. Пушкин и Мицкевич (национальные особенности ориентального стиля) . . . . . 28
**Е. О. Ларионова**. «Когда народы, распри позабыв...» (А. И. Тургенев на парижских лекциях Мицкевича 1840—1842 годов) . . . . . 35
**С. И. Николаев**. К истории издания сборника «Из Мицкевича» 1883 года (Письмо Н. П. Семенова к А. А. Фету) . . . . . 46

---

**Е. Имендёрфер** (*ФРГ*). Первые детские басни в России XVIII века . . . . . 51
**В. Гольштейн** (*США*). Жертва и долг в «Дяде Ване» . . . . . 65
**Е. К. Соколинский**. О гротеске у Л. Н. Андреева (на материале произведений малых форм) . . . . . 75
**С. Л. Санкина**. Легенда о небесном госте: В. В. Хлебников . . . . . 84

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**Т. Н. Архангельская**. Русские издания «Размышлений» Марка Аврелия в яснополянском доме Л. Н. Толстого . . . . . 102
**Эрхард Хексельшнайдер** (*ФРГ*). Последние годы жизни П. А. Габбе в Зонненштейне 107
**П. Тирген** (*ФРГ*). О рецепции Гончарова в немецкоязычных странах . . . . . 113
**М. В. Безродный** (*ФРГ*). Издательство «Мусагет»: групповой портрет на фоне модернизма . . . . . 119
**Бобан Чурич** (*Югославия*). Библейские мотивы в рассказе Льва Лунца «В пустыне» 131

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

**Янина Салайчик** (*Польша*). Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» и тема мировой катастрофы в литературе XX века . . . . . 137
**Игорь Инов**. Аркадий Аверченко в Чехии (по материалам пражских архивов и чешской периодики 20-х годов) . . . . . 142
**П. В. Куприяновский**. К истории отношений Горького и Бальмонта . . . . . 157
С. А. Алексеев и его «Повесть» (вступительная статья Д. С. Лихачева) . . . . . 165
**С. А. Алексеев**. Повесть . . . . . 166

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**А. А. Алексеев**. Богословская литература Киевской Руси . . . . . 192
**С. И. Николаев**. Первое издание «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого . . . 197
**Л. Г. Фризман**. Жизнь и творчество Крылова . . . . . 199
**О. А. Балдина, А. С. Янушкевич**. Дитрих Герхардт как исследователь творчества В. А. Жуковского . . . . . 201
**Е. А. Краснощекова** (*США*). Вальтер Скотт и русский исторический роман . . . . . 206
**Т. А. Китанина**. Опыт систематизации литературных сюжетов . . . . . 208
**Гейр Хьетсо** (*Норвегия*). Долгожданное издание писем М. Горького . . . . . 210

РЕПЛИКА

**Д. С. Лихачев**. Проповедь или поступок? (Ответ на юбилейное приветствие Д. М. Буланина) . . . . . 212

ХРОНИКА

**Н. М. Бассель** (*Эстония*). Международные Достоевские чтения в Таллинне . . . . . 214
**О. Л. Новикова**. Заседание, посвященное памяти Варвары Павловны Адриановой-Перетц . . . . . 216
**Д. С. Лихачев**. Слово о Варваре Павловне Адриановой-Перетц (выступление на заседании Отдела древнерусской литературы ИРЛИ, посвященном памяти Варвары Павловны Адриановой-Перетц 17 декабря 1997 года) . . . . . 219
**В. Ю. Вьюгин**. Роман Л. Леонова «Пирамида». III научный семинар . . . . . 222
**В. Ю. Вьюгин**. Наследие Андрея Платонова (1941—1951 года) . . . . . 228
**М. Д. Эльзон**. Памяти А. Д. Алексеева . . . . . 235

**Редакционная коллегия:**

*Н. Н. СКАТОВ* (и. о. главного редактора), *Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *Г. А. ГОРЫШИН*, *В. Я. ГРЕЧНЕВ*, *Н. А. ГРОЗНОВА*, *Б. Ф. ЕГОРОВ*, *А. И. ПАВЛОВСКИЙ*, *А. М. ПАНЧЕНКО*, *В. А. ТУНИМАНОВ*, *С. А. ФОМИЧЕВ*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

*Адрес редакции*: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

© Коллектив авторов

lib.pushkinskijdom.ru

# 200-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИЦКЕВИЧА

© *А. В. АРХИПОВА*

## «ДЗЯДЫ» А. МИЦКЕВИЧА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Творчество великого польского поэта Адама Мицкевича занимает особое место в русской литературе, являясь в определенной степени фактом нашей отечественной поэзии. Многое способствовало особому восприятию Мицкевича в России — и то, что он родился и вырос в Литве, являвшейся частью Российского государства, и то, что в годы своего расцвета он жил в России и тесно общался с русскими литераторами, и близость русского и польского языков, и, особенно, талант Мицкевича, который прокладывал новые пути, искал и находил новые формы, бился над проблемами, актуальными и для русской литературы тех лет. Русские друзья Мицкевича следили за его творчеством, читали, обсуждали и переводили его произведения. Лирика Мицкевича, и прежде всего его баллады, написанные на основе польских фольклорных традиций, часто воспринималась в России как образец для подражания, так как проблемы усвоения национального фольклора, создания новых поэтических жанров были особенно животрепещущими.

Значительное воздействие на русскую лирику оказали «Крымские сонеты» Мицкевича, написанные и изданные в России в 1826 году. Они привлекали своей темой, связанной с воспеваемой многими романтиками «полуденной» Россией, своим настроением смутной тоски и тревоги, своим образом лирического героя — изгнанника и скитальца. Большую роль играло то, что «Крымские сонеты» составляли законченный поэтический цикл, — явление еще новое в русской поэзии, но вполне актуальное, так как и русская лирика в 1820-е годы стремилась к созданию поэтических циклов. Вспомним, что к 1824 году относится начало работы Пушкина над «Подражаниями Корану». Однако распространенность в русской поэзии такого явления, как поэтический цикл или «книга стихов», наступила позднее.

Поэмы Мицкевича «Гражина» (1823) и изданный в Петербурге «Конрад Валленрод» (1828) — своеобразные модификации байронической поэмы, жанра, осваиваемого в эти годы русской литературой, — также воспринимались очень заинтересованно, переводились и широко распространялись среди читателей.

Особое место в истории восприятия русской литературой и русским обществом творчества великого польского романтика принадлежит одному из центральных и программных произведений Мицкевича — драматической поэме «Дзяды».

История создания «Дзядов» сложна и во многом загадочна. Мицкевич начал работу над драматической поэмой в Ковно и отразил в ней перипетии своей трагической любви к Марыле Верещик. В 1823 году в Вильно были изданы фрагменты драмы, II и IV ее части (I и III части отсутствовали). Им предшествовал пролог, названный «Упырь» (или «При-


lib.pushkinskijdom.ru

зрак»). Такое издание отражало романтическую тенденцию представлять читателю отрывки, фрагменты, незавершенные обрывки текста, что придавало ему (тексту) некую загадочность, таинственность, возможность многозначного истолкования.

Написанные Мицкевичем другие части «Дзядов» были им будто бы уничтожены. Найденные позднее фрагменты этих рукописей печатаются теперь как отрывки I части. Изданные в 1823 году «Дзяды» получили название «ковенско-виленских». Много лет спустя, находясь в эмиграции в Дрездене, Мицкевич продолжил работу над этим произведением и создал его III часть, в которой также отразил подлинные события своей жизни, но уже иного, общественно-политического направления. Под впечатлением от разгрома польского восстания 1830—1831 годов Мицкевич изобразил политический процесс над членами общества филоматов и филаретов, происходивший в 1823—1824 годах.

III часть «Дзядов» заканчивалась «Отступом» (или «Отрывком»), состоявшим из семи стихотворных фрагментов, посвященных описанию России и Петербурга. Этот текст — III часть и «Отрывок» — исследователи называют «дрезденскими» «Дзядами». Они были изданы в Париже в 1832 году.

Сюжетно III часть почти не связана со II и IV и печатается обычно после них. Произведение так и осталось незаконченным, а композиция его представляется нарочито хаотичной и фрагментарной. Разные части драматической поэмы посвящены разным сторонам жизни и разным состояниям героя (по сути даже разным героям). Объединяет их тема древних поминок по усопшим, связанных с вызыванием духов умерших предков (дзядов).

Жанр «Дзядов» сложный и синкретичный, объединяющий лирику, поэму и драму, в которой большое место занимают хоры и даже балет. Жанр этот показателен для европейской романтической литературы. Образцом для создаваемых в эти годы драматических поэм, драматических фантазий или фантастических драм с религиозной или философской направленностью послужил «Фауст» Гете, а также некоторые драматические сочинения Шелли и Байрона, особенно «Манфред». «Дзяды» принадлежат к тому же жанру, но их особенностью является обращение Мицкевича к событиям современной реальной жизни и национальному (польскому и — шире — славянскому) фольклору. Не только тема древнего обряда поминок, но и возникающие образы духов, высказывания хора и многие элементы сюжета имеют фольклорные аналогии.[1] Такое внимательное отношение к своим национальным корням должно было особенно привлечь русских романтиков в годы, когда горячо обсуждались проблемы национальной самобытности и народности литературы. Вслед за «Фаустом» Гете и «Манфредом» Байрона «Дзяды» послужили образцом для многих экспериментальных сочинений русской романтической литературы.

Первое, что привлекло внимание русских писателей к произведению Мицкевича, — это его жанр. Это была новая модификация драматического рода, интерес к которому возрос в 1820—1830-е годы. Сам Мицкевич в 1820-е годы переживал увлечение Шекспиром и думал об исторической

[1] Многообразные связи «Дзядов» с образами и сюжетами славянского фольклора раскрыты Л. А. Софроновой в ее работе «„Дзяды" Мицкевича. Миф и обряд в романтизме» (*Софронова Л. А.* Польская романтическая драма. Мицкевич. Красиньский. Словацкий. М., 1992. С. 71—177).

lib.pushkinskijdom.ru

драме. «Я убежден, — писал он из Москвы А. Э. Одынцу в октябре 1827 года, — что кроме исторической драмы в наше время невозможно создать в драматическом жанре ничего подлинно интересного. „Фауст", „Манфред" — исключения совсем иного рода».[2] «Я отпетый шекспирист» (т. 5, с. 405), — признается он в другом письме, 1828 года, и советует Одынцу больше читать Шекспира и исследования о нем немецких писателей: Шлегеля, Тика, Гете (т. 5, с. 403).

Видимо, написанные в Ковно «Дзяды» теперь не совсем устраивают Мицкевича. Он признается, что в изображении характеров много «пустой декламации», а новые попытки создать что-то в драматическом роде его не удовлетворяют. «Всякий раз как берусь за драму, чувствую, что мне многого не хватает» (т. 5, с. 378). «Если будешь писать новую драму, — обращается он к Одынцу 22 марта (6 апреля) 1828 года, — заклинаю тебя, избери исторический предмет или по крайней мере эпоху и место действия. Иначе никогда не спасешься от декламации...» (т. 5, с. 395). Историческая драма в духе Шекспира — вот что, по мнению Мицкевича, должно прийти на смену драматической поэме вроде II и IV частей «Дзядов». Поэтому, приступая к работе над III частью этого сочинения, Мицкевич кладет в ее основу подлинное историческое событие, изображает множество реально существовавших действующих лиц, делит драму на сцены с указанием точного места действия, вводит множество массовых сцен. Все эти приемы, почерпнутые из арсенала шекспировской поэтики, сближают III часть «Дзядов» с исторической драмой,[3] хотя она и остается принципиально отличной от драмы шекспировского образца. Драматическая поэма Мицкевича, вобрав в себя многие достижения романтической драматургии (в том числе и исторической пьесы в ее романтическом истолковании), явилась произведением вполне оригинальным и новаторским.

Русские писатели, занятые поисками новых форм в драматическом роде, не могли пройти мимо этого сочинения Мицкевича. Как уже говорилось, ориентация Мицкевича на национальный фольклор, предания и обычаи польского народа особенно импонировала русским романтикам и подвигла некоторых из них на создание подобных произведений с русской национальной спецификой.

Мицкевич особо подчеркивал связь своей драматической поэмы с мистическими и религиозными настроениями народа. В предисловии к французскому изданию «Дзядов», написанном от имени переводчика, он отмечал: «Вера в воздействие невидимого, потустороннего мира на сферу человеческих мыслей и деяний является основной идеей польской поэмы; она развивается постепенно, принимая многообразные формы, соответственно месту и времени действия. Самое действие происходит сперва в глубине Литвы, в маленьком сельском костеле, причем поэтическая обстановка этой сцены построена на основе народных представлений, пережитков языческих традиций, смешанных с христианскими верованиями. ⟨...⟩ Народный обряд, названный „Дзядами", этот праздник почитания мертвых и вызывания духов, группируя по-новому основных действующих лиц драмы, связывает действие в единый узел...» (т. 4, с. 84—85).

---

[2] *Мицкевич Адам.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 389. В дальнейшем все цитаты из произведений Мицкевича приводятся по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

[3] См.: *Стахеев Б. Ф.* Третья часть «Дзядов» А. Мицкевича // Учен. зап. Института славяноведения. 1954. Т. VIII. С. 307—314.

lib.pushkinskijdom.ru

Появление в драме духов умерших, таинственных теней и призраков придает «Дзядам» ту фантастическую, загадочную напряженность, тот ореол мистицизма, который вызывал особый интерес у романтиков 1830-х годов. Мистический настрой драмы создается не только благодаря включению в нее нереальных, потусторонних фигур. Как отметила Л. А. Софронова, все действие «Дзядов» пронизывают мистериальные мотивы, в них «просвечивают архаические формы» древнего народного действа, и на «реальное историческое время», изображенное в III части, «налагается ⟨...⟩ время религиозного мифа», которое «не знает перемен».[4]

Особую атмосферу загадочности, таинственности придает «Дзядам», как уже отмечалось, их композиция. Отсутствие сюжетной связи между частями, таинственные превращения главного героя, нарочитые пробелы в изображении его участи — все это ведет, по мере чтения драмы, не к ответам на вопросы читателя, а к увеличению этих вопросов.

В предисловии к французскому изданию «Дзядов» Мицкевич подчеркивал незаконченность «этой странной поэмы» (т. 4, с. 84, 85) и предполагал, что за III частью последуют другие, описывающие дальнейшую судьбу героя. Видимо, не случайно во французском издании отсутствовала IV часть, написанная *до* III, но долженствовавшая изображать то, что было *после* политического процесса над героем (Конрадом) и его друзьями. Если Мицкевич намеревался продолжить работу над «Дзядами», то он, вероятно, предполагал дать иное развитие образу Конрада, отличающее его от Густава IV части. Однако работа не была продолжена, и драматическая поэма осталась произведением загадочным.

Как фантастическую драму, полную философского смысла, восприняли «Дзяды» современные читатели. Жорж Санд в статье «Этюд о фантастической драме. Гете. Байрон. Мицкевич» (1839) отметила возникновение новой драмы, порожденной эпохой философских исканий. Фантастика, игравшая прежде роль сюжетообразующего элемента, стала теперь выполнять «метафизические» задачи. Такова функция образов Мефистофеля, Немезиды, духа Манфреда и т. п. Особо высоко оценивая «Дзяды», Ж. Санд подчеркивает слияние в них фантастики и реальности: «Фантастический мир находится не вне, не над, не под реальной действительностью, он в глубине всего, он движет всем, он — душа всякой реальности, он живет во всех событиях. Каждый персонаж, каждая группа людей носит его в себе и выражает по-своему. Все демоны выпущены на волю; но и небесное воинство тоже здесь; и, торжествуя в мире материальном, демоны терпят поражение в мире духовном. У власти преходящей — указы „кнутодержавного" царя, казни, палачи, каторга, кандалы, орудия пытки. У ангелов — царство духа, героизм души, пламень веры, праведный гнев, пророческие силы, благородный жертвенный экстаз».[5] Французская романистка сама отдала дань этому жанру, создав в 1838—1839 годах фантастическую драму, или драматическую поэму, «Семь струн лиры».

Русскому романтизму 1830-х годов также свойственны и философские искания, и религиозные настроения, и мистические устремления, пришедшие на смену «вольнодумству» 1810—1820-х годов. Поэтому «Дзяды» Мицкевича были восприняты с очень большим интересом. Особое значение для русского читателя имело и обращение иноязычного писателя к

[4] *Софронова Л. А.* Указ. соч. С. 137.

[5] Цит. по: *Трескунов М.* Жорж Санд. Критико-биографический очерк. Л., 1976. С. 79—80.

lib.pushkinskijdom.ru

русскому материалу (речь идет об «Отрывке», или «Отступе», в III части драматической поэмы).

Известно, что литература развитого романтизма тяготела к драматическому роду. Вместе с тем романтическая драматургия принципиально отличалась от драматургии предыдущей эпохи с ее четкими жанровыми обозначениями, с соблюдением установленных правил для каждого жанра. Произведения романтиков, наоборот, тяготели к жанровой размытости, к смешанным, синкретическим формам. Так, в байронической поэме присутствуют драматургические элементы в виде сцен, диалогов действующих лиц. С другой стороны, создаются драматические произведения, предназначенные не для театра, а для чтения. И в силу своей величины, и в силу определенного натурализма отдельных сцен многие исторические драмы (жанр, излюбленный романтиками, пропагандировавшими «шекспировский» метод) не могли быть поставлены на сцене. Таковы, например, исторические хроники А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец» (1833) или «История в лицах о Димитрии Самозванце» (1835) М. П. Погодина.

Но создавались и произведения по образцу 2-й части «Фауста» Гете или «Манфреда» Байрона, которые воплотить на сцене было вообще невозможно: хоры бесплотных духов, олицетворенные явления природы, присутствовавшие в них, различные катаклизмы, такие как гибель городов, стран и народов и тому подобные вещи, разумеется, не предполагали театральной постановки. Жанр таких сочинений трудно было определить. Авторы называли их мистериями, драматическими поэмами, фантазиями и т. д., предполагая, что в них заключено большое философское содержание. Мода на философскую поэзию, «поэзию мысли», как тогда любили говорить, привела к тому, что философская фантастическая драма стала во многом уделом «массовой литературы», создаваемой писателями-эпигонами на потребу книжного рынка. Таковы «мистерии» и «фантазии» А. В. Тимофеева, которые он печатал в «Библиотеке для чтения» О. И. Сенковского, журнале, рассчитанном на «среднего», малообразованного читателя. Автор несомненно более талантливый, чем Тимофеев, но тоже малооригинальный, эпигон романтизма Н. В. Кукольник не случайно называл свои драмы о художниках «драматическими фантазиями», длинные лирические монологи героев — «импровизациями», декларируя этими жанровыми обозначениями свое литературное новаторство.

На путях к созданию нового драматического жанра находятся и ранний опыт И. С. Тургенева — драма «Стено» (1834), написанная в подражание «Манфреду», и незавершенный замысел А. С. Грибоедова «Грузинская ночь» (1828).[6]

В русской литературе в жанре фантастической или философской драмы не было создано ничего подобного «Фаусту» или «Дзядам». Сочинения такого рода остались, можно сказать, «маргинальным» жанром русского романтизма. Однако и в этой области были предприняты интересные попытки и намечены любопытные замыслы. Примечательно, что авторы их ориентировались не только на Гете и Байрона, но и на «Дзяды» Мицкевича.

Хотя драма Мицкевича (прежде всего «дрезденские» «Дзяды») была безусловно запрещена в России, она была известна русским читателям и оказывала влияние на тех литераторов, кто был критически, оппозиционно настроен по отношению к существующим порядкам. Одним из таких

[6] Американская исследовательница Анжела Бринтлингер в беседе со мной высказала интересную мысль о возможной зависимости «Грузинской ночи» от «Дзядов» Мицкевича.

lib.pushkinskijdom.ru

людей был Вл. С. Печерин, литератор-дилетант, не лишенный, впрочем, дарования. Окончив Петербургский университет в феврале 1831 года, Печерин в том же году был отправлен для «усовершенствования в науках» в Берлин и пробыл за границей до 1835 года. (В 1836 году Печерин, как известно, эмигрировал из России уже навсегда.[7])

В конце 1833 года, живя за границей, Печерин создает драматическую поэму «Pot-Pourri, или Чего хочешь, того просишь». В научной литературе ее часто неточно называют «Торжество Смерти», так как под этим названием произведение Печерина было опубликовано А. И. Герценом в «Полярной звезде» в 1861 году. На самом деле «Торжество Смерти» — заглавие лишь 3-й части поэмы Печерина. Подзаголовок ее — «Для февральского праздника 1834» — указывает на время создания. Каждый год 11 февраля товарищи Печерина по Петербургскому университету и кружку, возглавляемому А. В. Никитенко, собирались вместе, чтобы отметить день окончания курса. На этих собраниях читали стихи и сочинения членов кружка. К очередному собранию своих друзей и прислал Печерин из Берлина поэму «Pot-Pourri» и отрывки из задуманной драмы «Вольдемар».

Находясь за границей, Печерин, видимо, тяжело переживал поражение польского восстания 1830—1831 годов. Об интересе его к польской проблеме и о сочувствии польскому движению говорят его поздние письма к А. И. Герцену и Н. П. Огареву, в которых не раз упоминается «героическое восстание поляков» 1863 года и говорится о различных аспектах польского вопроса.[8] В этих письмах Печерин предстает противником деспотизма и русского самодержавия, человеком широких взглядов на национальные проблемы. «На рубеже католицизма и Руси — их примирение в общую свободу», — заявляет он. Сочувствие польскому движению вызвало интерес Печерина и к Мицкевичу, «дрезденские» «Дзяды» которого он несомненно прочитал за границей в 1832 или 1833 году. Воздействие этого произведения ощущается в его драматической поэме «Pot-Pourri», проникнутой тираноборческими настроениями и памятью о разгромленных декабристах.

В отрывках из драмы «Вольдемар», также отправленных друзьям в Петербург, изображается поэт, переживший несчастную любовь и решивший принести в жертву личное счастье, посвятив себя борьбе за свободу. Этот сюжетный мотив повторен и в поэме «Pot-Pourri» в «Песне о русском юноше». «Юноша, чья любовь разбилась о неумолимый закон социального неравноправия, — отмечает В. С. Киселев-Сергенин, — ищет смерти в бою за правое дело».[9] О любви, загубленной социальным неравенством любящих, повествуется и в «Песне о графине Турн».[10]

При всей распространенности этого мотива в сентименталистской и романтической литературе, Печерин, видимо, хотел придать ему автобиографический оттенок. Не случайно он дает герою задуманной драмы свое имя — Вольдемар. В то же время на этом мотиве основана главная

---

[7] О В. С. Печерине см.: *Гершензон М. О.* 1) Жизнь В. С. Печерина. М., 1910; 2 )История молодой России. М.; Пг., 1923. С. 79—181; *Киселев-Сергенин В. С.* В. С. Печерин // Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 453—458. (Библиотека поэта. Большая сер.); *Пульхритудова Е. М.* Литературное творчество В. С. Печерина и русский гражданский романтизм // Литературные направления и стили. Сб. статей, посвященный 75-летию проф. Г. Н. Поспелова. М., 1976. С. 201—211.

[8] См.: Лит. наследство. 1955. Т. 62. Кн. 2. С. 474, 479, 482, 484.

[9] Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 455.

[10] Там же. С. 475—476.

lib.pushkinskijdom.ru

сюжетная линия «Дзядов». Разлученный с Марылей Густав в III части драмы превращается в борца за свободу Конрада, поэта и идеолога освободительного движения. Драматическая поэма Печерина сходна с «Дзядами» и своим жанром, и целым рядом сюжетных и композиционных моментов. Как и в III части «Дзядов», в «Pot-Pourri» изображена сходка друзей-единомышленников. Их оппозиционность существующему режиму подчеркивается проходящим через всю сцену сквозным образом ожидающей их виселицы (удавки, веревки). После казни декабристов образ виселицы превратился в своеобразную эмблему, слово-сигнал. Старуха с прялкой и старик (им приданы черты не то народных сказителей, не то колдунов) поют пророческие песни:

Старуха

Пряжа тонкая прядися!
Веретенышко вертися!
А веревочка плетися!
. . . . . .

Старик

Ай веревочка свивается,
Ай люли! Ай люли!
В узелочек заплетается,
Ай люли! Ай люли!
Да на шейку надевается...
. . . . . .
Ах, вы шейки белоснежные!
Дети барские вы нежные!
Галстучки шелковые,
Други, покидайте!
Галстучки пеньковые
К зиме припасайте.
Ай, веревочка свивается...[11]

Образ виселицы возникает и в «Сказке о трех Новых годах»: «Я весточку к Новому году припас: Тебе новоселье готово у нас. Два столба с перекладиной — вот тебе дом!»[12] Если добавить к этому, что во второй части поэмы «являются пять померкших звезд», в которых без труда можно увидеть намек на пятерых казненных декабристов, то ясно, что декабристские ассоциации пронизывают всю поэму Печерина, а себя и своих друзей он ощущает как бы продолжателями их дела. Собрание друзей по случаю праздника 11 февраля напоминает тайное собрание в сочельник узников Бразилианского монастыря в драматической поэме Мицкевича. У Печерина, как и у Мицкевича, присутствуют таинственные персонажи, полуреальные-полуфантастические. Старуха с черным котом и Старик со своими мрачными песнями в фольклорном духе напоминают Кудесника и призраков в «Дзядах». 2-я часть поэмы Печерина названа «Театр» (одна из частей «Дзядов» — «Зрелище»), в ней показана гибель богатого и грешного города в пучине вод, что несомненно является разработкой одного из мотивов «Дзядов»: в стихотворном фрагменте «Олешкевич» из «Отрывка» говорится о предсказании польским художником и мистиком гибели Петербурга от наводнения.

Общее между «Дзядами» и «Pot-Pourri» — и в композиции обоих

[11] Там же. С. 469—470.
[12] Там же. С. 471.

lib.pushkinskijdom.ru

произведений. Подобно Мицкевичу, Печерин придает своей драматической поэме нарочито хаотичную, туманную форму, объединяя, казалось бы, разрозненные фрагменты. Реальные сцены соединяются с фантастическими и даже фантасмагорическими. У Печерина, впрочем, это подано как театральное представление, которое отправились после вечеринки смотреть молодые друзья. Однако границы между театральным спектаклем и космическими процессами, охватывающими землю, море и небо, напоминающими Апокалипсис или картины Страшного суда, стираются, размываются. Происходящее на сцене как бы выходит за пределы театрального зала, приобретая всеобщий космогонический характер: «Волны в торжественных колесницах скачут по развалинам древнего города; над ними в воздухе парит Немезида». Или: «Все народы, настоящие, прошедшие и будущие, соединяются с служебными духами Немезиды и вместе с ними составляют большой балет. ⟨...⟩ Небо и Земля посылают взаимные приветствия. Занавес опускается».[13] И наконец, в «интермедии» «Торжество Смерти» все гибнут на самом деле. Умирающий поэт, один из персонажей этой интермедии, как сказано в заключительной ремарке, оказывается «последним актером и последним зрителем»[14] не только этого представления, но и всей земной жизни вообще.

Конечно, произведение Печерина — сочинение во многом наивное. Но его попытки соединить фантастическую драму и русский фольклор, его оппозиционность правительству, выразившаяся в разработке темы неизбежного возмездия, постигшего неправую власть и проявившегося в гибели столицы под натиском морских вод, — все это говорит об определенном новаторстве Печерина, о поиске новых форм в романтической поэзии и об экспериментальном характере его драматической поэмы.

Из произведений подобного жанра (фантастической или философской драмы) наиболее значительными оказались поздние произведения В. К. Кюхельбекера: «мистерия» «Ижорский» (1830—1841) и «драматическая сказка» «Иван, купецкий сын» (1842). Находясь в заключении, Кюхельбекер задумывается над созданием «русской фаустианы» на материале истории Смутного времени. 13 июля 1834 года Кюхельбекер пишет сестре Ю. К. Глинке о замысле трагедии о Самозванце, которая будет «вполне фантастичной и сказочной, какою и была на самом деле история этого загадочного человека, — при этом по возможности в народном духе, — и эта фаустиана была бы жизнью Лжедимитрия не по историческим источникам, а по старым песням и преданиям, в которых он считается волшебником».[15] Однако свою драму из русской истории «Прокофий Ляпунов» Кюхельбекер создал как драму шекспировского образца, продолжая традиции, заложенные «Борисом Годуновым» Пушкина. Писатели-романтики, занимаясь поисками новой драматургической формы, обращались то к шекспировской исторической хронике, то к фантастической философской поэме вроде «Фауста» Гете. Вспомним, что и Мицкевич испытывал эти колебания, предпочитая в конце 1820-х годов драматической поэме с фантастическим элементом, каковой являлись «ковенские» «Дзяды», историческую народную драму в духе Шекспира. Кюхельбекер же, создав в 1834 году своего «Прокофия Ляпунова», не оставляет мысли о фантастической драме, работа над которой начинается еще в конце 1820-х годов. Такой драмой стал «Ижорский».

---

[13] Там же. С. 482.
[14] Там же. С. 486.
[15] *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2. С. 755.

lib.pushkinskijdom.ru

Уже из той характеристики задуманной трагедии о Самозванце, которая содержится в приведенном выше письме к Ю. К. Глинке, видно, что образцом для Кюхельбекера мог послужить не только «Фауст», написанный в значительной степени «не по историческим источникам, а по старым ⟨...⟩ преданиям», но и «Дзяды» Мицкевича, где «народное», «фантастическое», «сказочное» начало так сильно. Кюхельбекер, конечно, не мог знать «дрезденских» «Дзядов», но «ковенско-виленские» «Дзяды» были ему известны. Он мог познакомиться с ними в Петербурге в 1824—1825 годах, где вращался в тех же литературных кругах, что и Мицкевич, и где изданная в Вильно книга ссыльного поэта была, конечно, в поле зрения литераторов-декабристов. Позднее, находясь в заключении в Динабургской крепости в 1827—1831 годах, Кюхельбекер близко сошелся с находившимися в Динабурге молодыми поляками А. Рыпинским, Т.Скржидлевским, А. Понговским. Они учились в школе прапорщиков, были не чужды литературных интересов и, по словам Рыпинского, «убегали из школы прапорщиков навещать Кюхельбекера то в лазарет, то опять в тюрьму».[16] Кюхельбекер оказал на молодых людей значительное литературное и нравственное влияние, они помогали ему перепиской его сочинений, передачей книг, писем и т. п. При их участии начал Кюхельбекер систематическое изучение польского языка и более основательное знакомство с польской литературой. В письме к сестре из Динабурга он сообщает, что «учится по-польски» и знакомится с творчеством Немцевича, Одынца и Мицкевича, которого прежде знал только по переводам. Здесь же он советует учиться польскому языку своему племяннику Николаю Глинке,[17] а в письме к Пушкину от 20 октября 1830 года говорит о своем желании еще больше «усовершенствоваться в польском» и добавляет: «Мицкевича читаю довольно свободно».[18] О том, что польская и русская литература были постоянной темой разговоров Кюхельбекера с юными польскими прапорщиками, говорит и сохранившееся письмо Тадеуша Скржидлевского к Кюхельбекеру, написанное в августе 1830 года и посланное с оказией из Риги в Динабург. Посвященное в основном литературным вопросам и русско-польским связям (литературные переводы с польского в русских журналах, записи Пушкина в альбоме М. Шимановской, новые сочинения А. Мицкевича и т. д.), письмо это содержит сведения о восприятии отрывков из «Ижорского» знакомыми Скржидлевского. Примечательно в связи с этим сравнение Кюхельбекера с Мицкевичем.[19] Видимо, создававшийся в Динабурге «Ижорский» (I часть его была закончена в 1830 году) читался и обсуждался с польскими друзьями наряду с чтением и обсуждением поэзии Мицкевича. Поэтому не исключено, что столь широкое введение Кюхельбекером в «мистерию» образов и мотивов русского фольклора произошло под воздействием «Дзядов». Возможно, что и выбор жанра, соединение современности с фантастическим элементом, обусловлен не только влиянием Гете и Байрона. Введение в «Ижорского» наряду с европейскими «шекспировыми духами» хоров из русских фольклорных леших, русалок, домовых, появление в виде персонажей Кикиморы, Шишиморы, Буки и т. п., занимающих в «мистерии» очень большое место, говорят о подчеркнутой ориентации

[16] Лит. наследство. 1954. Т. 59. С. 515. Режим заключения Кюхельбекера в Динабургской крепости был значительно облегчен ему служившим там генерал-майором Е. Криштофовичем, родственником смоленских помещиков — друзей Кюхельбекера и Глинок.

[17] См.: Декабристы и их время. М.; Л., 1951. С. 37.

[18] *Пушкин.* Полн. собр. соч. [Л.], 1941. Т. 14. С. 117.

[19] См.: Декабристы и их время. С. 40.

lib.pushkinskijdom.ru

Кюхельбекера на мир народных вымыслов и суеверий, на мир народных представлений и оценок. И в этом смысле также ощутима связь «мистерии» с «ковенско-виленскими» «Дзядами».

Сюжет и главная мысль «мистерии» Кюхельбекера самостоятельны и оригинальны. Герой драмы, русский образованный на западный манер дворянин Ижорский, разочарованный и холодный (вариация русского Чайльд Гарольда), вступает в союз с дьяволом и от скуки погружается в бездны греха и преступления. Однако Ижорский оказывается способным к духовному возрождению, так как осознает свой трагический разрыв с народом и страдает от этого. Сближение с народом, постижение народной правды в III части «мистерии» ведет его к глубокому покаянию, позволяет разорвать союз с дьяволом и ценою физической гибели духовно воскреснуть.

Другая мистериальная драма Кюхельбекера — «Иван, купецкий сын» — близка к «Ижорскому» по жанру и еще более ориентирована на русский фольклор. В ней тоже действуют фантастические существа и нечистая сила из русских сказок (есть и общие с «Ижорским» персонажи). Многие сюжетные ходы связаны с мотивами народных сказок. Оттого и жанровое обозначение этого произведения — «драматическая сказка». Герой ее во многом противоположен Ижорскому. Это выходец из народа, купец и сын купца, а точнее, новый тип русской жизни — буржуа-предприниматель. В отличие от дворянина Ижорского он не знает никакой тоски и не мучим никакими угрызениями совести. Думая только о барышах, легко предавая своих друзей и близких, он не погибает, а преуспевает и торжествует в земной жизни, однако оказывается совершенно не способным к нравственному возрождению и духовному спасению.

Так решает проблему русского героя и основных коллизий русской жизни в 1840-е годы бывший декабрист и романтик Кюхельбекер. Введение в его драмы фантастического, фольклорного элемента придает всем коллизиям обобщающий мифологический отсвет, как бы возвышает происходящее до внеисторического, вечного смысла. И в этом тоже сходство поздней драматургии Кюхельбекера с «Дзядами» Мицкевича.

Кюхельбекер отчасти предугадал проблемы, актуальные для русской литературы второй половины XIX века, хотя и решал их в достаточно условной аллегорической форме фантастической драмы.[20]

Произведения Кюхельбекера в полном объеме оставались неизвестны русской публике. О жанре фантастической или философской драмы русские читатели судили в основном по претенциозным и эпигонским сочинениям А. В. Тимофеева и тому подобных. Поэтому неудивительно, что жанр этот уже вскоре становится объектом сатиры.

Достаточно вспомнить «пересказанную» хроникером в «Бесах» Ф. М. Достоевского поэму Степана Трофимовича Верховенского, написанную им «в Берлине, в самой первой его молодости». Поэма «странная», отмечает хроникер, «но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали».[21] Этот пародийный пересказ «аллегории в лирико-драматической форме» основан на использовании драматической поэмы В. С. Печерина, а также сочинений Т. Н. Грановского («Сцена из жизни Кали-

[20] См. подробнее: *Архипова А. В.* Экспериментальные жанры романтической драматургии и поздние драмы В. Кюхельбекера // Русская драматургия и литературный процесс. Сб. статей. СПб.; Самара, 1991. С. 140—171.

[21] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

остро»), Е. П. Ростопчиной («Нежившая душа», фантастическая оратория) и А. В. Тимофеева.[22] Достоевский создал обобщенный сатирический «образ» драматической фантазии или драматической поэмы, подчеркивая ее композиционную хаотичность, обязательное присутствие фантастических образов, аллегоричность.

Эти же признаки фантастической драмы присутствуют в «мистерии» Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил», в которой, впрочем, высмеивается и подчеркнутая ориентация авторов подобных сочинений на фольклор и вообще «народность».[23] Квазиромантический жанр, не давший, как уже отмечалось, больших достижений на русской почве, подвергся осмеянию в следующую, реалистическую эпоху.

* * *

Другой существенной стороной, привлекавшей внимание русской литературы к «Дзядам» Мицкевича, было изображение в драматической поэме современной Российской империи и ее столицы, увиденных глазами враждебного России «западного» человека. «Дрезденские» «Дзяды» заканчиваются «Отрывком», написанным в лирико-эпическом роде и состоящим из семи отдельных стихотворных фрагментов. В предисловии к французскому изданию «Дзядов» Мицкевич пояснял, что «Отрывок, описывающий Россию, нечто вроде дорожного дневника этой фантастической личности (т. е. героя драмы Конрада. — *А. А.*), явится ⟨...⟩ переходом к последующим частям драмы» (т. 4, с. 85). Однако последующие части, как мы помним, написаны не были, и «Отрывок» явился завершающим драму эпилогом, тем более что во французском издании она заканчивалась III частью, а IV была опущена. Примечательно при этом, что последний фрагмент «Отрывка» — стихотворение «Русским друзьям» — написан не от лица героя поэмы Конрада, а от имени самого автора. При всей автобиографичности героя, конечно, Конрад — не Мицкевич, и то, что автор как бы сам выступает в «эпилоге», указывает на определенную завершенность «Дзядов». Что касается их фрагментарности, запутанности композиции и нарочитой незавершенности, то все это, надо полагать, было специфическим художественным приемом и специальным заданием автора.

Неудивительно, что именно «Отрывок» получил широкое распространение в России и воспринимался часто изолированно от остальной драмы. Главная тема «Отрывка» — Петербург. Разумеется, при создании образа северной столицы Мицкевич использовал и свои впечатления от знакомства с Петербургом. Однако надо иметь в виду, что если его личные впечатления от многочисленных знакомств с петербургскими литераторами, музыкантами, артистами, как и общее настроение поэта, окруженного в России постоянным вниманием и уважением к его таланту, были положительными, о чем говорят многие письма Мицкевича этих лет, — то изображение Петербурга в «Дзядах» — резко негативное. Петербург здесь — это некий символ, столица деспотической Российской империи, страны, особенно враждебной Мицкевичу после разгрома восстания 1830—1831 годов.

Россия предстает в «Отрывке» как страна большая, пустынная и холодная. Ее облику, вполне реальному, но по сути обобщенному и

[22] Там же. Т. 12. С. 278—279.

[23] См.: Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1955. С. 281—289.

lib.pushkinskijdom.ru

символическому, посвящен первый фрагмент «Отрывка» — «Дорога в Россию». Здесь же отмечена и еще одна черта России — отсутствие в ней свободы, отчего и самые бескрайние просторы ее воспринимаются как ледяная пустыня. Мотив холода проходит через все фрагменты «Отрывка». Или это свирепый мороз, или ветер и дождь со снегом, или холодный туман. И это опять-таки показывает, что в описании Петербурга Мицкевич исходил не из своих личных впечатлений, а создавал некий символ.

В «Дзядах» развернута целая система таких символов, создающая законченную концепцию Петербурга. Она стала основой для большинства последующих изображений северной столицы в русской литературе и существенно повлияла на формирование петербургского мифа.

Согласно Мицкевичу, Петербург — это город, возникший не естественным путем исторического развития, как столицы других государств, а построенный по воле тирана и потому не органичный для русской жизни, чуждый народу:

Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям.

(т. 3, с. 260. Перевод В. Левика)

Мицкевич изображает Петербург как воплощение несвободы, постоянно подчеркивая казарменный, казенный и бесчеловечный облик столицы. Планировка, архитектура города, весь его жизненный уклад сложились по распоряжению свыше, по установленному ранжиру. И жители пышных, богатых кварталов города, и обитатели жалких, нищих трущоб — все одинаково бесправны и подчинены единому владыке. Мысль эта выражена в большинстве фрагментов «Отрывка», таких как «Пригороды столицы», «Петербург», «Смотр войска», «Олешкевич».

Петербург, утверждает Мицкевич, город двуликий. Внешность его обманчива. Это город-призрак, город-мираж. Обманчивая природа его связана с его происхождением: Петербург — создание дьявола:

У зодчих поговорка есть одна:
Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

(т. 3, с. 261)

Как следствие этого, Петербург — город, обреченный на гибель, на уничтожение, подобно библейским городам Ассирии и Вавилона, наказанным Богом за их греховность. Гибель Петербурга произойдет от того, что поднявшиеся на город морские волны поглотят его. В стихотворении «Олешкевич» польский мистик и художник произносит свое страшное пророчество в ночь перед ноябрьским наводнением 1824 года, стоя перед Зимним дворцом:

В разврате, в пьянстве, в роскоши блестящей
Погрязли вы и спите крепким сном,
Забыв, что завтра грянет Божий гром.

(т. 3, с. 284)

И наконец, особое место в петербургской концепции Мицкевича занимает образ основателя города, воплощенный в конном памятнике, создан-

lib.pushkinskijdom.ru

ном Фальконе. Памятник этот приобретает почти мистическое значение и трактуется как символическое воссоздание деятельности Петра и вообще русской истории:

Царь Петр коня не укротил уздой.
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметая все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край скалы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.[24]

(т. 3, с. 267)

Первым откликом на такую интерпретацию образа Петербурга польским поэтом стал «Медный всадник» Пушкина. В литературоведении давно обсуждается вопрос, насколько «Отрывок» из «Дзядов» повлиял на возникновение замысла «петербургской повести».[25] Думается, что наиболее обоснованная точка зрения на эту проблему высказана Н. В. Измайловым, который показал, что, хотя какие-то стороны этого замысла возникли у Пушкина раньше (замысел «Езерского» в 1832 году), непосредственным толчком к созданию именно «Медного всадника» в октябре 1833 года во многом послужило чтение «Дзядов» с их «Отрывком» — книги, которую привез из Парижа С. А. Соболевский в августе 1833 года.[26] «Дзяды» производят сильное впечатление на Пушкина, воскрешая в памяти все обстоятельства личных встреч с Мицкевичем. К осени 1833 года относится и замысел известного стихотворения «Он между нами жил...»,[27] и переводы баллад Мицкевича «Воевода» и «Будрыс и его сыновья», и попытка перевода некоторых стихотворений из «Отрывка».[28] Мицкевич с его взглядом на Россию и Петербург постоянно присутствует в сознании Пушкина, именно этот взгляд польского поэта побуждает Пушкина ответить ему. «Медный всадник» стал главным ответом Мицкевичу.

Пушкин полемизирует со всеми основными составляющими петербургской концепции Мицкевича, хотя и разделяет некоторые стороны петербургского мифа, о том, например, что Петербург возник среди болот по мановению руки его державного основателя. Тем не менее все негативные особенности Петербурга, изображенные Мицкевичем, опровергнуты во «Вступлении» к «Медному всаднику».[29]

---

[24] Об изображении Петербурга Мицкевичем см. также: *Бернадский С. В.* Образ Петербурга в Отрывке III части «Дзядов» А. Мицкевича и его роль в формировании литературной традиции города // Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20—22 декабря 1989 г.). Л., 1989. С. 107—110.

[25] См.: *Брюсов В. Я.* «Медный всадник» // Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 421—452, особ. 423—425, 444; *Благой Д. Д.* Мицкевич и Пушкин // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1956. Вып. 4. Т. XV. С. 307—314; *Кушаков А. В.* Пушкин и Польша. Тула, 1978. С. 83—99; *Шварцбанд Самуил.* А. Мицкевич и А. Пушкин. К творческой истории создания «Медного всадника» // Cahiers du Monde russe et sovietique. V. XXVI (3—4). 1985. P. 395—412; *Твердислова Е. С.* Пушкин и польская культура // Новые зарубежные исследования творчества Пушкина. М., 1987. С. 32—34; *Бэлза Игорь.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М., 1988. С. 137; *Фейнберг Александр.* Заметки о «Медном всаднике». М., 1993. С. 47—49.

[26] См.: *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 179—190. (Сер. «Литературные памятники»).

[27] Там же. С. 186.

[28] Там же. С. 137—143.

[29] На полемику с «сатирами» Мицкевича «Пригороды столицы» и «Петербург», содержащуюся во вступлении к «Медному всаднику», впервые обратил внимание проф. Йозеф Третьяк в своей работе «Мицкевич и Пушкин» (Варшава, 1906).

lib.pushkinskijdom.ru

Если Мицкевич писал о чуждости Петербурга России и ее народу, то Пушкин, наоборот, показывает, что город этот был как воздух необходим России, он был «сужден природой», стал ответом на органичную потребность выхода к морю, к странам Европы.

В отличие от Мицкевича, Пушкин подчеркивает именно русский характер Петербурга, его веселый и уютный быт, дружеские пирушки с шумными разговорами, соблюдение жителями столицы национальных обычаев, традиционное гостеприимство петербургских домов. Зима у Пушкина является в своем национальном обличии как время веселых праздников, катания на санках, а не как торжество вечного мороза, подавляющего и сковывающего людей.

Существенным ответом на фрагмент Мицкевича «Смотр войска» — самую беспощадную сатиру не только на русское самодержавие, культ милитаризма и тупой шагистики, но и на рабскую покорность русского народа, не имеющего понятия о своем человеческом достоинстве, — стали несколько строк «Вступления» о «воинственной живости потешных марсовых полей». Пушкин говорит здесь, что «военная столица» — это город русской славы, а марширующие на Марсовом поле войска — это не бездушные болванчики, а доблестные воины. Недаром вспоминаются «лоскутья сих знамен победных» и сияние касок, «насквозь простреленных в бою».

И наконец, думая о державном основателе северной столицы, Пушкин подчеркивает, что воля Петра была выражением воли народа и что, объединившись, они победят природу. «Грозу и плен старинный свой» «волны финские забудут», а Петербург будет вечен и неколебим, «как Россия».

Однако, как уже не раз отмечалось, сама рассказанная далее «петербургская повесть» вступает в противоречие с этим однозначно позитивным обликом столицы империи, какой изображена она во «Вступлении». И описание наводнения, принесшего неисчислимые страдания народу, и участь бедного Евгения скорее подтверждают, чем опровергают петербургскую концепцию Мицкевича.

Однако если Мицкевич, изображая Петербург в «Отрывке» из «Дзядов», остается как бы намеренно чужд этому городу, который он наблюдает со стороны и который глубоко ненавидит (не случайно почти все персонажи «Отрывка», вызывающие симпатию автора, — это иностранцы, преимущественно поляки), то для Пушкина проблемы и России, и Петербурга — это свои, родные, внутренние проблемы. И он не делит жителей города на своих и чужих, как Мицкевич, а показывает глубокие противоречия и в деятельности Петра, и в бунте Евгения, и в облике города.

Наводнение, вопреки пророчествам Олешкевича («Отрывок» заканчивается именно этим пророчеством), не погубило город. Петербург побеждает, и дело Петра торжествует. Но это не снимает тех страшных проблем и противоречий, которые, как это понимает Пушкин, в принципе неразрешимы. Россия продолжает жить с ними. В этом отличие глубоко диалектического подхода Пушкина к проблеме от публицистического и памфлетного подхода Мицкевича.

«Медный всадник» оказал огромное влияние на всю последующую русскую литературу,[30] разумеется, несоизмеримое с воздействием «Дзя-

[30] См. об этом: *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Пг., 1922. (В последнее время было несколько переизданий); *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 408—415; *Лурье А. Н.* Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 20-х годов // Советская литература: Проблемы мастерства. Л., 1968. С. 42—81; *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.

lib.pushkinskijdom.ru

дов». Однако и Петербург Мицкевича оказался близок русским романтикам с их трагическим мироощущением и свойственной романтизму идеей двоемирия. Основные нюансы петербургской темы группировались вокруг двух главных идей:

1. Призрачность Петербурга, обманная природа его, обусловленная его дьявольским происхождением и дьявольской сущностью.

2. Обреченность города, возможность его гибели, с чем связаны ущербный, болезненный облик Петербурга, его выморочная природа, его вредный климат и т. п.

В доромантической литературной традиции Петербург изображался исключительно как прекрасный город, гордость народа и страны, как олицетворение великих деяний Петра. Так изображался он в поэзии XVIII века, в «Прогулке в Академию Художеств» (1814) К. Н. Батюшкова, в оде П. А. Вяземского «Петербург» (1818). Петербург любили называть «северной Пальмирой», и это стало почти вторым именем города.

Но с ростом романтических настроений меняется и восприятие Петербурга. Поэты начинают не только ощущать противоречивость столицы (что всегда ощущали жители города), но и делать эту противоречивость темой поэзии.

В 1828 году Пушкин пишет стихотворение «Город пышный, город бедный...», в котором характеристика Петербурга поражает своей необычайной двойственностью. В том же году Вяземский подчеркивает в одном из своих стихотворений:

Я Петербурга не люблю,
Здесь жизнь на вахтпарад похожа,
И жизнь натянута, как кожа
На барабане...[31]

Примечательно, что именно в 1828 году Пушкин и Вяземский активно общались с Мицкевичем, и среди тем их разговоров присутствовали и деятельность Петра I, и современный Петербург. Совместное обсуждение этих вопросов вспоминали, вероятно, и Мицкевич, когда создавал «Отрывок» в «Дзядах», и Пушкин, работая над «Медным всадником».

Тема обреченности Петербурга и гибели его стала довольно распространенной в русской поэзии начиная с 1830-х годов. О том, как трактовал ее В. С. Печерин в своей поэме «Pot-Pourri», уже говорилось. Гибель Петербурга от наводнения или противостояние города и враждебной ему морской стихии изображались в ряде произведений. В стихотворении С. П. Шевырева «Петроград» (1829), как и в более поздней повести В. Ф. Одоевского «Саламандра» (1841), город выходит победителем из этого столкновения. Здесь, как и в «Медном всаднике», показано, что дело Петра побеждает враждебную природу. Иначе трактуется эта тема в стихотворении М. А. Дмитриева «Подводный город» (1847), в котором, как и в поэме Печерина, город потоплен за грехи и самое имя его забыто:

Тут был город всем привольный
И над всеми господин,
Нынче шпиль от колокольни
Виден из моря один.[32]

[31] *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 221.
[32] Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

Образ торчащей из воды колокольни, башни, шпиля присутствует в мировой мифологии, связанной с судьбой погибшего города.[33] Многие мифологические мотивы использованы в стихотворении М. Дмитриева. Город «себе копил ⟨...⟩ злато, А с сумой пускал других!» И был наказан за это Богом. Но здесь выступают и отчетливые черты Петербурга:

Богатырь его построил;
Топь костьми он забутил,
Только с Богом как ни спорил,
Бог его перемудрил!

На вопрос мальчика, какое же имя было у этого города, ста̄рый рыбак отвечает:

Имя было? Да чужое,
Позабытое давно.
Оттого что не родное —
И не памятно оно.[34]

Здесь присутствуют те черты петербургского мифа (это город дьявола, город, основанный на костях и бедствиях народных, город, чуждый России), которые были широко использованы Печериным и восходят частично к представлениям Мицкевича о Петербурге. Почти текстологические совпадения в «Подводном городе» и «Pot-Pourri» говорят о зависимости М. Дмитриева от Печерина (а может быть, в какой-то степени и от «Отрывка» Мицкевича).

В драматической поэме Печерина хор ветров поет:

Мщенья, мщенья час настал!
Лютый враг наш, ты пропал!
Как гигант ты стал пред нами,
Нас с презреньем оттолкнул
И железными руками
Волны в пропастях замкнул.
Часто, часто осаждали
Мы тебя с полком валов,
И позорно отступали
От гранитных берегов!..
Но теперь за все обиды
Бич отмщает Немезиды![35]

А в стихотворении М. Дмитриева старый рыбак рассказывает:

И сперла гранитом воды
Богатырская рука!
Но подула буря с моря,
И назад пошла их рать,
Волн морских не переспоря,
Человеку вымещать![36]

Разумеется, мотив гибели от наводнения, как и образ великого осно-

[33] См.: *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблема семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 30—45. (Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII).

[34] Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 60—61. См. также статью А. Л. Осповата и Р. Д. Тименчика «Печальну повесть сохранить...», где стихотворение М. Дмитриева включено в ряд интерпретаций петербургского мифа, возникших под воздействием «Медного всадника».

[35] Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. С. 478—479.

[36] Там же. С. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

вателя города, не был изобретением Мицкевича. В многочисленных легендах и преданиях, которыми так богат фольклор северной столицы, темы эти многократно варьировались. Они восходят ко времени первоначального строительства Петербурга, к пророческому проклятию его, будто бы сделанному Евдокией Лопухиной: «Петербургу быть пусту».[37] Во многих петербургских преданиях, как и в фольклорных легендах вообще, говорится о таинственных призраках умерших, появляющихся в критические моменты жизни города. Призрак Петра — самый распространенный герой подобных легенд. Возможно, что и Мицкевич познакомился с некоторыми из них и использовал их при создании своего образа Петербурга.

Романтизму свойственно обращаться к фольклорным преданиям и легендам. Миф о гибели Петербурга связывался иногда с тираноборческими настроениями. Таково стихотворение «И день настал, и истощилось Долготерпение судьбы...», в котором описывается яростный натиск морских волн на Зимний дворец и царя-тирана, не находящего нигде спасения. Стихотворение это приписывалось М. Ю. Лермонтову М. Н. Лонгиновым,[38] затем А. И. Одоевскому Н. О. Лернером.[39] М. А. Брискман в 1934 году отверг авторство А. И. Одоевского.[40] С ним согласились М. К. Азадовский[41] и С. А. Рейсер, включивший стихотворение как принадлежащее неизвестному автору в книгу «Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков».

М. К. Азадовский утверждал, что «это стихи не о наводнении, а о революции», а «образ волн, грозящих гибелью дворцу, является только метафорическим изображением народного восстания».[42] С. А Рейсер согласен, что подлинная тема стихотворения — «восстание против царской власти», но считал, что поводом послужило описание наводнения 1824 года.[43]

Не обсуждая вопрос об авторе стихотворения, отметим некоторые неточности в его истолковании. Описанное в нем наводнение происходит *после* разгрома декабристов и, следовательно, не может быть наводнением 1824 года (хотя некоторые его детали напоминают описание растерянности царя в окруженном водой Зимнем дворце, данное в «Медном всаднике»):

Он понял, что прошла пора,
Когда мгновенный визг ядра
Лишь над толпою прокатился —
И рой мятежных разогнал;
И тут-то царь затрепетал
И к царедворцам обратился.[44]

Изображенный царь — не Александр, а Николай I, разогнавший в свое время пушечными ядрами «рой мятежных» декабристов. Говорится в стихотворении, что бывали наводнения и раньше, но город выходил

[37] См.: *Каратыгин П. П.* Летопись петербургских наводнений. СПб., 1888. С. 8. О мифологии Петербурга см.: *Назиров Р. Г.* Петербургская легенда и литературная традиция // Традиция и новаторство. Уфа, 1975. С. 122—135; *Лотман Ю. М.* Указ. соч.

[38] Русский вестник. 1860. № 6. Стлб. 1—4.

[39] Каторга и ссылка. 1925. № 8. С. 243—247.

[40] См.: *Одоевский А. И.* Полн. собр. стихотв. Л., 1934. С. 199.

[41] Лит. наследство. 1954. Т. 59. С 702—704.

[42] Там же. С. 704.

[43] Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков. Л., 1988. Т. I. С. 621. (Библиотека поэта. Большая сер.).

[44] Там же. С. 360.

lib.pushkinskijdom.ru

победителем из таких столкновений. «Ты знаешь, царь, к борьбе такой Привык гранитный город твой!» — говорят царедворцы. Но на сей раз, когда «истощилось долготерпение судьбы», происходит наводнение страшнее всех прежних (в том числе и 1824 года), страшнее и бунта мятежников (случившегося в 1825 году). Стихия мстит царю в том числе и за его расправу над декабристами. Таким образом, стихотворение рисует не реальные события (наводнение 1824 года или восстание 1825 года), а пророчит роковую расплату, т. е. разрабатывает основной мотив петербургского мифа о гибели города в пучине вод за грехи и преступления. И трактован он здесь сходно с тем, как изображается гибель города Печериным в его «интермедии» «Торжество смерти». Вспомним, что декабристская тема присутствует и у Печерина.

Оппозиционеры 1830—1840-х годов склонны были трактовать распространенную тему Петербурга или в плане социальной критики (город контрастов), или в духе обличительной романтической символики. Не случайно в этой связи обращение их к имени и творчеству Мицкевича.

В начале 1840-х годов Мицкевич постоянно присутствует в сознании А. И. Герцена и Н. П. Огарева. В дневниках Герцена 1843—1844 годов имя Мицкевича очень часто упоминается. Герцен читает французское издание его поэзии, восторженно отзывается о «Дзядах» и делает выписки из «Отрывка». 22 января 1843 года он записывает в дневнике: «Читал Мицкевича. Много прекрасного, высокохудожественного в этом плаче поэта. Боже мой, как хороша у него картина русской дороги зимой, бесконечная пустыня, белая, холодная. Море, не раскрывающее груди своей ветру, который метет эту степь от полюса до Черного моря! Дороги, пересекающие эту степь, вызваны не торговлей, не народной нуждой, а проведены по приказу царя, и пр., и пр. Замечательно в той же поэме место о памятнике Петра. ⟨...⟩ Тут лошадь несет, она стала на дыбы на краю пропасти и остановилась, как замерзнувшая каскада, еще шаг — и седок разбился бы вдребезги. Взойдет солнце свободы, подует ветер западный, и растает каскада». Так пересказывает Герцен Мицкевича и выписывает целиком стихотворение «Матери-польке» во французском переводе, добавляя: «Сколько бедствий лежит позади этой колыбельной песни!»[45] Читая курс парижских лекций Мицкевича о славянских литературах, Герцен постоянно к ним возвращается, полемизируя в своем дневнике со славянофильскими идеями польского поэта.[46]

Возможно, что образы Мицкевича присутствовали в сознании Герцена, когда он писал свою статью «Москва и Петербург» (1842, напечатана в 1857 году). Хотя тема сравнения двух столиц имела значительную литературную традицию[47] (Пушкин, Гоголь и мн. др.), некоторые черты Петербурга у Герцена возникли не без влияния «Отрывка» из «Дзядов».

«Петербург — parvenu; у него нет веками освященных воспоминаний, нет сердечной связи со страною, которую представлять его вызвали из болот, у него есть полиция, присутственные места, купечество, река, двор, семиэтажные домы, гвардия, тротуары ⟨...⟩ газовые фонари ⟨...⟩ У него нет истории, да нет и будущего; он всякую осень может ждать шквала, который его потопит». И как общий вывод:«В судьбе Петербурга есть

[45] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 263—264.

[46] См. об этом: *Стахеев Б. Ф.* Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955. С. 61—64.

[47] См.: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 160—170.

lib.pushkinskijdom.ru

что-то трагическое, мрачное и величественное».[48] Герцену, в отличие от Мицкевича, Петербург нравится, так как это наиболее цивилизованный и западный город России, в котором отсутствуют лень и спячка, характерные для Москвы и провинции.

В начале 1840-х годов Н. П. Огарев работает над поэмой «Юмор», во второй части которой несомненно отразилось внимательное чтение «Дзядов» Мицкевича, и особенно «Отрывка». Описывая приезд в Петербург своего героя, Огарев проводит его по всем тем местам, которые упомянуты у Мицкевича. Это центральные улицы столицы, Сенатская площадь с памятником Петру, Зимний дворец и набережная Невы, Царицын луг (Марсово поле), на котором герой наблюдает смотр войск, и пышные пригороды Петербурга, царские резиденции.

Исследователи отмечали разработку Огаревым мотивов «Медного всадника»,[49] что особенно заметно в сцене, описывающей встречу героя с памятником Петру Великому. Но не менее ощутимо и использование тем и мотивов Мицкевича, с которым Огарев во многом солидарен. Так, он подчеркивает бездуховность и несамостоятельность петербургской жизни:

Чем эти люди заняты?
Какая цель? К чему стремленье?
Какая мысль средь суеты,
Среди всеобщего движенья,
Средь этой шумной пестроты?
Уж не народное ль волненье?
И! что вы? право никакой
Тут мысли вовсе нет, друг мой.[50]

Хотя, конечно, в этой характеристике сказался не один Мицкевич, а многие русские литераторы, писавшие о Петербурге, и Гоголь прежде всего.

Вслед за Олешкевичем Мицкевича герой Огарева, осматривая Зимний дворец, воспринимает его как мрачную, страшную могилу, зеркальным отражением которой является тюрьма Петропавловской крепости на противоположном берегу Невы. Не случайно вся сцена эта происходит во мраке ночи, как и в «Отрывке» Мицкевича:

Дворец! Тюрьма! Зачем сквозь тьму
Глядите вы здесь друг на друга?
Ужель навек она ему
Рабыня, злобная подруга?
Ужель, взирая на тюрьму,
Дворец свободен от испуга?
Ужель тюрьмою силен он
И слышать рад печальный стон?[51]

Сходно с пророчеством о гибели Петербурга Олешкевича и пророчество огаревского героя. Только, по его словам, столица рухнет не под натиском морских волн, а под натиском народного возмущения. Впрочем, в вольнолюбивой русской поэзии, как мы помним, эти две стихии — природного и социального возмущения — часто объединялись и смешивались:

---

[48] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. С. 36, 34, 39.
[49] См.: *Томашевский Б.* Указ. соч. С. 410—411.
[50] *Огарев Н. П.* Избр. произв. М., 1956. Т. 2. С. 41—42.
[51] Там же. С. 45.

lib.pushkinskijdom.ru

Падешь ты, гордый Вавилон!
Уж божий гнев тебе пророки
Давно сулят со всех сторон.
Ты глух пока на их упреки,
Надменной злобой напыщен:
Но кары Божии жестоки!
Бедой грозит народный стон,
Падешь ты, гордый Вавилон![52]

Но всего ощутимей связь с Мицкевичем, с фрагментом «Отрывка» «Смотр войска», в тех строфах «Юмора», которые посвящены описанию военного парада на Марсовом поле. Все эти стройные ряды конницы и пехоты, эти «уланы и казаки», «гусары с грудью золотою» вызывают на какой-то миг прилив патриотического восторга у героя, который столь же быстро сменяется революционной мечтой о том, чтобы эти полки в ответ на «отважный клик Священного освобожденья» повернуть совсем в другую сторону, против того, кто командует ими. Но и эта мечта быстро проходит:

Солдат наш глуп еще — Бог с ним, —
Привычен к палочным ударам,
И вольность не любима им,
Живущим в предрассудке старом.

И хотя Огарев в душе не согласен с теми, кто считает, что вольность рано давать народу, все-таки вывод его печален и в чем-то сходен с выводом Мицкевича:

Печально глядя на полки,
Я думал — Боже, Боже правый!
Страданья наши велики!
И долго деспотизм лукавый,
Опершись злобно на штыки
И развращая наши нравы,
Ругаться будет над людьми;
Проклятье войску — черт возьми![53]

О связи «Юмора» с поэмой Мицкевича говорят и те строфы второй части поэмы, которые посвящены описанию порабощенной Польши и печальной Варшавы. Передавая мрачное состояние униженных поляков, Огарев использует образы и мотивы 136-го псалма, с которым связана известная традиция русской вольнолюбивой поэзии (Ф. Н. Глинка, В. К. Кюхельбекер, Н. М. Языков):

Как в Вавилоне при реках
Они печальные сидели
С молчаньем грустным на устах
И песни вольные не пели,
Повеся арфы на ветвях,
И все о родине скорбели,
И ждали — выведет пока
Из плена Божия рука.[54]

В отличие от Мицкевича, изобразившего в «Отрывке» из «Дзядов» Россию и Петербург резко неприязненно, в чем можно заметить и

[52] Там же. С. 57.
[53] Там же. С. 53.
[54] Там же. С. 64.

lib.pushkinskijdom.ru

определенные настроения русофобии (особенно в «Смотре войска»), — Огарев, и возможно не без полемики с Мицкевичем, демонстрирует свое сочувствие полякам и Польше, подчеркивая, что и у польского, и у русского народа общие беды и общие задачи:

Нет, я не враг тебе, сосед!
Как ты, и я люблю свободу
И дал ей жертвовать обет.
Я пострадавшему народу
Теперь шлю братственный привет,
Твою жестокую невзгоду
С слезою вижу, Польши сын,
Как человек и славянин.[55]

В романтической концепции Петербурга, созданной целым рядом поэтов и прозаиков (в том числе А. Мицкевичем), существенной чертой северной столицы оказалась фантастичность, призрачность, нереальность города. Черта эта хорошо совмещалась с распространенной в романтическом искусстве темой двоемирия.

Необыкновенно глубоко тема эта была разработана в «Петербургских повестях» Гоголя. Он создал образ города, в котором из реального и «низкого» быта как бы просвечивает, прорастает его глубинная дьявольская сущность, воплощаясь в удивительных фантасмагориях, фантастических образах, сценках, картинках («Записки сумасшедшего», «Нос»). По улицам этого города носятся страшные призраки, но не грозного царя, а бедного чиновника («Шинель»). Здесь невозможна нормальная полнокровная жизнь, а вырастают лишь уродливые фантазии, болезненные мечты, ведущие к гибели («Невский проспект»). И вывод из всего этого возможен лишь один — это город сатаны.

«Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! ⟨...⟩ Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».[56]

Гоголевское восприятие Петербурга усвоил и развил Ф. М. Достоевский. Он не ограничился «натуральным», «физиологическим» описанием города, что стало характерным для многих писателей начиная с 1840-х годов и что так великолепно сделал позднее Некрасов в своей поэзии. Петербург у Достоевского, при всем точном воссоздании облика города во многих произведениях, изображен в соответствии с романтической традицией как город таинственный, призрачный, двуличный. Вслед за Гоголем он в ранних своих повестях показывает Петербург, в котором нет реальной, «живой жизни» (как любил говорить Достоевский), а обитают лишь бесплодные мечтатели вроде Ордынова («Хозяйка») или уродливые призраки вроде Голядкина-младшего («Двойник»), где в зыбком свете белых ночей может возникнуть лишь мираж любви и счастья («Белые ночи»).

Фантастичность и нереальность Петербурга Достоевский ощущал всегда. Он добавил к этому еще один признак столицы Российской империи, назвав Петербург «самым отвлеченным и умышленным городом на всем земном шаре» и отметив при этом, что «города бывают умышленные и

[55] Там же. С. 63.
[56] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 45—46.

lib.pushkinskijdom.ru

неумышленные».[57] Умышленность означает придуманность, говорит о неестественном возникновении города и его неестественном развитии. И в этом Достоевский как бы солидаризируется с Мицкевичем, который утверждал, что Петербург не был создан людьми для своей жизни, а возник по прихоти царя, не думающего о своем народе. Достоевский усвоил романтическую концепцию Петербурга, впервые полно сформулированную Мицкевичем, и развил ее. Можно не сомневаться, что с «Дзядами», во всяком случае с «Отрывком» из III части, Достоевский был знаком.

Ряд обстоятельств его биографии 1830—1840-х годов указывает на, возможно, особое внимание начинающего писателя к великому польскому поэту. Среди ближайшего окружения Достоевского многие проявляли специальный интерес к польскому языку и польской литературе (И. Н. Шидловский, брат писателя М. М. Достоевский, семья Меркуровых, Н. П. Семенов и др.). Имя А. Мицкевича фигурировало на собраниях петрашевцев и не раз возникало на следствии по их делу. Петрашевцы воспринимали Мицкевича как главу славянофильского направления, утверждавшего, что «второе пришествие Иисуса Христа должно совершиться в славянском мире».[58] К находившемуся в эмиграции поэту петрашевцы относились как к врагу самодержавия и крепостничества. Популярным в их среде был «Отрывок» из «Дзядов», запрещенный в России, а петрашевец Н. А. Момбелли сделал русский перевод стихотворения «К русским друзьям», который тоже фигурировал на следствии.[59]

В стихотворном фрагменте «Пригороды столицы», входящем в «Отрывок», Мицкевич изобразил призрачный, миражный Петербург, каким предстал он впервые подъезжавшему к городу путнику:

Но вот уже город. И в высь небосклона
Над ним возвышается город другой,
Подобье висячих садов Вавилона,
Порталов и башен сверкающий строй:
То дым из бесчисленных труб. Он летит,
Он пляшет и вьется, пронизанный светом,
Подобен каррарскому мрамору цветом,
Узором из темных рубинов покрыт.
Верхушки столбов изгибаются в своды,
Рисуются кровли, зубцы, переходы,
Как в городе том, что из марева свит,
Громадою призрачной к небу воспрянув,
В лазурь Средиземного моря глядит
Иль зыблется в зное ливийских туманов
И взор пилигримов усталых влечет,
Всегда недвижим и всегда убегает...

(т. 3, с. 259)

Образ этот Мицкевич поясняет в специальном примечании к тексту поэмы: «Дым в северных городах, во время мороза, поднимаясь к небу фантастическими узорами, создает зрелище, подобное явлению, именуемому миражем, которое обманывает плавающих на морях и путников в песках Аравии. Мираж представляется то городом, то деревней, то озером, то оазисом; все предметы видимы весьма ясно, но приблизиться к ним

[57] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 101.
[58] Дело петрашевцев. М.; Л., 1937. Т. 2. С. 192.
[59] Там же. Т. 1. С. 296, 345. Подробнее см. мою статью «Достоевский и Адам Мицкевич» (в кн.: Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 13—27).

lib.pushkinskijdom.ru

невозможно, они держатся все время на равном расстоянии от глаз путешественника и, наконец, исчезают» (т. 3, с. 290). К картине миражного, призрачного Петербурга Мицкевич возвращается и в фрагменте «Олешкевич». Только теперь мираж создается не дымами из труб, а туманом:

Мороз упал. Миражем ледяным
Над кровлями раскинувшийся дым,
Воздушный город, замок великана
Повис, обмякнув, клочьями тумана
И, в испареньях теплых растворясь,
Покрыл столицу белою завесой.

(т. 3, с. 281)

Образ этот запал в душу Достоевского и, рисуя свою картину призрачного Петербурга, писатель использовал описание Мицкевича. Впервые сделано это в повести «Слабое сердце» (1848): «Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу».[60]

Мотивы призрачности города и его обреченности не раз повторяются в последующих произведениях писателя. Однако примечательно, что, говоря об исчезновении Петербурга, Достоевский нигде не упоминает о наводнении, о поглощении города морем. Его Петербург всегда испаряется, как таинственный мираж, изображенный Мицкевичем.

Образ призрачного Петербурга, который «искурится паром к темно-синему небу», повторен Достоевским в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861), куда перенес он описание зимнего города из «Слабого сердца». В «Петербургских сновидениях» развертывается и едва намеченный в «Слабом сердце» мотив дьявольской сущности Петербурга, идущий также от Мицкевича, но воспринятый Достоевским уже через призму гоголевских ассоциаций: «Кто-то гримасничал перед мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!»[61]

И позднее, в «Подростке» Достоевский повторил этот образ исчезающего, испаряющегося призрачного города: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?" ⟨...⟩ Мне часто задавался

[60] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. С. 48.
[61] Там же. Т. 19. С. 71.

lib.pushkinskijdom.ru

и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: „Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет"».[62]

Здесь повторены все основные составляющие романтического мифа о Петербурге: фантастичность, т. е. нереальность города, его призрачность и обреченность на исчезновение. И памятник Петру здесь присутствует, но в трактовке отнюдь не пушкинской, а ближе к Мицкевичу. Достоевский отрицательно относился к деятельности Петра и воспринимал его реформы как не народные. Поэтому дело его бесплодно: он лишь загнал коня, но ничего не достиг: все исчезло. Период русской истории, начатый Петром I, Достоевский называл «петербургским», всячески подчеркивая его обманный характер, его умышленность, фантастичность и выхолощенность.

Но, живя в Петербурге, создавая свои многочисленные картины неприглядного города (как правило, глухие углы, районы трущоб, мрачные дворы-колодцы с поленницами дров, постоянная темнота, дождь пополам со снегом и т. п.), Достоевский все-таки осознавал значение Петербурга для России и любил этот город. Он понимал, что здесь кипит жизнь, трудятся многие тысячи людей, создающие материальные и духовные ценности, нужные стране: «Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное. Особенно я люблю дорогой, спеша, или сам что-нибудь у кого спросить по делу, или если меня кто об чем-нибудь спросит: и вопрос и ответ всегда кратки, ясны, толковы, задаются не останавливаясь и всегда почти дружелюбны, а готовность ответить наибольшая во дню».[63] Это изображение трудового люда Петербурга, его солидарности, противопоставляется писателем обитателям ночного города, его публичных домов, игорных притонов, сомнительных трактиров.

Достоевский работал в пору высшего расцвета русского реализма, однако в его творчестве очень сильны романтические идеи и концепции. Они развивались, трансформировались, и это послужило одной из причин особого восприятия Достоевского в следующую литературную эпоху, эпоху символизма и модерна. Достоевский стал как бы связующим звеном, а творчество его — своеобразным мостом между романтизмом начала XIX века и модернистскими течениями века XX, в которых повторились и развились многие стороны романтического мировосприятия.

* * *

На рубеже XIX и XX веков, в эпоху символизма и следующих за ним литературных течений (акмеизма, футуризма), когда возрождаются и повторяются как бы на новом витке спирали романтические настроения, образ Петербурга оказался очень актуальным. Это сказалось не только в литературе (поэзия, проза, художественная публицистика), но и в изобразительном искусстве. Урбанистические темы и мотивы, вообще характерные для эпохи модерна, в русском искусстве почти исключительно

[62] Там же. Т. 13. С. 113.
[63] Там же. С. 112.

lib.pushkinskijdom.ru

связаны с воплощением Петербурга (гораздо реже — Москвы). Происходит это, кроме всего прочего, и потому, что литературная русская традиция в осмыслении Петербурга (город сатаны, город-призрак и т. п.) пришлась как нельзя кстати в новую эпоху страшных предчувствий надвигающейся катастрофы. Образ Петербурга окружался мистическими ассоциациями, которые пронизывали изображение его пейзажа, архитектуры, поведения жителей. И две ипостаси романтической традиции — воспоминание о жанре фантастической поэмы-мистерии и созданной романтизмом петербургской легенде, петербургском мифе о городе-оборотне («Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!») соединяются в искусстве модернизма. Вероятно, можно говорить и о новом воздействии образов Мицкевича, интерес к которому возрастает в эту эпоху.[64]

Символистское восприятие Петербурга вполне сказалось в одноименном романе Андрея Белого, главным героем которого и стал фантастический и умышленный город. Петербург как город катастрофы и место действия новой мистерии является в поэме А. Блока «Двенадцать». Особенно интересна в этом плане «Поэма без героя» Анны Ахматовой, в которой литературные реминисценции и по-новому осмысленные литературные традиции играют очень большую роль. Среди них можно проследить и те, которые восходят к драматической поэме А. Мицкевича «Дзяды». Но это уже тема другого исследования.

---

[64] См.: *Стахеев Б.* Польский романтизм и русская литературная жизнь конца XIX— начала XX в. // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. М., 1989. С. 64—75.

lib.pushkinskijdom.ru

© *С. Л. КАГАНОВИЧ*

# ПУШКИН И МИЦКЕВИЧ

## (НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРИЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ)

Мы привыкли к тому, что понятие «европейский романтизм», связанное с именами Байрона, Гюго, Мицкевича, раннего Пушкина, Лермонтова, Жуковского и др., трактуется как нечто единое, цельное и неделимое. Между тем несомненно существуют определенные — и немалые — различия в романтическом стиле разных национальных литератур. Мы попытаемся наметить характер этих различий на примере сопоставления разнонациональных поэтических произведений с восточной тематикой.

История мировой литературы дает нам блестящую возможность для такого сопоставления: судьба распорядилась так, что два великих поэта — наш Пушкин и поляк Мицкевич — побывали в 20-е годы в одних и тех же местах: в Крыму и на Кавказе. Любуясь одними и теми же пейзажами, вдохновляясь одними и теми же сюжетами и даже отталкиваясь от одного и того же литературного источника («Путешествие по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола), они создавали произведения, аналогичные не только по романтическому художественному методу, но и по теме, по материалу, даже по настроению. Поэтому особенно наглядны и показательны бросающиеся в глаза различия, обусловленные не только своеобразием творческих индивидуальностей польского и русского поэтов, но и далеко не во всем совпавшими тенденциями развития разнонациональных поэтических стилей.

Речь идет, с одной стороны, о цикле «Крымские сонеты» Мицкевича, с другой стороны, о южных поэмах Пушкина «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», а также о таких его лирических шедеврах, как бы примыкающих к поэмам, как «Редеет облаков летучая гряда...», «Виноград», «О дева-роза, я в оковах...» и др.

О «Крымских сонетах» немало писали исследователи, поэтому, не затрагивая вопросы глубокого философского смысла сонетов, сложных взаимоотношений лирического героя Мицкевича с миром вообще и с миром Востока в частности, отметим лишь, что, созданные поэтом-романтиком, они несут на себе яркий отпечаток романтической ориентальной стилистики. Причем, что особенно важно, помимо общеромантической экспрессивности, гиперболичности, тяготения к контрастам и поэтическим крайностям, они насыщены специфической образностью, в основе которой лежит восточная, мусульманская сфера понятий и представлений.

Как известно, Пушкин также признавался по поводу своей работы над «Бахчисарайским фонтаном»: «Слог восточный был для меня образцом...»,[1] и его южные поэмы и стихотворения также отмечены восточным колоритом, восточной лексикой и образностью. Но, с другой стороны,

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. X. С. 107. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

именно Пушкину принадлежит суждение, которое может послужить ключом к решению рассматриваемой нами проблемы. Та же цитата имеет такое продолжение: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам». И далее о причинах своего неприятия знаменитой в то время романтической восточной поэмы Т. Мура «Лалла Рук»: «Знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо... Саади, Гафизу и Магомету. — Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранять вкус и взор европейца» (X, 107). Думается, что именно в этой, четко сформулированной Пушкиным «сдержанности» ориентальной поэзии, в ее противостоянии экзотизму и чрезмерному увлечению восточными формами как раз и заключается национальная специфика поэзии русской, одна из неповторимых национальных особенностей русского ориентального стиля.

Вот всем знакомый крымский пейзаж из «Бахчисарайского фонтана»:

Волшебный край! очей отрада!
Все живо там: холмы, леса,
Янтарь и яхонт винограда,
Долин приютная краса,
И струй и тополей прохлада...
Все чувство путника манит,
Когда, в час утра безмятежный,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...

(IV, 145)

А вот аналогичная картина, изображенная Мицкевичем:

С горы упал туман, как сброшенный халат.
Шумит, намаз творя, пшеница золотая,
Кладет поклоны лес, порой с кудрей роняя,
Как с четок дорогих, рубин или гранат.[2]

Сопоставив эти два поэтических отрывка, а также многие другие «совпадающие» по сюжету стихи Пушкина и Мицкевича, нетрудно убедиться, что там, где Мицкевич намеренно экзотичен, Пушкин последовательно избегает экзотики; там, где польский поэт избирает путь полного перевоплощения в человека Востока (многие его сонеты написаны от имени восточного мирзы, сопровождающего в путешествии по Крыму польского пилигрима), Пушкин неизменно сохраняет «вкус и взор европейца». Если у Мицкевича восторг перед величием горного пейзажа выливается в эмоциональные, по-восточному цветистые строки, где экзотические образы причудливо громоздятся друг на друга, как скалы в горах Кавказа, то Пушкин, также не оставшийся равнодушным к невиданным до того красотам «волшебного края», все же гораздо более сдержан в выражении чувств, в самой поэтике своего стиха.

Так, у Мицкевича горная вершина Чатырдаг — это «утесов падишах и минарет Вселенной», на нем экзотическая «чалма из облаков»; у Пушкина тот же горный пейзаж — это просто «пустынные вершины, обвитые венцом летучим облаков». Точно так же в ночном небе видится

[2] *Мицкевич А.* Сонеты. Л., 1976. С. 89. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

русскому поэту не «караван звезд» и не «гарем небес», как у Мицкевича, и не «темный халат ночи раскинут над миром», а «за хором звезд луна восходит», «на хижины сходила ночи тень» и т. п. Этот пушкинский «хор» звезд, так же как «румяные» на восходе солнца горы («отдаленные громады седых, румяных, синих гор»), — вызывает у читателя ассоциации скорее с хороводом русских девушек, чем с какими-либо приметами восточной жизни.

Если не знать, что «Крымские сонеты» написаны в 1826 году, т. е. на несколько лет позже пушкинских «крымских» и «кавказских» произведений, то может показаться, что Пушкин намеренно спорит с Мицкевичем, подчеркивает свое неприятие его «экзотического» стиля. Однако русский поэт «спорит», разумеется, не с Мицкевичем, но с самим подходом к Востоку как к чему-то экзотическому, необычному, особенному — с подходом, свойственным тогда далеко не одному Мицкевичу.

В примечаниях к тому же «Бахчисарайскому фонтану» Пушкин, желая «познакомить читателей, не бывших в Тавриде, со сценой повествования» своего, приводит отрывок из «Путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола, написанного под впечатлением от посещения автором Крыма в том же, что и Пушкин, 1820 году (IV, 146). И комментируя эту книгу в известном письме к Дельвигу (отрывок из которого также стал впоследствии одним из примечаний к «Бахчисарайскому фонтану»), Пушкин отмечает: «Но знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? — *Различие наших впечатлений*» (VI, 553. Здесь и далее курсив мой. — *С. К.*). И далее романтизированно-экзотическому взгляду на Восток Муравьева-Апостола, игре его «воображения, наполнившегося радужными цветами восточной поэзии» (так определил свой творческий метод сам Муравьев-Апостол) Пушкин противопоставляет свое подчеркнуто сниженное восприятие тех же восточных «красот»: «„Вот Чатырдаг", — сказал мне капитан. Я не различил его, *да и не любопытствовал*». Или: «⟨...⟩ путешествие М. оживило во мне много воспоминаний, *но страшный переход его по скалам Кикенеиса не оставил ни малейшего следа в моей памяти*» (IV, 149—150).

Интересно, что, отмечая «различие ⟨...⟩ впечатлений», Пушкин выбирает из книги Муравьева-Апостола те самые, очевидно привлекавшие внимание любого путешественника и ставшие традиционными в крымском пейзаже образы, которые впоследствии станут «опорными» и в «Крымских сонетах» Мицкевича (два из них так и называются — «Чатырдаг» и «Гора Кикинеиз»). Для нас, таким образом, полемический комментарий Пушкина к книге Муравьева-Апостола приобретает расширительный смысл, оказывается обращенным уже к целой сложившейся в литературе традиции восприятия и изображения инонационального.

Разумеется, следует учитывать, что письмо Пушкина к Дельвигу написано через несколько лет после путешествия по Тавриде самого Пушкина — в том самом 1824 году, когда были созданы знаменитые реалистические «Подражания Корану», когда Пушкин, переосмысляя свои романтические воззрения и художественные принципы, пришел к реалистическому, антиэкзотическому в своей основе способу изображения инонациональной действительности. Однако тексты пушкинских «ориенталий» до 1824 года свидетельствуют о тех же антиэкзотических тенденциях, основополагающих для пушкинской концепции Востока и в этот — романтический — период его творчества.

Если вернуться к сопоставлению произведений Пушкина с «Крымскими сонетами», мы обнаружим, что одни и те же, непривычные для европейца

lib.pushkinskijdom.ru

приметы и явления восточной жизни совершенно по-разному оцениваются и изображаются двумя поэтами.

Вот сам знаменитый Бахчисарайский фонтан. У Мицкевича он «оплакивает тленье» — и призван воплотить в себе восточную, восходящую, быть может, к притчам Саади, к философии Хайяма идею бренности бытия:

Не молкнет лишь фонтан в печальном запустенье —
Фонтан гаремных жен, свидетель лучших лет,
Он тихо слезы льет, оплакивая тленье:
О слава! Власть! Любовь! О торжество побед!
Вам суждены века, а мне — одно мгновенье.
Но длятся дни мои, а вас — пропал и след.

(с. 84)

У Пушкина тот же Бахчисарайский фонтан — это «фонтан *живой*», это подсказанная Востоком лирическая метафора, символизирующая неиссякаемый источник вдохновения и любви самого поэта:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

Твоя серебряная пыль
Меня кропит росою хладной:
Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!
Журчи, журчи свою мне быль...

(II, 183)

Точно так же «девы-розы» в сонете «Могилы гарема» изображаются Мицкевичем с помощью чисто восточных образных рядов (мы даем цитату в более точном, чем существующий поэтический, подстрочном переводе): «Здесь перлы восточные с моря утех и счастия слишком молодыми похищены в мрачное лоно гробницы — раковины вечности... О вы, розы эдемские! У источника непорочности отцвели дни ваши под листьями стыда, навеки утаенные от ока неверного» (с. 37). У Пушкина же они увидены опять-таки «взором европейца», отметившего не «море утех и счастия», а «унылую тишину» и «скуку безотрадную», которым навеки обречены обитательницы восточного гарема:

Нет, жены *робкие* Гирея,
Ни думать, ни желать не смея,
Цветут в *унылой* тишине;
Под стражей бдительной и хладной
На лоне *скуки безотрадной*
Измен не ведают оне.
В тени хранительной темницы
Утаены их красоты:
Так аравийские цветы
Живут за стеклами теплицы.

(IV, 132)

Здесь та же романтическая лексика, что у Мицкевича, — совпадения почти дословны: «цветут», «на лоне», «утаены их красоты» и т. д., но иной национальный взгляд на мир; даже «аравийские цветы» увидены глазами российского поэта: цветут они не «в саду любви», а «в теплице»,

lib.pushkinskijdom.ru

т. е. в холодных, северных краях — и только так знакомы русскому читателю.

Наконец, с тем же сонетом Мицкевича «Могилы гарема» может быть соотнесено и пушкинское стихотворение «Виноград»:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

(II, 184)

Здесь та же, что и у Мицкевича, образная символика: розы — виноград — дева (у Мицкевича «Здесь из виноградника любви взяты на стол Аллаха недозрелые грозди... О вы, розы эдемские...»). И у того, и у другого поэта образы винограда и розы восходят к «Гулистану» и «Бустану» Саади и символизируют весну и осень человеческой жизни. И все же у Пушкина совсем иная, чем у Мицкевича, стилевая система. Если польский поэт как бы полностью перенимает мироощущение восточного человека и говорит от его имени, то у Пушкина гораздо более сложный, предваряющий его реалистические открытия западно-восточный художественный *синтез*, своеобразное совмещение разнонациональных восприятий мира, придающее емкость и многозначность русскому стиху: используя восточную традиционную символику, русский поэт выражает в лирическом стихотворении собственные мысли и эмоции.[3]

Примечательно, что, используя тот же поэтический «сюжет» и те же исходные образы в «Подражаниях Корану», Пушкин, казалось бы, пошел несколько иным, более близким Мицкевичу путем, путем перевоплощения в человека Востока — правоверного мусульманина:

О жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой сенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица!

(II, 188)

Н. Лобикова справедливо отметила, что «жены чистые пророка», живущие «под сладкой сенью тишины», оценены здесь восточным человеком, а не европейцем, как в «Бахчисарайском фонтане».[4] Тем интереснее — и показательнее — разночтения с Мицкевичем, обнаруживающиеся и в этом произведении и свидетельствующие о той же пушкинской тенденции к «сдержанности» в употреблении восточных образов и форм: в «Подражаниях Корану» также отсутствуют такие экзотические образы, как

[3] Подробный анализ стихотворения «Виноград» с этой точки зрения см.: *Брагинский И. С.* Проблемы востоковедения. М., 1974. С. 323.

[4] *Лобикова Н. М.* Пушкин и Восток. М., 1974.

lib.pushkinskijdom.ru

«перлы гарема», «сады любви» или «раковины вечности», — отсутствуют все те же элементы европейского ориентального романтического стиля, которые столь характерны для «Крымских сонетов» Мицкевича.

Мы не случайно употребили слово «европейского»; думается, что все это приметы именно европейского ориентализма, а не собственно восточного национального стиля. Потому-то так непримирим к ним Пушкин, тонко чувствующий отличие «стилизации» от «стиля», подделки и подражания — от подлинника!

Косвенным доказательством верности этой мысли может послужить анализ перевода одного из сонетов Мицкевича — «Вид гор из степей Козлова» — на персидский язык. Это интереснейший образец «отраженного» восприятия романтического ориентализма Мицкевича самим Востоком (сонет был переведен в 1826 году преподавателем персидского языка Петербургского университета Мирзой Топчибашевым).

Вот отрывок из очень точного перевода этого сонета с польского на русский, выполненного В. Г. Бенедиктовым:

> Там... иль *аллахом* отвесно поставлен льдяной океан?
> Или из туч замороженных ангелам трон изваян?
> Или там духи полмира изрыли и вал возвели,
> Чтоб от восторга тут *звезд караваны* идти не могли?
> Пышет вершина?.. пылает! — Иль это горит Цареград?
> Или в то время, как *ночь облекается в темный халат*,
> Всем тут мирам, рассекающим море природы сквозь мрак,
> В куполе неба *аллах* воздвигает свой светлый маяк?
>
> (с. 181)

А вот подстрочный «перевод перевода» Топчибашева:

> ...Не море ли это простерлось из ледяного источника
> Совершенным искусством всемогущества божьего?
>
> Иль это лазурный престол
> Для нисхождения ангелов неба с его голубых облаков?..
> ...Может быть, когда бог устраивал пир ночной темноты,
> Это был светильник, подвешенный к небесному своду?
>
> (с. 305)

Исследователям творчества Мицкевича предстоит подробно проанализировать этот неповторимый опыт, для нас же тут важно то, что из собственно восточного перевода парадоксально выпадают как раз те самые образные, лексические и стилевые элементы, которые, казалось бы, максимально соответствуют «восточному стилю» мыслевыражения! Здесь нет ни «аллаха», ни «каравана звезд», ни «халата ночи», ни даже «чалмы» на голове у Мирзы. Вся эта экзотика нужна европейцу для передачи восточного колорита — и не нужна человеку Востока для выражения собственных чувств и мыслей. Потому-то не нужна она и Пушкину, реалистически перевоплощающемуся в человека Востока, создающему свои достоверные восточные — но не экзотические! — поэтические шедевры.

Обнаруживая многочисленные «противостояния» и «разночтения» в ориентальных произведениях Пушкина и Мицкевича, ни в коей мере не следует противопоставлять одного поэта другому, применять элементарно-оценочный подход «лучше — хуже». «Разность» их обусловлена прежде всего различием творческих индивидуальностей двух великих поэтов. С другой стороны, это и два разных художественных принципа восприятия

lib.pushkinskijdom.ru

и изображения инонационального мира. Если Мицкевич — романтик, и оставался романтиком до конца своей жизни, то Пушкин даже в романтических своих ориенталиях искал новые возможности поэтического изображения Востока, прокладывая путь реализму.

Именно поэтому нам особенно важно и необходимо проникнуть в творческую лабораторию великого Пушкина, понять основные принципы его художественного взаимодействия с инонациональным: ведь Пушкин заложил в русской литературе основы так называемого «западно-восточного художественного синтеза» — своеобразного художественного взгляда на мир, в котором русское и инонациональное, западное и восточное максимально сближаются, как бы совмещаются, олицетворяя в этом совмещении интернационализм Пушкина — тот интернационализм, который затем определит лицо всей русской классики.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. О. ЛАРИОНОВА*

# «КОГДА НАРОДЫ, РАСПРИ ПОЗАБЫВ...»

## (А. И. ТУРГЕНЕВ НА ПАРИЖСКИХ ЛЕКЦИЯХ МИЦКЕВИЧА 1840—1842 ГОДОВ)

22 декабря 1840 года в Париже на специально учрежденной по этому поводу в Коллеж де Франс кафедре славянских языков и литератур Адам Мицкевич прочитал первую лекцию своего курса. Задачи курса определялись как чисто литературные, и от Мицкевича даже требовали определенных заверений в политической беспристрастности. «...Я заверил министра, вы покажете себя стоящим выше всяких пристрастий и предубеждений. ⟨...⟩ Какие крупные и благоприятные последствия будет иметь для расширения польского влияния то, что все без исключения братья славяне, их поэты, их ученые единодушно будут удовлетворены вашим справедливым суждением о них перед лицом всей просвещенной Европы!» — писал Мицкевичу кн. А. Чарторыжский, передавая некоторые пожелания министра просвещения Кузена относительно будущего курса.[1] Тем не менее политические аспекты приглашения Мицкевича на кафедру славистики были всем очевидны. Новая кафедра могла стать в своем роде идеологическим центром польской эмиграции, что, по-видимому, вполне согласовывалось с политическими видами французского правительства. Чарторыжский убеждал поэта: «Не только в интересах эмиграции, но и в интересах всей Польши, я бы сказал — всего славянского мира, вы обязаны, по-моему, принять этот пост, на котором вы сотворите много добра и не меньше предотвратите зла...»[2] Сам Мицкевич, многократно подчеркивавший чисто научное значение своего курса, также не собирался вовсе игнорировать политику. В первой же лекции, 22 декабря, им был обозначен один из стержневых мотивов будущего курса — мотив извечного антагонизма русских и поляков. «Повсюду, — говорил Мицкевич, — имперский русский орел сталкивался на своем пути с польским орлом; всегда за русским *ура*, как неотвратимое эхо, слышался военный клич поляков. Почти все славянские народы были вовлечены в эту борьбу».[3] Изучение истоков и истинного характера этого антагонизма, продолжал он, приводит к выводам, что «обычные формулы политики непригодны для познания истории минувшего века и нашей эпохи, что недостаточно делить мир на два лагеря: консерваторов и радикалов. В хаосе европейских идей и интересов можно было бы разглядеть фигуры двух атлетов в таинственных доспехах; они принимают участие в борьбе, хотя ни один

---

[1] Цит. по: *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 674.

[2] Там же. См. также: *Фишман С.* Парижские лекции Мицкевича о славянских литературах // Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 232—234.

[3] *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 132. В это издание вошел перевод (иногда в сокращении) избранных парижских лекций Мицкевича; остальные цитируются по прижизненному французскому изданию: *Mickiewicz A.* Les Slaves. Cours professé au Collége de France et publié d'après les notes sténographiées. Paris, 1849. Т. 1—4.



lib.pushkinskijdom.ru

из них не добивается лавров победителя. Намерения у них, несомненно, совершенно различные».[4] На третьей лекции, 5 января 1841 года, Мицкевич вернулся к этой теме уже с большей определенностью; противостояние Польши и России было проведено им по линии противостояния патриотизма и автократии: «Все духовное и интеллектуальное развитие Польши движимо принципом патриотизма, как развитие России принципом автократии; и польская литература, представляющая сама по себе лишь развитие и применение этого принципа, выросла, возвысилась и расцвела под благотворным дыханием идеи отечества».[5] Мицкевич видел отражение этого противостояния во всей духовной жизни двух народов, в том числе в литературе: «По эту сторону Карпат обозначаются, соответственно, две литературы. Одна сначала стремится к единству, затем боготворит власть, и наконец развивает идею абсолютизма. ⟨...⟩ Движущей силой другой литературы является патриотизм...» [6] В том же ключе тема русско-польских отношений в дальнейших лекциях повторялась в рассуждениях о истории и политической географии, традиционных культурах и религии, языках и литературах славянских народов.

Казалось бы, и литературная слава поэта-изгнанника, и всеми ожидаемый, достаточно четко определенный с первого же выступления дух политической конфронтации могли привлечь на лекции в Коллеж де Франс значительную русскую аудиторию. Однако, в отличие от французских и польских слушателей, русская публика поначалу отнеслась к Мицкевичу с холодным равнодушием. На первой лекции было только двое русских. Посетивший 22 декабря 1840 года Коллеж де Франс Александр Тургенев записал под этой датой в своем дневнике: «У Мицкевича полна аудитория и недоставало места, но поляками и двумя русскими ⟨sic⟩ (Тепл⟨яков⟩ и я). Близ кафедры: к⟨нязь⟩ Чарт⟨орыжский⟩, Немцевич, Сальванди, Монталамбер, Michelet, поэт Островский и другие. Около меня всё поляки. В два часа он на кафедре: говорит правильно, но польский акцент во всей силе. Потом кн⟨язь⟩ Чарт⟨орыжский⟩ сказал мне, что он, вероятно, многое пропустил, что мыслей много, но отнюдь не всегда ясны».[7]

Александр Иванович Тургенев к концу 1840 года насчитывал уже полтора десятка лет своим европейским странствиям. Нет необходимости еще раз напоминать, чем обязана русская культура этому добровольному полуизгнанию, его бесконечным переездам из одной страны в другую и деятельности как неутомимого наблюдателя и хроникера европейской интеллектуальной жизни. Многостраничные тургеневские письма, отчеты в европейских новостях, регулярно отправлялись в Россию — П. А. Вяземскому, В. А. Жуковскому, Булгаковым, Е. А. Свербеевой. С 1827 года выдержки из них с достаточной регулярностью появлялись на страницах русских журналов; из них складывалась продолжающаяся «Хроника

---

[4] *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 132.

[5] *Mickiewicz A.* Les Slaves. T. 1. P. 28—29, 30.

[6] Ibid. P. 30.

[7] ИРЛИ. Ф. 309. № 319. Л. 75, об. Здесь и далее даты даются по новому стилю. Кн. Адам Юрий Чарторыжский (Чарторыйский) (1770—1861) — некогда один из ближайших сподвижников Александра I, видный государственный деятель; с началом польского восстания 1830 года — президент сената и национального правительства, а затем один из лидеров польской эмиграции; Ю. У. Немцевич (1757—1841) — известный польский поэт и политический деятель; гр. Н. А. де Сальванди (1795—1856) — франц. публицист и политический деятель; гр. Ш. Ф. де Монталамбер (1810—1870) — франц. католический писатель, оратор и публицист; Michelet — Ж. Мишле (1798—1874), франц. историк; К. Островский (1811—1873) — польский литератор, переводчик поэзии Мицкевича на франц. язык.

lib.pushkinskijdom.ru

русского» — уникальное в своем роде произведение русской эпистолярной литературы. В октябре 1840 года Тургенев в очередной раз приехал в Париж и на этот раз собирался подольше остаться на одном месте, рядом с семьей брата Николая. Он покинул Францию весной 1842 года, не дослушав второй годовой курс лекций Мицкевича.

Другой русский слушатель, поэт Виктор Григорьевич Тепляков, был на двадцать лет моложе Тургенева и в отличие от него попал в Париж впервые. Он появился во французской столице летом 1840 года после утомительного путешествия по Востоку с какой-то не вполне ясной дипломатической миссией, был пресыщен впечатлениями и скучал. Летом 1841 года Тепляков оставил Париж для путешествия по Германии, Швейцарии и Италии. «Что мне теперь с собою делать? — писал он брату по возвращении осенью следующего года. — Я видел все, что только есть любопытного в подлунном мире, и все это мне надоело до невыразимой степени».[8] Он умер в Париже месяц спустя после этого письма в возрасте тридцати восьми лет.

Трудно сказать, что могло сблизить таких разных людей; они походили друг на друга лишь страннической судьбой, да еще привычкой к длинным литературным письмам из путешествий, в которых Тепляков был изощрен не менее Тургенева. Так или иначе, но зиму и весну 1840—1841 годов Тепляков был постоянным спутником Тургенева в Париже. Он быстро освоился во французских салонах и, отдавая предпочтение «лицам политическим», был завсегдатаем там же, где Тургенев, — у Рекамье, Сиркур, Свечиной. У Рекамье он познакомился с Шатобрианом; как-то услышав слова Карра, что Шатобриан «s'est fait le saule pleureur de sa propre tombe», он дал их удивительно точный перевод: «И собственной своей могилы плакучей ивою он стал»; и Тургенев радостно рассылал подлинник и перевод «во все концы Европы».[9] Оба были знакомы с Мицкевичем. Тепляков познакомился с польским поэтом уже в Париже, по-видимому в салоне А. С. Сиркур (урожд. Хлюстиной); Тургенев значительно раньше — летом 1829 года в Берлине. «...Просидел с Мицкевичем и слышал ужасы о Польше», — записал он тогда в своем дневнике.[10]

О впечатлениях Теплякова от курса Мицкевича нам, к сожалению, ничего не известно. Что же касается Тургенева, то его дневники и письма дают в этом отношении интересный и еще не в полной мере освоенный материал. В большей своей части он был собран и опубликован (к сожалению, только в польском переводе) в работе С. Фишмана «Адам Мицкевич в переписке и дневнике Александра Тургенева».[11] Как источник фактических сведений тургеневские материалы использованы в томе «Летописи жизни и творчества Мицкевича», посвященном периоду преподавания поэта в Коллеж де Франс;[12] сколько-нибудь подробному аналитическому рассмотрению они никогда не подвергались. Отдельные упоминания о лекциях Мицкевича находятся в письмах Тургенева за декабрь

---

[8] *Тепляков А.* Воспоминания о В. Г. Теплякове // Отечественные записки. 1843. Т. 28. № 4. Отд. VIII. С. 102.

[9] Там же. С. 80. Ж.-А. Карр (1808—1890) — франц. литератор, публицист, с 1839 года редактор «Фигаро».

[10] Цит. по: *Гиллельсон М. И.* А. И. Тургенев и его литературное наследство // Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.; Л., 1964. С. 464.

[11] *Fiszman S.* Archiwalia Mickiewiczowskie. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1962. S. 90—113; (ранее: Pamiętnik literacki. 1956. Zeszyt 1. S. 203—215).

[12] *Makowiecka Z.* Mickiewicz w Collège de France. (Październik 1840—maj 1844). Warszawa, 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

1840—1844 годов к А. Я. Булгакову и к П. А. Вяземскому;[13] в настоящей работе используются также материалы из неопубликованной переписки Тургенева с Жуковским.

Вероятно, можно с уверенностью сказать, что трудно было найти слушателей более, чем Тургенев и Тепляков, подготовленных и способных к восприятию политического подтекста лекций Мицкевича. Во всяком случае, именно в него начинает Тургенев внимательно вслушиваться с первого же посещения Коллеж де Франс, часто оставляя без всякого внимания мало интересующие его специальные славяноведческие рассуждения. 29 декабря 1840 года, придя со второй лекции, он заносит в дневник: «С Тепляк⟨овым⟩ на лекцию Мицкевича; там Georges Sand. ⟨...⟩ Мицкев⟨ич⟩ о России и о Польше как заступницах за Европу от татар и турков, но в конце цитата из Данта: Imperador del Regna doloroso».[14] Смысл этой лаконичной записи несколько поясняется письмом Тургенева к Жуковскому от 6 января 1841 года: «Вчера, испугавшись за брата,[15] не был я на 3-ей лекции Мицкевича; он, сказывают, говорил уже о поэзии и о поэтах русско-польско-богемс⟨ких⟩, но называя только еще одних поляков. — Первые две лекции я описал, сколько мог, в письмах к Сверб⟨еевой⟩. Благоволение слушателей, большею частию поляков и его приятелей, между коими и George Sand, продолжается к его курсу; но французы мало понимают славянщину и ролю оной в европейском быту. Враждебного России по сию пору ничего не было, разве одно полустишие из Данте, и то намеком одним, а не прямо в глаз».[16] Ни во французском издании лекций 1849 года, ни в современных польских критических изданиях сочинений Мицкевича эта дантовская цитата не отражена;[17] в общем контексте лекции, пожалуй, даже трудно представить, в каком именно месте и по какому поводу мог возникнуть в речи Мицкевича образ Люцифера, по грудь возвышающегося изо льда в центре девятого круга ада. Все же у Тургенева не возникло сомнений, что определение «doloroso regno» («царство боли и печали»; в переводе М. Л. Лозинского — «мучительная держава») лучше всего подходило именно к России.[18]

С конца 1840 года основным русским корреспондентом Тургенева на время становится Е. А. Свербеева. «От нечего делать перу я записывал в продолжение нескольких дней все, что здесь вижу и слышу и страниц 80 послал уже с приложениями к Свербеевой, не смея озабочивать Вяземского такими безделками», — сообщал Тургенев Жуковскому в уже цитированном письме от 6 января 1841 года. Вяземскому действительно было не до того, в это время у него умирала дочь Надежда. Жуковский, помолвленный в августе 1840 года с Елизаветой Рейтерн, готовился к свадьбе. Посылать подробные реляции о виденном и слышанном поневоле приходилось в Москву. К тому же публикации в послепушкинском

---

[13] См.: Письма Александра Тургенева к Булгаковым. М.; Л., 1939; Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 4.

[14] ИРЛИ. Ф. 309. № 319. Л. 79.

[15] Н. И. Тургенев был в это время болен; 27 декабря Тургенев писал А. Я. Булгакову: «Брат мой упал и ушиб колено, так что, может быть, пролежит долго, и Сашка и Клара нездоровы» (Письма Александра Тургенева к Булгаковым. С. 242. Сашка — дочь, Клара — жена Н. И. Тургенева).

[16] ИРЛИ. Ф. 309. № 4714-г. Л. 15, об.

[17] *Mickiewicz A.* Les Slaves. T. 1. P. 15—23; *Mickiewicz A.* Dzieła. Wydanie Narodowe, 1952. T. 8: Literatura słowiańska. Kurs pierwszy / Tekst i objasnienia przygotował L. Płoszewski. P. 24—31; *Mickiewicz A.* Dzieła. Warszawa: «Czytelnik», 1955. T. 8. S. 24—31.

[18] «Божественная комедия», «Ад», песнь 34, стих 28: «lo'mperador del doloroso regno» (перевод М. Л. Лозинского: «Мучительной державы властелин»).

lib.pushkinskijdom.ru

«Современнике», традиционно продолжавшем печатать «Хронику русского», Тургеневу не нравились: они выходили с запозданием, большими цензурными купюрами, плохими переводами иностранных текстов. Да и само направление журнала не вызывало у Тургенева особой симпатии. «Теперь все приутихло в уме, как и в сердце, особливо с тех пор как журнал Пушкина предпочитает статьи о *тамбовском патриотизме* письмам, коих строки Пушкин хотел вырезать на меди — золотыми буквами!» — записал он в дневнике в феврале 1838 года.[19] Тургенев возлагал теперь большие надежды на Москву. В 1841 году он уже пишет Плетневу о своем желании печатать основной массив парижской корреспонденции в новом журнале — «Москвитянине».[20] Лекции в Коллеж де Франс между тем шли своим чередом. Русская аудитория постепенно расширялась. Выпады Мицкевича в адрес России растворялись в общей массе достаточно нейтральных рассуждений о славянской средневековой истории. Тургенев, старавшийся не пропускать лекций, регулярно сообщал о них в Россию. С. Фишманом были напечатаны выдержки из писем А. И. Тургенева к Свербеевой с изложением лекций Мицкевича от 8 и 15 января и 16 февраля 1841 года, а также письмо от 11 марта 1841 года, в котором Тургенев сообщал о выходе французской биографии Мицкевича.[21]

Интерес Тургенева к лекциям Мицкевича, по-видимому несколько остывший к концу первого годового курса, был оживлен двумя литературными впечатлениями. Где-то в конце 1841 года Тургенев получил из России книги, в числе которых было и три дополнительных тома (9, 10 и 11-й) к изданным прежде восьми томам посмертного собрания сочинений Пушкина. В девятый том вошли не появлявшиеся ранее в печати поэтические произведения Пушкина; среди других стихотворений, найденных в рабочих бумагах поэта, внимание Тургенева сразу же остановилось на небольшом послании под заглавием «М*»: «Он между нами жил...». Неизвестно, слышал ли Тургенев что-либо раньше об этом стихотворении, в беловом автографе которого не было заглавия, но стояла дата «10 августа 1834», знал ли, что им Пушкин отвечал на изображение России в третьей части «Дзядов» Мицкевича, или кто-нибудь из русских друзей обратил на это его внимание. П. В. Анненков, впрочем, говорил о достаточной известности отрывка и до печати.[22] Так или иначе, у Тургенева не было сомнений, кому адресовано и по какому поводу было написано послание.

Он между нами жил,
Средь племени ему чужого; злобы
В душе своей к нам не питал он; мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами
И песнями (он вдохновен был свыше
И с высоты взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,

[19] Цит. по: *Гиллельсон М. И.* А. И. Тургенев и его литературное наследство. С. 484.

[20] Подробнее см.: *Проскурина В. Ю.* Неизданные письма А. И. Тургенева. (К истории публикации «Хроники русского» в «Современнике») // Изв. АН СССР. 1984. Сер. лит. и яз. № 4. С. 330—340.

[21] *Fiszman S.* Archiwalia Mickiewiczowskie. P. 94—100, 102—103. Биография Мицкевича, о которой идет речь: *Homme de Rien.* [*Loménie L., de*]. M. Mickiewicz. Paris, 1841 (Galerie des Contemporains illustres, 29-e livraison).

[22] *Пушкин А. С.* Сочинения / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 3. С. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

В великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта. Он
Ушел на Запад — и благословеньем
Его мы проводили...[23]

Между временем, описанным в этих строках, и тем, когда Тургенев читал их в Париже, пролегли польское восстание, пушкинские «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», третья часть «Дзядов» и «Медный всадник». На лекциях в Коллеж де Франс Мицкевич тоже говорил о грядущем славянском единстве. В лекциях 1841—1842 годов эта тема звучала достаточно отчетливо и, в отличие от следующих трех лет, к ней еще не примешивалась проповедь польского мессианизма. Но с полной очевидностью лекции Мицкевича показывали и другое: «спор славян между собою» был еще очень далек от завершения. Причем вновь, как в 1830—1831 годы, полем кристаллизации и выражения мнений становилась литература.[24]

Немногим ранее того, как Тургенев получил тома пушкинских сочинений, в июле 1841 года, из печати вышел первый том нового французского перевода сочинений Мицкевича.[25] Перевод принадлежал молодому польскому поэту Кристиану Островскому, им же были написаны вступительная заметка с общими рассуждениями о поэзии Мицкевича и объяснительные примечания. В издании Островского Тургенев впервые прочел «Дзяды», в том числе «Отрывок» третьей части, озаглавленный здесь «Путешествие в Россию» («Voyage en Russie»), — цикл стихов о России, на который откликнулся когда-то Пушкин. Эти строки пушкинского послания были напечатаны (что, впрочем, вряд ли знал Тургенев) с редакторской правкой Жуковского и звучали еще жестче и определеннее, чем в оригинале:

Но теперь
Наш мирный гость нам стал врагом, и ныне
В своих стихах, угодник черни буйной,
Поет он ненависть: издалека
Знакомый голос злобного поэта
Доходит к нам!.. О Боже! возврати
Твой мир в его озлобленную душу.[26]

21 августа 1841 года Тургенев писал уже перебравшемуся в Германию Жуковскому в Дюссельдорф: «Читал ли ты *Мицкевича*, переведенного *Островским*? Ужас! Предисловие Мицкевича или посвящение друзьям в России не так дурно; но Островский их компрометирует; к счастию, ничьего имени нет из друзей, кроме Пушкина; но Островский нехорошо и неблагодарно говорит о Москве и П⟨етер⟩бурге в отношении к Мицк⟨евичу⟩, о Новос⟨ильцове⟩, о Байкове, о государе. — В Мицк⟨евиче⟩ ужасы, особливо о первых. Издание в одном ⟨томе⟩ in 8. Послал бы, да не с кем. Выпиши из Франкф⟨урта⟩. Надеюсь видеть гр. Велгур⟨скую⟩ по возвращении ее чрез полторы или две недели из Гавра. (Вот название

[23] *Пушкин А.* Сочинения. СПб., 1841. Т. 9. С. 171.

[24] О роли пушкинских стихотворений «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» в формировании русского общественного мнения в связи с польскими событиями 1830—1831 годов см.: *Муравьева О. С.* «Вражды бессмысленный позор...». Ода «Клеветникам России» в оценках современников // Новый мир. 1994. № 6. С. 198—204.

[25] Oeuvres d'Adam Mickiewicz. Traduction nouvelle de J. C. Ostrowski. Paris, 1841. T. 1; *Makowiecka Z.* Mickiewicz w Collège de France. (Październik 1840—maj 1844). Warszawa, 1968. P. 135.

[26] *Пушкин А.* Сочинения. СПб., 1841. Т. 9. С. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

Мицк⟨евича⟩ книги: Oeuvres de Mitz⟨kiewicz⟩. Traduction nouvelle. F. J. Delloye-editeur, 1841, ⟨in⟩ 8°.) Я не большой энтузиаст его поэзии. — О содержании говорить трудно. Жаль Новосильцова: он не был так дурен, но правды и о нем много. Какое действие произведет эта книга в П⟨етер⟩бурге? Вяз⟨емский⟩ взбесится; многим и я недоволен. Мицк⟨евич⟩ строгий католик, но не понимает христианства. Нет, брат, чем более и беспристрастнее читаю, тем более чуждаюсь и гнушаюсь римскою церковью. Нет: одна Библия, одно Евангелие и писатели в духе его. Человеческие надстройки (èchafaudage) удаляют от него».[27]

В заключительных суждениях о католицизме Мицкевича отразился устойчивый круг размышлений Тургенева, который в это время много читает религиозных философов и книги по истории церкви. В определенном смысле они могли бы служить ключом к сдержанной, если не сказать прямо холодной, оценке Тургеневым позднейших лекций Мицкевича, в которых усиливается религиозный (католический) элемент. Но в настоящий момент нас более интересует отзыв о «Дзядах».

Тургенев не встретился с Мицкевичем во время пребывания поэта в России, но, разумеется, многое слышал о нем и о его жизни в обеих русских столицах, в частности от своих ближайших друзей — Вяземского, Жуковского, Пушкина, ставших за эти годы друзьями и Мицкевичу. Он не мог не возмутиться, читая в предисловии, вместо сколько-нибудь правдивого описания жизни Мицкевича в России, рассуждения Островского, звучавшие отнюдь не в унисон с пушкинскими стихами. Островский писал, что в Москве, а затем и в Петербурге Мицкевич выдержал «опаснейшую борьбу» с окружившим его «духом литературной гордости и мстительными самолюбиями», что «льстивое ласкательство русских аристократов, движимых более расчетом, чем подлинным чувством, стремилось завоевать себе поэта и окружить его всеми соблазнами», что эти «тягостные ухаживания» были поэту ненавистнее даже допросов Новосильцева. На них, продолжал Островский, Мицкевич отвечал поэмой «Конрад Валленрод». «Всмотритесь в рассказ вайделота, в каждом слове которого, проникнутом патриотизмом, заключен призыв к оружию; особенно в то место, где высказались собственные чувства поэта к России, — где юный Вальтер клянется в своей неугасимой ненависти и изощренной мстительности тевтонскому Ордену. Читая его, каждый из нас „оттачивал втайне кинжал и стремился перерезать горло *тевтонам*"». Обществу, его окружавшему, Мицкевич предпочитал беседы «дорогого русскому сердцу поэта, которого ненависть аристократии убила рукой голландского дипломата» и заговорщиков (Островский предпочел не называть в предисловии имен Бестужева и Рылеева), также стремившихся возвышенной мечтой к объединенной республике славян.[28] В отзыве Тургенева, впрочем,

---

[27] ИРЛИ. Ф. 309. № 4714-г. Л. 24, об.—25, об. О Н. Н. Новосильцеве (1762—1838), с 1821 года полномочном императорском комиссаре в Царстве Польском, возглавившем в 1824 году следствие по делу о тайных обществах в Литве, и его ближайшем помощнике Л. Байкове Мицкевич пишет в 3-й части «Дзядов» (во франц. издании часть 2-я под заглавием «Мученики» («Les Martyrs»)). Тургенев долгое время служил под началом Новосильцева. Упоминаемая далее гр. Велгурская, по-видимому Л. К. Виельгорская (1791—1853), — жена гр. Мих. Ю. Виельгорского. В письме Вяземскому 4 марта 1838 года из Парижа Тургенев с похвалой отзывался о втором издании сборника Островского «Semaine d'exil» (Paris, 1837), куда также вошли переводы из Мицкевича (см.: *Тургенев А. И.* Хроника русского. С. 519—520, коммент. М. И. Гиллельсона).

[28] Предисловие Островского к изданию 1841 года, редкому и труднодоступному в русских библиотеках, цит. по: Oeuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz. Traduction de polonais, d'après l'édition posthume de 1858 par Christien Ostrowski. 4-e éd. Paris, 1859. T. 1. P. XI—XII.

lib.pushkinskijdom.ru

звучит скорее досада на недобросовестность Островского, чем на суждения Мицкевича. В свое время, в спорах 1831 года, Тургенев выступал резким политическим оппонентом Пушкина, но тем не менее в отличие от большинства пушкинских друзей отказывался судить Пушкина-поэта. Теперь он также, не разделяя политической позиции Мицкевича, допускал свободу ее поэтического выражения. Да и сама российская действительность слишком подтверждала справедливость многого в «Дзядах», а вести, доходившие из России, никак не подогревали патриотического чувства.[29]

14 декабря 1841 года начался второй годовой курс лекций Мицкевича. С приближением к современной истории политическое звучание его становилось острее, выпады в адрес России чаще. «Вчера слышал Мицкевича, — писал Тургенев Жуковскому 19 января 1842 года, — он ругает Петра I беспощадно; но много и справедливого в его понятиях о Петре и о России; большая же часть — его мечты поэта о существенности истории. Вместо литературы — он сообщает нам свои мысли о политике, об истории. Деспотов и деспотизм не щадит. Я дал ему русских книг в надежде *прохладить* его, но безуспешно».[30] Не без удовольствия он передавал, видимо, очень интересовавшую его оценку Мицкевичем переводов Островского: «Изданием его соотчиче своих сочинений он недоволен».[31]

На лекции 11 января 1842 года Мицкевич вплотную подошел к изложению современной русской истории. Рассказ о Петровской эпохе предварялся пространными рассуждениями лектора о невозможности в России заниматься новейшей историей, об отсутствии сколько-нибудь пригодных к употреблению работ в этой области и о лживости официальной исторической доктрины. «Историк Карамзин был слишком честным, чтобы решиться писать историю Петра Великого и его преемников. Новейшие писатели, не наделенные теми же качествами, ограничиваются повторением официальной лжи и официальной лести или прибегают к недомолвкам и умолчаниям».[32] Далее следовала подробная характеристика Петровских реформ, рассказ о которых, ни в малой степени не стесненный соображениями политической корректности, продолжился и на следующей лекции 18 января (т. е. собственно той, о которой Тургенев сообщал Жуковскому). Здесь Мицкевич остановил внимание слушателей на регулярной русской армии, созданной Петром и имевшей, по его мнению, решительное влияние на все развитие русской литературы: «Почти все литераторы прошли через армию. Даже сегодня она формирует русское общество; она читает, она выносит суждения, она задает тон в литерату-

[29] «Какие ужасные вести из России! Сердце изныло...» — восклицал Тургенев в письме к Жуковскому 6 сентября, только получив известие о смерти Лермонтова. Тревожила его и судьба сосланных декабристов, особенно Лунина, переведенного несколько месяцев назад в Нерчинск и содержавшегося в строгом тюремном заключении. «Что ты слышал в России о Лунине и о других? Я без содрогания о первом и подумать не могу, — спрашивал он далее в том же письме. — Напиши, что знаешь, о милостивом манифесте в отношение сибирских. Что остановило издание оного? — Письма твои о сем сожгу, если хочешь. Есть ли надежда для них при рождении наследника наследнику?» (ИРЛИ. Ф. 309. «4714-г. Л. 26—26, об.). «Как-то страшно ехать в Россию, — признается он Жуковскому в следующем письме, — в П⟨етер⟩бурге холодно сердцу и опасно языку; в Москве — скучно и иногда грустно ⟨...⟩ Участь Лунина *подирает по коже*. Что же ты ни слова о слухах? Все это как-то отталкивает меня от России. Здесь реже и поздно узнаешь все и оттого спокойнее» (Там же. Л. 28, 28, об.—29).

[30] Там же. Л. 36, об.

[31] Там же.

[32] *Mickiewicz A.* Les Slaves. T. 2. P. 385.

lib.pushkinskijdom.ru

ре».[33] Армия сформировала и современный русский язык. «Можно называть современный русский язык языком Петра Великого... Этот язык стал языком С.-Петербурга, столицы, населенной солдатами и чиновниками, городе казарм и департаментов. Люди, окружающие императора, его генералы, фавориты, солдаты, говорили этим новым наречием, и в конечном счете оно было принято всеми».[34]

Эти две лекции у Тургенева вызвали справедливое желание несколько «прохладить» польского поэта. Вяземский, получивший от Тургенева их подробнейшие записи, тоже откликнулся удивленным и язвительным замечанием: «Жаль мне, что Мицкевич так завирается о Петре и Петриаде, то есть о России. Почему не передашь ты ему своих критических замечаний? Я полагаю и надеюсь, что он ошибается добросовестно и примет с признательностью возражения и советы. Как же мог он сказать, что наша литература армейская? Разве он видит ее в Данилевском и в Скобелеве? Наша литература дворянская — вот это так, и этим отличается она от прочих...».[35] Что же касается русских книг, то с этого времени Тургенев поставляет их Мицкевичу достаточно регулярно. В цитированном выше письме к Жуковскому от 19 января сделана приписка: «Мицкевич просил всех твоих сочинений и я послал ему, хотя я с ним и не встречаюсь».[36] В письме Вяземскому от 28 февраля Тургенев упоминает, что отдал Мицкевичу своего Державина и доставил ему «чрез других» также книгу московского профессора И. И. Давыдова (по-видимому, «Чтения о словесности», т. 1—4, М., 1837—1838), «желая примирить, познакомить его с нашей литературой».[37] Он отдал Мицкевичу полученные от Вяземского в Париже в 1842 году первые четыре листа биографии Фонвизина и просил друга послать Мицкевичу целиком экземпляр.[38]

Зимой 1842 года товарищем Тургенева по посещению Коллеж де Франс был П. В. Анненков. Лекции же Тургенев посылал теперь в основном к Вяземскому, сопровождая их при этом своими замечаниями. Письма Тургенева предназначались для широкого чтения; более того, он рассчитывал, что Вяземскому с Плетневым в Петербурге или Свербеевой в Москве удастся опубликовать их хотя бы в кратких выдержках как очередной материал «Хроники русского» и подходил к своей обязанности европейского корреспондента со всей мерой ответственности. «Ты желал иметь стенографированные лекции Мицкевича, — писал он Вяземскому 28 февраля 1842 года, — их записывает какая-то пригожая девица и какой-то усатый и прилежный слушатель, но, кажется, ни один французский журнал не передает их публике. Недавно узнал я от Монталамбера о польском журнале „Dziennik narodowy" и о приложениях к оному, „Dodatek do Dziennika narodowego", в коих помещаются отрывками сии

---

[33] Ibid. T. 2. P. 402.

[34] Ibid. T. 2. P. 404.

[35] Остафьевский архив. Т. 4. С. 148. Данилевский — А. И. Михайловский-Данилевский (1790—1848), военный писатель-историк; И. Н. Скобелев (1778—1849) — генерал, писатель на военные темы.

[36] ИРЛИ. Ф. 309. № 4714-г. Л. 37. С просьбой достать сочинения Ломоносова и Жуковского Мицкевич обратился в конце 1841 года к Анастасии Сиркур, помогавшей ему в подборе необходимых книг для лекций; см.: *Makowiecka Z.* Mickiewicz w Collège de France. P. 201; *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 514 (здесь записка к А. Сиркур приведена с датой «1840»).

[37] ИРЛИ. Ф. 309. № 127. Л. 98. Благодарю В. А. Мильчину, любезно сообщившую мне это письмо Тургенева к Вяземскому, так же как и цитируемое ниже письмо от 1 февраля 1842 года.

[38] Остафьевский архив. Т. 4. С. 170, 181.

lib.pushkinskijdom.ru

лекции, но не всегда с одинаковою точностию. Я просмотрел весь журнал за 1841—1842 годы, отметил в нем номера, в коих вкратце упоминается о лекциях Мицкевича и подписался для тебя на „Dodatek narodowego" и посылаю тебе все, что по сию пору вышло. Сколько моя польская безграмотность мне позволила, я сравнил сии печатные лекции с моими и приятеля моего отметками и нашел их не полнее наших. — Посылаю польский журнал приятеля и самого себя: составляйте из сего отчеты для русской публики и пересылайте в Москву тамошним славянофилам (но сохраните и для меня листы сии русско-французские, польских не понимаю)».[39] Исторические и политические моменты лекций вызывали у Тургенева, как правило, краткие оценочные отметки (несколько слов в скобках, вопросительные и восклицательные знаки); к суждениям о литературе он был внимательнее и по поводу некоторых вдавался в более пространные рассуждения. Так, например, на лекции 15 февраля Тургенев обиделся за Карамзина: «Я не застал начала лекции Мицкевича, — писал он Вяземскому 28 февраля, — но в ту минуту, как я вошел в аудиторию, он произносил следующие слова, коим доказательства обещал представить в следующих лекциях: „*Narushevitch* paraîtra plus grand que *Karamzine* lorsque nous examinons ses travaux". ⟨*Нарушевич* по своим работам представляется более крупной фигурой, чем *Карамзин*. — фр.⟩ В тот же день встретил я ученого поляка и спросил его, читал ли он своего Нарушевича. „Нет", — отвечал он; а кто из нас, русских, не читал Карамзина? Кто не говорит, кто не пишет его языком? Для кого не сохранил он *прошедшее* России? Даже и для строгих его критиков! Нынешние писатели — крохоборы его богатой исторической трапезы. Не могу судить о Нарушевиче как о писателе: читал только его описание Киева, но знаю, что он не написал обещанного им первого тома польской истории».[40]

Лекции Мицкевича не становились менее острыми в политическом отношении, однако оценки Тургенева делались все менее пристрастными. Чтение «Дзядов», как это ни странно, не только не ожесточило Тургенева, но странным образом примирило его с политическим радикализмом польского поэта. 1 февраля 1842 года Тургенев, посылая Вяземскому очередные записи (на этот раз лекции, посвященной в значительной мере польской истории, фамилиям Чарторыжских и Потоцких, польской народной поэзии), заключил их словами: «Вот сущность последней лекции Мицкевича; свяжите ее сами с предшествовавшими; мне кажется, что сердце его как бы смягчилось, что он как бы услышал голос с того света:

...О Боже! возврати
Твой мир в его озлобленную душу».

(Пушкинские стихи становятся лейтмотивом его отношения к лекциям. Пересказывая Вяземскому лекцию 11 февраля, Тургенев делает примечание к словам Мицкевича, что Державин происходил из рода Багрима и в жилах его текла монгольская кровь: «„Нет! не забудется в тебе последний род Багрима!" Эхо песней твоих отзывается и на берегах Сены, и враг наш — „угодник черни буйной" — поет поляк певца Фелицы!»).

---

[39] ИРЛИ. Ф. 309. № 127. Л. 97. В польском переводе письмо Тургенева к Вяземскому от 28 февраля 1842 года с изложением лекций Мицкевича от 11, 15 и 22 февраля напечатано С. Фишманом: *Fiszman S.* Archiwalia Mickiewiczowskie. P. 103—111.

[40] ИРЛИ. Ф. 309. № 127. Л. 99. А. Нарушевич (1733—1796) — известный польский поэт и историк, автор «Истории польского народа» (т. 2—7, 1780—1786; т. 1, 1824), положившей начало польской историографии.

lib.pushkinskijdom.ru

23 мая 1842 года он пишет Жуковскому, что Мицкевич «получил письмо от какого-то русского, упрекающего ему усиливать враждебное чувство между рус⟨ски⟩ми и пол⟨яка⟩ми. Но Мицкевич оправдывался; и в самом деле он беспристрастен с некоторого времени и — по народному самолюбию — более поляки, чем русские, должны быть им недовольны».[41]

Наконец, Тургенев воплощает в жизнь уже долго тревожившую его идею — сообщить пушкинские стихи их адресату, тем более, когда выясняется, что послание Мицкевичу неизвестно. В уже неоднократно цитированном письме Вяземскому от 28 февраля 1842 года Тургенев сообщает: «Мицкевич уже *почти* беспристрастен: приговоры историка-поэта страшнее для поляков, чем для русских, особливо там, где дело идет о прозорливости того или другого кабинета, русской или польской политики; судите сами. На последней лекции (22 февраля. — *Е. Л.*) я положил на его кафедру стихи Пушкина к нему, назвав их: „Голос с того света"».[42] О том же Тургенев сделал запись в дневнике и писал к Жуковскому: «Даю полный отчет в лекциях Мицкевича, уже полупримиренного. ⟨...⟩ Мицк⟨евич⟩а посылаю в своих выписках на франц⟨узском⟩, другого на русск⟨ом⟩ и печатного в „Додатке" к „Дневнику" на польском. Он не знал стихов к нему Пушкина в после изд⟨анны⟩х 3-х частях; я положил их ему на кафедру, надписав: „голос с того света". — Он часто нездоров, но лекции весьма интересны, хотя с примесью полит⟨ической⟩ истории России и Польши. Я тешу ими Вяз⟨емско⟩го, который часто пишет ко мне, а из Москвы Булгаков, Свербеева и даже Хомяков». Оценивая политический тон лекций, Тургенев прибавляет о Мицкевиче: «он уже почти беспристрастен».[43]

Для Тургенева это было завершением старого спора. Строки Пушкина звали к примирению, к объективной оценке, к воспоминаниям о старой дружбе и личных человеческих связях, складывавшихся как ранее, так и теперь вопреки политико-историческим моделям. Но в 1841—1842 годах «русские друзья» оказались, пожалуй, больше готовы к такому примирению, чем их польские оппоненты. К сожалению, желание Тургенева напечатать лекции Мицкевича, хотя бы в отрывках в «Хронике русского», в условиях русской цензуры было совершенно неосуществимо. Но во всяком случае Тургенев опять с честью выполнил возложенную им на себя задачу — свой долг, говоря словами Вяземского, «посредника, агента, по собственной воле уполномоченного и аккредитованного поверенного в делах русской литературы при предержащих властях и образованном обществе».[44] Он сделал все возможное, чтобы на этот раз стороны смогли хотя бы услышать друг друга.

---

[41] ИРЛИ. Ф. 309. № 127. Л. 98; № 4714-г. Л. 46, об.

[42] Там же. № 127. Л. 97.

[43] Там же. № 4714-г. Л. 38—38, об., 39. См. также: *Fiszman S.* Archiwalia Mickiewiczowskie. P. 113; *Живов М.* Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., 1956. С. 313. «Додатек к Дневнику» — «Dodatek do Dziennika narodowego».

[44] *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 338.

lib.pushkinskijdom.ru

© *С. И. НИКОЛАЕВ*

# К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ СБОРНИКА «ИЗ МИЦКЕВИЧА» 1883 ГОДА

## (ПИСЬМО Н. П. СЕМЕНОВА К А. А. ФЕТУ)

Сборник переводов Н. П. Семенова «Из Мицкевича» стал третьим отдельным изданием произведений польского поэта на русском языке. Хотя на титульном листе стоит 1883 год (цензурное разрешение — 1 ноября 1882 года), книга вышла со значительным опозданием только весной 1885 года (этот год и указан на обложке), так как переводчик заказал в Париже гравюру к «Конраду Валленроду» по проекту Мицкевича, но так и не получил ее.[1] Выход книги в свет был отмечен целым рядом положительных рецензий, в 1886 году она была удостоена Пушкинской премии Академии наук,[2] не были забыты переводы Н. П. Семенова и позднее и перепечатывались в разных изданиях в XIX—XX веках.[3] Между тем в обширнейшей литературе о переводах и восприятии Адама Мицкевича в России переводчику сборника посвящен всего один небольшой очерк С. Ф. Либровича «Поэт-прокурор»,[4] в котором автор рассказал со слов издателя М. О. Вольфа о необыкновенном увлечении поэзией Мицкевича известного юриста и сенатора. Согласно воспоминаниям Вольфа, которому свою историю поведал сам переводчик, в начале 1860-х годов Н. П. Семенов был назначен губернским прокурором в Вильно и там познакомился с приговоренным к казни польским «повстанцем», от которого он и узнал о поэзии Мицкевича и страстно полюбил ее. Семенову удалось облегчить участь польского юноши и добиться его помилования, сам же он стал поклонником Мицкевича и решил заняться переводом его произведений на русский язык.

Созданный С. Ф. Либровичем портрет чудаковатого прокурора-поэта, безусловно, привлекателен и трогателен.[5] Однако образ юриста, который уже в зрелом возрасте и при нетвердом знании польского языка занялся поэтическим переводом и которого в семидесятые годы можно было видеть в Летнем саду, где, «шагая быстро взад и вперед, он громко декламировал

---

[1] См. «Послесловие» переводчика, датированное 22 апреля 1884 года: Из Мицкевича / Переводы Н. П. Семенова. СПб., 1883. С. 165—169.

[2] См.: *Грот Я. К.* Отчет о третьем присуждении Пушкинских премий в 1886 году // Сб. ОРЯС. 1887. Т. 41. С. 11—20, 53—77.

[3] Перечень публикаций см. в кн.: Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. T. 3. Adam Mickiewicz. Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1825—1981. Wrocław, 1988 (по указателю).

[4] *Либрович С. Ф.* Поэт-прокурор. Из воспоминаний // Вестник литературы. 1912. № 8. С. 212—220. Под заглавием «Прокурор-поэт» перепечатана в кн.: *Либрович С. Ф.* На книжном посту. Воспоминания. Записки. Документы. Пг.; М., 1916. С. 49—57.

[5] Именно по очерку С. Ф. Либровича составлена биографическая справка о Семенове в кн.: *Мицкевич А.* Сонеты. Л., 1976. С. 332. (Лит. памятники).

lib.pushkinskijdom.ru

и от времени до времени что-то записывал в тетрадь»,[6] все-таки не вполне точен, М. О. Вольфа в деталях подвела память.

Николай Петрович Семенов (1823—1904) происходил из семьи с давними литературными традициями: писал прозу его отец, гвардейский офицер П. Н. Семенов, его дядя В. Н. Семенов был переводчиком и литератором, он был в родстве с поэтессой А. П. Буниной (сестра бабушки Н. П. Семенова), его родной брат — знаменитый географ П. П. Семенов-Тян-Шанский, посвятивший брату несколько страниц в своих воспоминаниях.[7] В 1842 году Н. П. Семенов окончил Царскосельский лицей и попал в Министерство юстиции, где и прослужил всю жизнь.[8] Интерес к литературным занятиям пробудился у Семенова еще в лицее (он опубликовал несколько стихотворений в «Маяке» в 1841 году), и в этом, кажется, достиг определенных успехов. Во всяком случае, М. Е. Салтыков-Щедрин в автобиографической записке 1878 года вспоминал, что в лицее «в каждом курсе предполагался продолжатель Пушкина ⟨...⟩ в XII-м — Н. П. Семенов (ныне сенатор)».[9] И хотя Семенов со вступлением в гражданскую службу отошел от занятий поэзией (правда, он немного переводил Г. Гейне и В. Гюго), позднее он сослался на лестное упоминание М. Е. Салтыкова-Щедрина в предисловии «От переводчика» к переводам из Мицкевича.

С поэзией Мицкевича Н. П. Семенов познакомился во время своей службы в Вильно губернским прокурором, но речь, конечно, идет о том, что он тогда впервые прочитал ее в подлиннике, когда стал изучать польский язык (невозможно представить, чтобы он вообще не знал имени и творчества Мицкевича до 1850-х годов). Но в Вильно Семенов попал не в начале 60-х годов, как пишет С. Ф. Либрович, а в начале 1850 года.[10] Таким образом, в Вильно приехал не прокурор в «зрелом возрасте», а относительно молодой человек 26 лет. Не подтверждается и романтический рассказ М. О. Вольфа (якобы со слов Н. П. Семенова) о приговоренном к смерти польском «повстанце», которого Семенов спас от виселицы, поскольку под упоминаемыми им «революционными волнениями в Литве» подразумевается восстание 1863 года, тогда как Семенов покинул Вильно в мае 1853 года, да и само слово «повстанец» вошло в язык русской публицистики только после 1863 года.[11] По-видимому, М. О. Вольфа подвела память и вся история была в действительности более прозаической. Нелишне заметить, что в отличие от младшего брата-либерала Н. П. Семенов был строгим консерватором.[12]

Хотя Семенов и не принимал активного участия в литературной жизни, а переводы из Мицкевича долгие годы лежали под спудом, он поддерживал дружеские отношения со многими писателями и литераторами. Так, с детских лет, он дружил с Н. Я. Данилевским до кончины последнего, а одно время они даже вместе нанимали квартиру в Петербурге, периодически встречался и переписывался с Н. Н. Страховым, В. П. Ботки-

---

[6] *Либрович С. Ф.* На книжном посту. С. 49.

[7] См.: *Семенов-Тян-Шанский П. П.* Мемуары. Эпоха освобождения крестьян в России. (1857—1861 гг.). Пг., 1915. С. 141—143.

[8] См. дело о службе Н. П. Семенова: РГИА. Ф. 1405. Оп. 105 (1904 год). № 40; формулярные списки за 1854, 1855 и 1879 годы: ИРЛИ. Ф. 320. № 2356.

[9] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1975. Т. 17. С. 469.

[10] Эта дата известна не только по документам, ее называет сам переводчик в предисловии «От переводчика».

[11] См.: *Шетэля В.* Польские заимствования в литературной русской речи второй половины XIX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1980. С. 4—12.

[12] См.: *Тернер Ф. Г.* Воспоминания. СПб., 1910. С. 254—255.

lib.pushkinskijdom.ru

ным, М. Н. Катковым, Я. К. Гротом (шурином Семенова). Среди его корреспондентов был и А. А. Фет. Сохранилось десять писем Н. П. Семенова к Фету за 1884—1887 годы,[13] из которых явствует, что они постоянно обменивались своими книгами и мнениями по самым разным вопросам общественной жизни. Только в одном из писем 1885 года Семенов касается своих литературных занятий и благодарит поэта за высокую оценку переводов из Мицкевича, а также сетует по поводу рецензии в «Новом времени» на сборник. Из публикуемого письма видно не только очень ревнивое отношение Семенова к своему труду (он был крайне недоволен «искажениями», которые позволил себе сделать Н. В. Гербель при перепечатке в «Поэзии славян» 1871 года четырех ранее опубликованных сонетов Мицкевича в переводе Семенова),[14] но и постоянная работа над улучшением перевода. Во второй части письма Семенов делится с Фетом своими мыслями о ходе реформ в России. К литературе эти соображения отношения не имеют, но любопытны для характеристики взглядов видного сановника. В тексте письма подчеркивания автора выделены курсивом.

С.-Петербург 26 марта 1885 г.
Вас⟨ильевский⟩ остр⟨ов⟩ 6 линия, д. № 39

Воистину воскресе!
Глубокоуважаемый Афанасий Афанасьевич,

сию минуту получил Ваше драгоценное для меня послание и спешу отвечать, потому что если отложить, то и не удосужишься, и по порядку. Прежде всего будьте добры уведомить меня, куда и как (адрес) к Вам писать в деревню Вашу? Без чего летом из моей деревни, где точно посвободнее уже от того, что в беличьем колесе не находишься, не буду знать, куда воззвать к Вам. Мой же деревенский адрес на всякий случай, т. е. если у Вас его нет: Рязанской губерн., в городе Ряжске, в село Урусово.

Теперь о моем, так сказать, детище, т. е. книжке моих переводов. Ваша оценка ее, как истинного знатока дела, который сам обогатил нашу литературу столькими переводами поэтических произведений, как нашего притом несравненного поэта, для меня, несомненно, всего дороже; но в газете «Новое время» № 3254 за 20 марта 1885 г. в отделе «Библиография» я прочел объявление о выходе моей книжки. Если это не рецензия, то по крайней мере отзыв, как он ни краток, и *не без уязвления*, так что я спрашивал у Ник. Ник. Страхова, как принять его — за хулу или хвалу. Наприм⟨ер⟩, такая фраза: «Переводы сделаны вообще плавными и красивыми стихами (хвала), течение которых, однако, нарушается иногда *довольно грубыми* шероховатостями и *темнотами* (без указания где, хула). Это уже *грех дилетантизма* автора». Могу на исповеди сказать, что за какой бы труд я ни принимался, когда влекли меня к нему расположение и охота, *дилетантом* в отношении его я не был, всегда изучал свой предмет, подходил к нему со всех сторон, не щадя ни времени, ни сил, и думаю, что это всегда должно же отражаться на труде. Правда, что я по обстоятельствам, слагавшим мою жизнь, не был присяжным литератором и патентованным ученым; но разве это значит, что человек *дилетант*? Дилетантизм есть свойство известной природы —

[13] См.: ИРЛИ. 20.289.
[14] Из Мицкевича. С. XI. (Предисловие «От переводчика»).

lib.pushkinskijdom.ru

относиться ко всему легко, каковым свойством, нередко служащим к облегчению тяготы жизни, я не обладаю. Добро бы это уж была рецензия, но это все-таки объявление, которое может повредить распространению книги и сведению счетов с типографией и пр., при отношении, Вам известном, нашей публики к литературе и литераторам вообще. Скажу еще, что рецензент «Нов. времени» выдернул еще одно место из «Фариса». Вот оно (полностью):

И кто же испуган был? — коршун, и взнесся высоко!..
Для казни его я свой лук напрягал,
В него я нацелился, глаз свой прищуря:
*Пятном он казался в волнах серебра,*
Уж в рост воробья... мотылька... комара,
Потом совершенно растаял в лазури.

Рецензент заметил, что «в подлиннике нет *волн серебра* и прибавку этих слов потому следует поставить в грех г. Семенову, что ими затемняется и *искажается* смысл места». Искажения я не признаю, но что в этом месте перевод не совсем верен, это правда, потому я тотчас стал обдумывать поправку для будущего возможного издания, если поживу и переведу кой-что еще; а Вам сообщить ее уже теперь считаю обязанностью. Подчеркнутый стих у Мицкевича на польском так поставлен:

Już on wisiał w powietrzu, jako plamka szara,

поэтому вместо подчеркнутого надо читать в моем переводе:

Висел он на воздухе в виде шара́

или

Висел в атмосфере он в виде шара́

и далее, как в печатном. Это будет уже точнейший перевод и ради сообщения Вам этой поправки я коснулся критики или отзыва, который подает повод признать скорей самого писавшего его дилетантом по отношению к русской литературе.

Вчера я кончил краткое предисловие к моим запискам по крестьянскому делу;[15] но мне остается теперь перечитать еще все написанное и сделать кой-где неизбежные вставки. Боюсь, чтобы это не задержало моей поездки в деревню, которую, по-видимому, я мог бы предпринять уже в самых первых числах мая.

Кохановская комиссия закрыта. Замечательно, что комиссии по крестьянскому делу были тоже особым выс⟨очайшим⟩ повелением закрыты в таких выражениях: «Закрыть редакционные комиссии 10 числа октября и передать все неоконченные работы в ведение и распоряжение госуд⟨арственного⟩ секретаря» (тогда Буткова); но тогда никаких неоконченных работ не оставалось, кроме того, что некоторые материалы труд⟨ов⟩ комис⟨сии⟩, рассылавшиеся по особому распоряжению по всей России и

[15] С февраля 1859 по октябрь 1860 года Семенов был членом Редакционных комиссий по рассмотрению проектов крестьянской реформы, а затем (октябрь 1860 — февраль 1861 года) членом Главного комитета по крестьянскому делу. В 1866 году по изустному повелению Александра II он приступил к составлению истории проведения крестьянской реформы, в основу которой лег его дневник заседаний Редакционных комиссий. Труд был завершен четверть века спустя и отмечен премией Академии наук, см.: Освобождение крестьян в царствование имп. Александра II: Хроника деятельности комиссий по крестьянскому делу Н. П. Семенова. СПб., 1889—1891. Т. 1—3.

lib.pushkinskijdom.ru

печатавшиеся в 3000 экземпл⟨ярах⟩ не были сброшированы, а потому все труды, как и прежде предназначено было, поступили на рассмотрение и обсуждение Главн⟨ого⟩ комитета по крестьянскому делу. Теперь же в выс⟨очайшем⟩ повелении о Кох⟨ановской⟩ комиссии ни единым словом не упомянуто ни о закрытии, ни о неоконченных делах, а только повелевается окончить все труды к 1 мая. Дан именно двухмесячный срок с объявления положения, но в самом деле к обработке самого положения еще и приступлено не было, возились почти четыре года только с программой, над которой работала подкомиссия, а с прошлой осени все было передано на обсуждение 60 человек (это plenum комиссии) умных, т. е. сведущих людей, а по-прежнему экспертов. Они не сошлись в главных основаниях. Коханов и помощники заварили дело на конституционных началах и представительстве на выборном основании и на демократизме, всесословии или безсословии (демократизм). Это все едино. Некоторые из приезжих, поумнее, потянули к самодержавию и сословности, следов⟨ательно⟩, не вышло соглашения в принципах и так⟨им⟩ образом комиссия сама себя сокрушила, и дело не может поступить на рассмотрение Госуд⟨арственного⟩ совета, как предполагалось, и повелено его передать на распоряжение министра внутр⟨енних⟩ дел. «Новое время» за сего дня (27 марта) поддерживает высказанную им идею, чтобы для преобразования России созвать губернские комитеты, подобно тому, как было поступлено в крестьянской реформе, прибавляя, что, если это будет результатом неудачи Кохановской комиссии, «то ее можно бы от души поздравить, несмотря на неуспех». Вот до чего могут договориться наши публицисты. С чем же поздравить? Выходит, с тем, что за осуществление идеи г. Суворина, сомнительно полезной, казна истратила невозвратно около 300 тыс. рублей, которые стоила ей Кохановская комиссия. По-моему, отбросили бы мысль заниматься бюрократическими сочинениями. Неужели 25 лет непрерываемых реформ не надоели? Следовало бы правителям, каждому, вникнуть поглубже в свое дело, прислушиваться к нуждам и потребностям страны, удовлетворять им, упраздняя ненужное и вводя порядок и, главное, остановить всякое сочинительство и избегать комиссий и болтовни. Рецепт простой. Для отправления дел у нас есть правители и госуд⟨арственные⟩ учреждения. О здоровье гр. Толстого из Крыма еще нет удовлетворительных сведений, хотя я слышал, что он чувствует себя лучше. Говорят, что на место гр. Орлова (скончавшегося) послом в Берлин предлагается кн. Лобанов, на место его Сталь из Лондона, а в Лондон гр. Алекс⟨андр⟩ Владим⟨ирович⟩ Адлерберг и будто бы еще будет назначен второй товарищ министру иностр⟨анных⟩ дел. За сим все тихо. Примите мое благодарение и за предыдущее письмо от 27 февраля. Марье Петровне потрудитесь передать мое сердечное приветствие, поздравление с светлым праздником и благодарение за память. Душевно Вас уважающий, и любящий, и в чувствах неизменный Николай Семенов.

Вашу брошюру «На распутии» я прочел. Вот ясный и трезвый взгляд видавшего жизнь как она есть, только насчет общины, с точки отношения к ней правительства, надо когда-нибудь поговорить. Тут больше всего может встретиться недоразумений вообще.[16]

[16] ИРЛИ. 20.289/4. Последний абзац приписан на полях письма.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. ИМЕНДЁРФЕР (ФРГ)*

# ПЕРВЫЕ ДЕТСКИЕ БАСНИ В РОССИИ XVIII ВЕКА

В наше время басня для детей — явление обычное. В России до сих пор особенно известны детские издания басен Крылова. Подходя к этому факту с удивлением и любопытством исследователя, знающего историю русской басни как жанра сугубо литературного и «взрослого», я хочу поставить в настоящей статье два вопроса. Во-первых, когда появляется детская басня в России? Наука уделяет ей мало внимания; в работах по детской литературе о ней упоминается, но исследований жанра не проводилось.[1] В научной литературе о басне она изредка встречается, но остается невыясненным, что такое детская басня и каково ее место в процессе общего развития.[2] Поэтому второй мой вопрос касается связи детской басни с историей жанра, ее места в этой истории.

Известный социолог-историк Ариэс установил, что понятия детства в средние века не существовало; оно возникло лишь в XVI—XVII веках. Вслед за младенчеством дети сразу включались в жизнь взрослых. Общество не заботилось о создании специально для детей ни одежды, ни игр, ни тем более литературы.[3] Возникновение детской литературы, следовательно, связано с эволюцией понятия детства. Если перейти от этих общих положений непосредственно к истории литературы, становится понятным, почему русские и немецкие исследователи истории детской литературы утверждают, что до «эпохи просвещения», т. е. до последней трети XVIII века, детской литературы в сегодняшнем смысле слова не было.[4] Именно в тот период зарождается эта отрасль литературы,[5] характерные признаки которой, во-первых, отбор материала, во-вторых, его обработка (сокращение и/или адаптация, вплоть до полного изменения текста). Лишь с этого времени создается и литература, в частности

---

[1] *Brüggemann Th., Ewers H. H.* (Hg.) Handbuch zur Kinder — und Jugendliteratur von 1750 bis 1800. Stuttgart, 1982. Sp. 14, 38, 45 ff., 50. Как в немецких, так и в русских работах много очевидных ошибок. «Басни нравоучительные» Гольберга не являются детскими; это относится и к другим сборникам под таким названием (*Чехов Н. В.* Очерки истории русской детской литературы // Материалы по истории русской детской литературы (1750—1855) / Сост. А. К. Покровский, Н. В. Чехов. М., 1927. Вып. 1. С. 32; ср.: С. 29, 45).

[2] В обширной библиографии М. А. Рудова детская басня XVIII века вообще не приводится, зато представлена дискуссия теоретиков и педагогов XIX века о воспитательном значении басен Крылова (*Рудов М. А.* Жанр басни в русской литературе. Издания. Историография. Тематика семинарских занятий. Фрунзе, 1974. С. 147—149). Ноэль довольно много говорит о басне для детей, но забывает определить, что такое детская литература; Кампе у него даже не упоминается (*Noel Th.* Theorie of the Fable in the Eighteenth Century. New York; London, 1975). В целом прав Додерер, утверждавший, что история детской басни еще не написана (*Doderer K.* Fabeln. Formen, Figuren, Lehren. München, 1977. S. 194).

[3] *Ariès Ph.* Geschichte der Kindheit. München, 1982. S. 167 ff. 209 u.a.

[4] *Doderer K.* Op. cit. S. 189, 196; *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 5, 7, 9 f., 12, 20; *Чехов Н. В.* Очерки. С. 25, 27, 32.

[5] Н. В. Чехов требует не предоставлять детскую литературу одним педагогам: «Детская литература должна быть признана отраслью общей литературы и не может рассматриваться вне связи с нею» (*Чехов Н. В.* Детская литература. М., 1909. С. 16).



lib.pushkinskijdom.ru

художественная литература, специально для детей. Теперь уже можно говорить о литературных произведениях (разного качества) с ярко выраженной функцией, т. е. с сознательной установкой на юного читателя. Все это касается и басни. Поэтому справедливым будет утверждение, что в России детская басня появляется лишь с 1780-х годов.

А. П. Бабушкина начинает историю детской литературы с азбук и букварей XVI века. Здесь мы встречаемся и с баснями.[6] Автор не учитывает принятого разделения на учебную и художественную литературу. Немецкие исследователи в связи с XVIII веком говорят о «беллетризации» («Belletristifizierung») детской литературы.[7] Кроме того, ранние учебники написаны для детей и неграмотных взрослых. Обращение к детскому и взрослому читателям с целью обучения можно найти и в истории басни до второй половины XVIII века.[8] Но это еще далеко не детская басня, так сказать, нового типа: в ней отсутствуют вышеназванные признаки.[9]

В данной статье речь поэтому идет не только о детской басне (в современном смысле слова), но и о ее педагогизации[10] в историческом ракурсе. Этим понятием обозначается процесс приспособления жанра басни к целям, которые лишь в XVIII веке начали вырабатывать не литераторы и писатели, а педагоги. Связь детской литературы с педагогикой остается основополагающей для этой литературы и по сей день.

Процесс педагогизации, начало которого и в Германии, и в России совпало с периодом расцвета жанра басни, тем не менее связан с упадком последнего.[11] С одной стороны, педагогизация способствовала этому постепенному упадку, с другой — она оказалась возможной именно как следствие уже намечавшегося упадка. В России эти процессы в истории жанра прослеживаются довольно четко. Предметом настоящей статьи может быть лишь начало процесса педагогизации, который продолжается и поныне, хотя концом его в смысле результата могут быть названы многочисленные детские издания басен, в частности И. Крылова, уже в первой половине XIX века. Поскольку в этих детских изданиях публикуются тексты, иногда адаптированные или специально отобранные, но создававшиеся автором отнюдь не для детей, упадок жанра и результаты педагогизации в этих изданиях сливаются.[12] Басня становится детской игрушкой, что говорит не только о прогрессе педагогики, но и о весьма пренебрежительном отношении к жанру в целом.[13]

---

[6] *Бабушкина А. П.* История русской детской литературы. М., 1948. С. 36 и след.

[7] *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 7, 10, 14, 38 ff.

[8] *Imendörffer H.* Die Geschichte der russischen Fabel im 18. Jahrhundert. Poetik, Rezeption und Funktion eines literarischen Genres von den Anfängen bis 1810. Berlin; Wiesbaden, 1997. S. 106. A. 79, 110, 160.

[9] Сказанное относится и к давней традиции использования эзоповских басен в преподавании латинского и греческого языков и культур во многих странах. Сюда входит и другая традиция: басня для воспитания принца или молодого государя.

[10] *Kaiser H.* Die Pädagogisierung der Fabel am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts // *Hasubek P.* (Hg.). Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung. Berlin, 1982. S. 163—179.

[11] Ibid. S. 163 ff.

[12] «〈...〉 К середине XIX в. великий русский баснописец стал самым популярным детским писателем 〈...〉» (*Рудов М. А.* Указ. соч. С. 147). В 1846 году Гоголь пишет: «Выбрал он (т. е. Крылов. — *Е. И.*) себе форму басни, всеми пренебреженную; как вещь старую, негодную для употребления и почти детскую игрушку 〈...〉 Его басни отнюдь не для детей» (*Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность? // Полн. собр. соч. Л., 1952. Т. 8. С. 369—409, 392).

[13] В качестве примера можно указать на резкую критику басен Дмитриева Белинским, который считает их годными уже только для детей (*Белинский В. Г.* Русская литература в

lib.pushkinskijdom.ru

Но вернемся к началу процесса в России в 1780-х годах. Первые детские басни содержит сборник «Детская библиотека» анонимного переводчика. Автором назван немецкий педагог И. Г. Кампе.[14] Вскоре после этого начинает выходить первый детский журнал, в нем также публикуется несколько анонимных басен. Если ограничиться рамками XVIII века, то следует указать еще на второй том названного перевода Кампе (1797) и сборник 1799 года в переводе М. Базилевич.[15] Вот и все. Басни, написанные школьниками или студентами, также следует отнести к новым явлениям 1780-х годов, но это не детская литература: они писались отнюдь не для детей.[16] Мы остановимся здесь лишь на первом сборнике Кампе и детском журнале.

* * *

Любопытно, что первые басни, которые могут быть названы детскими, попали в Россию из немецких источников благодаря молодому А. С. Шишкову, много занимавшемуся в те годы переводами с разных языков. Он переводил и упомянутый сборник Кампе. Творчество Шишкова, который в начале XIX века становится теоретиком архаистов и противником карамзинского «нового слога», а позднее входит в историю литературы как ярый реакционер, мало изучено. Архаистам, потерпевшим поражение в литературной полемике, наука до сих пор не уделила должного внимания. Видимо, поэтому и переводы Шишкова упоминаются лишь изредка и не ставятся ему в заслугу. Однако именно в области детской литературы, и детской басни в частности, такие заслуги у Шишкова есть. Самое любопытное, что молодой Шишков был близок к той немецкой литературе, которая привлекала и сентименталистов.[17]

«Kleine Kinderbibliothek»[18] немецкого педагога И. Г. Кампе начала выходить с 1779 года. До 1785 года было напечатано 12 книг, следовательно, русский перевод содержал новейший материал. В последующие годы на русский язык переводились и другие произведения Кампе. Ему несомненно принадлежит ведущая роль в рецепции филантропизма в

---

1841 году // Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 521—588, 538). Немецкий исследователь Дитмар уделяет внимание «дидактической» стороне басни и предостерегает от того, чтобы считать жанр как таковой «детским» (kindlich). По его мнению, такая опасность возникает не ранее XVIII века (*Dithmar R.* Die Fabel. Geschichte — Struktur — Didaktik. Paderborn, 1971. S. 166 ff.).

[14] Детская библиотека, изданная на немецком языке господином Кампе, а с онаго переведена Г.*** СПб., 1783. Ч. 1; 1785. Ч. 2.

[15] Новые басни и повести, с присовокуплением нравоучительных примечаний, служащие приятным и полезным препровождением времени. Подарок благородно воспитывающемуся юношеству / Перевела с немецкого языка девица Марья Базилевичева. М., 1799. Ч. 1—2. И здесь мы сталкиваемся с немецким влиянием (ср.: *Рак В. Д.* Базилевич // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1. С. 47). По Раку, Базилевич переводит из немецких детских книг, но можно ли считать ее работу переводом для детей — этот вопрос требует критического рассмотрения.

[16] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 756 f.

[17] Кампе, как впоследствии и Шишков, был противником романтизма, занимался языкознанием и выступал за очищение немецкого языка от иностранных слов. См.: *Campe J. H.* Über die Reinigung und Bereicherung der deutschen Sprache. Dritter Versuch. Braunschweig, 1794.

[18] Раннее название «Hamburger Kinderalmanach» указывает на связь сборника Кампе с быстро развивавшимся в то время в Германии и распространенным явлением альманаха. Ср.: *Mix Y. G.* Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts. München, 1987. S. 47f.; *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 45, 56. Я имела возможность пользоваться лишь вторым изданием, в котором в одну часть входят две книги: *Campe J. H.* (Hg.). Kleine Kinderbibliothek. 6 Teile. Wolfenbüttel, 1786—1788.

lib.pushkinskijdom.ru

России,[19] немецкого течения педагогики, сформулировавшего и отчасти воплотившего в жизнь реформу воспитания.

В «Детскую библиотеку» Шишкова из сборника Кампе вошло в общей сложности 104 текста (51 — в ч. 1, 53 — в ч. 2) разных жанров, в том числе 17 басен.[20] Шишков совершенно не придерживается порядка немецкого издания ни в отношении отдельных текстов, ни в отношении частей.[21] У Кампе вопрос, какая литература и какие «отделения» (Abteilungen) шести частей его «Kinderbibliothek» должны соответствовать тому или иному детскому возрасту, обсуждается в предисловии.[22] Еще раньше Кампе посвятил отдельную статью вопросу пользы басни для детей, и прежде всего детей младшего возраста. Статья Кампе — отклик на резкое выступление Руссо (в известном романе «Эмиль») против использования басен, и в частности басен Лафонтена, в воспитании детей.[23] Немецкий педагог настаивает на том, что это не касается жанра в целом, и излагает свои принципы создания басен.[24] В науке установлено, что в вопросе о полном запрете художественной литературы для младшего возраста, поставленном Руссо, позиция Кампе отмечена колебаниями.[25] Всего этого в шишковском переводе нет, он предназначен просто для детей.[26]

Такое невнимательное отношение к педагогическим принципам Кампе характерно и для следующего сборника — «Бесценный подарок для благовоспитанных детей, или Новая детская библиотека» в двух отделениях (М., 1797). Ни Шишков, ни Кампе здесь не упоминаются. В предисловии к переводам 1783 и 1785 годов Шишков обещал продолжить свою работу. Но обещанный перевод вышел анонимно. Лишь в 1818 году при издании своего «Собрания сочинений и переводов» переводчик Кампе называет свое имя и пишет в предисловии: «⟨...⟩ к двум моего пере-

---

[19] *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 32, 91.

[20] В отличие от немецкого оригинала, у Шишкова почти нигде не указаны жанры, что, к сожалению, касается и басен. Вот почему в вопросе жанра приходится опираться на Кампе. Но и у него не всегда назван жанр, даже в тех случаях, когда мы явно имеем дело с баснями. Поэтому относительно жанровой достоверности данный перечень несколько условен. Первая часть (1783 года) Шишкова—Кампе включает следующие басни (нумерация текстов упростит в дальнейшем ссылки на отдельные басни): 1. «Белинькой горностай» (С. 10—11); 2. «Три златоперыя рыбки» (С. 11—14); 3. «Ягненок» (С. 15—16); 4. «Дерзская молодая муха» (С. 16—17); 5. «Резвая коза» (С. 45—46); 6. «Нескоро, да здорово» (С. 49); 7. «Молодой быклгун» (С. 50—51); 8. «Осел и верблюд» (С. 54); 9. «Фиалка и терновой куст» (С. 73—75); 10. «Бабочка» (С. 75—76). Во вторую часть (1785 года) входят басни: 11. «О тыкве и жолуде» (С. 6—8); 12. «Гусь и утка» (С. 23); 13. «Кошка, мышка и мышонок» (С. 29—30); 14. «Конь и слепень» (С. 39); 15. «Молодой осел. Знатностью породы своей надутой» (С. 49—51); 16. «Птичка и птицелов» (С. 91—92); 17. «Езоп» (С. 93—94).

[21] Что касается басен, то все тексты действительно из Кампе. Как указывает Древс, подлинник басни «Гусь и утка» имеется лишь в труднодоступном первом издании «Kleine Kinderbibliothek» (*Drews P.* Deutsch-slavische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. München, 1996. S. 224).

[22] В каждой «книжечке» (Büchlein), а потом частях — три отделения для детей до 7, 10, 12 лет и старше. Ср.: *Arnold C.* J. H. Campe als Jugendschriftsteller. Phil. Diss. Leipzig, 1905. S. 70.

[23] *Rousseau J.-J.* Emile ou de l'éducation // Oeuvres complètes. Paris, 1969. T. IV. Livre II. P. 351—357.

[24] *Campe J. H.* Über den Gebrauch der äsopischen Fabeln bey der Erziehung // Campe J. H. Sammlung einiger Erziehungsschriften. Leipzig, 1778. Teil 2. S. 55—72.

[25] *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 29 ff., 205 f. Подробнее см.: *Ewers H. H.* Einleitung // Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung. Eine Textsammlung / Hg. von H. H. Ewers. Stuttgart, 1990. S. 27—38.

[26] Шишков переводит басни Кампе из всех трех отделений первой, второй и четвертой частей.

lib.pushkinskijdom.ru

вода частям прибавлены в прозе еще две части, не знаю, кем переведенные».[27]

Уже Н. Петровский отметил, что книга «Бесценный подарок» «почти целиком составлена из статей, напечатанных в „Детском чтении"».[28] Это касается и трех басен, которые в дальнейшем будут рассматриваться только в своем качестве журнальных басен.[29]

Вскоре после выхода в свет шишковского перевода Кампе под несомненным влиянием Руссо и немецких филантропистов[30] начинает печататься первый в России детский журнал «Детское чтение для сердца и разума» (далее сокращенно: ДЧСР).[31] Всего с 1785 по 1789 год вышло 20 книг. Один из новиковских журналов 1780-х годов, он явился продолжением педагогических «Прибавлений к Московским ведомостям» (1783—1784). В науке принято говорить о двух периодах ДЧСР: в 1785—1786 годах журнал издавался самим Н. И. Новиковым, а в 1787—1789 годах — А. А. Петровым и Н. М. Карамзиным, которые, как считает Е. П. Привалова, «постепенно отходили и от педагогики, и от детей».[32] Басни, исключительно анонимные,[33] печатались лишь в номерах первого периода журнала.[34] Это говорит об интересе Новикова к морально-этическим проблемам,[35] а также о том, что молодого Карамзина-переводчика басня интересовала меньше, чем другие жанры.

Мы уже сказали, что басни из журнала перепечатывались в «Бесценном подарке». Но между Шишковым—Кампе 1783—1785 годов и журналом также существовала тесная связь, поскольку четыре басни появляются в журнале в шишковском переводе или в незначительной обработке.[36] Это

---

[27] *Шишков А. С.* Собрание детских повестей // Собр. соч. и переводов. СПб., 1818. Ч. 1. С. II. Это новое, расширенное издание не рассматривается в рамках настоящей статьи.

[28] *Петровский Н.* Библиографические заметки о русских журналах XVIII в. // Изв. ОРЯС. 1907. Т. XII. Кн. 2. С. 290—359, 312—313; ср.: С. 313—315.

[29] Это басни «Пискарь», «Угрь и змея» и «Две дикия козы».

[30] См.: *Drews P.* Op. cit. S. 22; *Кочеткова Н. Д.* Указ. соч. С. 31.

[31] Надо сказать, что утверждение Гуковского о том, что с этого журнала «начинается история русской детской литературы», не совсем справедливо (*Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 515 (Düsseldorf; Vaduz, 1971)). Упоминание лишь Карамзина как редактора журнала и замалчивание весьма крупного не только по объему переводов Шишкова говорит о его забвении в истории литературы, хотя Шишков своими переводами опередил журнал и первым познакомил Россию с Кампе.

[32] См.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII в. М.; Л., 1952. С. 426.

[33] Бекетова называет некоторых авторов, но не их произведения (*Бекетова Н. А.* Очерк русской детской журналистики (1750—1855) // Материалы... Вып. 1. С. 93).

[34] Продолжим нумерацию, начатую при перечислении басен Шишкова—Кампе. В ДЧСР во всех случаях указывается жанр. За 1785 год напечатаны следующие басни: 18. «Орех и листок» (Ч. I. № 5. С. 80); 19. «Басня» (Ч. I. № 7. С. 112); 20. «Три золотые рыбки» (Ч. I. № 9. С. 141—143); 21. «Лжец теленок» (Ч. I. С. 160); 22. «Хорошее сообщество» (Ч. II. № 2. С. 46); 23. «Счастливое знакомство» (Ч. II. С. 63); 24 и 25. «Две басни» (Ч. II. С. 96); 26. «Непослушная молодая муха» (Ч. II. С. 127—128); 27. «Другая басня» (Ч. II. С. 128); 28. «Павлин и курица» (Ч. II. С. 192); 29. «Дуб и свинья» (Ч. III. № 34. С. 128); 30. «Ворон и лисица» (Ч. III. С. 160); 31. «Басня и повесть» (Ч. III. № 39. С. 201—203); 32. «Пискарь» (Ч. III. № 39. С. 203—205); 33 и 34. «Две басни» («Две дикия козы», «Волк при смерти») (Ч. IV. № 40. С. 15—16 и 16); 35. «Старик и трое юношей» (Ч. IV. С. 127—128). В 1786 году: 36. «Лев и лисица» (Ч. V. № 4. С. 64); 37. «О жолуде и тыкве» (Ч. V. № 5. С. 79—80); 38. «Угрь и змея» (Ч. VII. № 27. С. 16); 39 и 40. «Две басни» (Ч. VII. № 31. С. 111—112 и 112); 41. «Сова и другия птицы» (Ч. VII. № 34. С. 159—160); 42. «Пчела и муравей» (Ч. VII. № 37. С. 204—206); 43. «Кукушка и скворец» (Ч. VIII. № 39. С. 32); 44. «Дикая яблонь» (Ч.VIII. № 49. С. 192); 45. «Чижик» (Ч.VIII. № 45. С. 127—128).

[35] Н. В. Чехов пишет: «Обращает на себя внимание преобладание немецких авторов (в ДЧСР. — *Е. И.*). Объясняется это тесною связью масонских кругов Шварца и Новикова с Германией — большой близостью их по духу» (*Чехов Н. В.* Очерки. С. 37).

[36] 2—20; 4—26; 7—21; 11—37. В дальнейшем указывается на обе басни лишь в случае разночтений. При сравнении текстов Кампе, Шишкова и напечатанных в журнале можно с уверенностью сказать, что авторы ДЧСР знают оригинал (например, детали 7—21).

lib.pushkinskijdom.ru

позволит нам при анализе материала рассматривать все эти басни в совокупности, тем более что все они испытали влияние немецких филантропистов, и в частности немецкого педагога Кампе.

* * *

Итак, поставлена задача — провести анализ материала на фоне русской басни XVIII века. Такое сравнение дает возможность выявить, с одной стороны, признаки педагогизации жанра, а с другой — новизну этих басен как басен XVIII века, естественно, связанную с педагогизацией, но выходящую за ее рамки.

Прежде чем приступить к анализу, следует остановиться на вопросе о том, в какой степени мы имеем здесь дело с переводами. Шишков сам эксплицитно назвал свой сборник переводом, хотя это не строгий, а довольно самостоятельный перевод.[37] Журнал ДЧСР содержит и оригинальные, и переводные материалы.[38] Басни к переводам относить не следует,[39] это скорее обработки сюжетов, заимствованных у иностранных авторов, как это было принято в жанре. Эти соображения важны для сегодняшней рецепции, в которой четко различаются «оригинальное» произведение и перевод, иначе может произойти недооценка материала. Анализ перевода требует сличения с оригиналом,[40] анализ же обработки — сравнения с источником и другими обработками. И то и другое, к сожалению, невозможно осуществить в должном масштабе в рамках настоящей статьи.

Особая функция этих басен неоднократно проявляется в прямом обращении к новому читателю, ребенку. У Шишкова и в ДЧСР мы находим «морали» в виде пролога или эпилога[41] с обращением «Дети!» (11, ср. 3, 37, 39).[42] Авторы и переводчик понимают педагогизацию отнюдь не в том смысле, чтобы было больше «моралей». В списке из 45 басен насчитывается всего 14 эпилогов (= 31 %) и два пролога (= 4 %), что особо не выделяется на фоне русской басни XVIII века.[43]

При ориентации на детского читателя меняется главным образом выбор героев. В качестве героев детская басня предпочитает животных людям. Русский отбор полностью отвечает критериям Кампе, считавшего, что дети любят рассказы о животных, и, кроме того, чтобы не говорить плохого о людях, лучше демонстрировать пороки на примере животных.[44] Героями

---

[37] Примером вольностей можно назвать весьма подходящую замену кошки на осла у Шишкова (6) или включение строки «За чем правительство таких не запирает?» (13) в довольно скучную басню в сборнике Кампе. Большинство басен Шишков переводит очень точно, сохраняя многие детали, скорее формальные (например, прилагательные и вздохи в басне 5). Перевод в основном можно считать удачным (например, «стишки» (12) вместо «Sprüchlein» у Кампе).

[38] «Переводные статьи преобладали над оригинальными, но это были, впрочем, скорее пересказы, чем переводы» (*Чехов Н. В.* Детская литература. С. 60).

[39] Басни в журнале не названы переводными, напечатаны без указания автора или переводчика. В предисловии к первой книге журнала говорится о подражании («подражая в том лучшим немецким сочинениям»). Этим понятием в XVIII веке характеризовалось вообще художественное произведение, которое необязательно было переводным. Только в XIX веке подражание стало означать перевод. По этим двум причинам басни переводами назвать нельзя.

[40] См.: *Imendörffer H.* Op. cit. S. 42 ff.

[41] См. об этих терминах: Ibid. S. 79 f.

[42] Есть пример этого обращения и во «взрослой» литературе, в опубликованной впервые И. И. Дмитриевым лишь в 1802 году басне «Петух, кот и мышонок».

[43] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 1202.

[44] *Campe J. H.* Über den Gebrauch. S. 61, 66.

lib.pushkinskijdom.ru

русских детских басен особенно часто выступают маленькие звери (1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 14, 16, 21, 25, 27, 28, 31, 32, 38, 41, 42, 43, 45). Среди них заяц и утка, есть рыбы, птицы, насекомые. Крупные звери — лев (27, 36), волк (34), лиса как хищный зверь (30, 34, 36) — редки, еще более редки осел (8. 15) и свинья (29), звери, традиционно связанные с низким стилем. В русской басне для взрослых, сначала у Хераскова и Хемницера, а затем и в сентиментальной басне, также преобладают маленькие звери.[45]

Противопоставление по типу «старый — молодой», т. е. матери или отца или другого старшего сыну или ребенку, прежде всего напоминает басню Хемницера.[46] В детской басне в подобных парах фигурируют в основном звери, например молодой бык и старые быки (7—21),[47] молодая коза и ее мать (5), молодой медведь и его отец (24), молодая муха и ее мать (4—26), молодая мышь и ее мать (13). Есть и такой пример: маленький чижик, пойманный людьми, становится по ходу басни взрослым (45). Естественно, что такое противопоставление позволяет представить шалости или глупые речи и мысли детей в контрасте с наставлениями старших, постоянно подчеркивающих, что они опираются на свой жизненный опыт. Во всех случаях развитие действия показывает или доказывает, что взрослый прав, молодой же или ребенок наказывается и часто даже расплачивается жизнью за свое непослушание. Как правило, перед смертью молодой, как например муха, должен еще признать свою вину: «Она упала в кипяток и только лишь сие сказать успела: „Несчастливы те дети, которые почитают себя разумнее старых людей"» (4). В баснях, где выступают молодые и взрослые люди, «резвость» или «упрямство» тоже наказываются, но менее сурово (6).

Детская басня проявляет заметный интерес к растениям, деревьям или цветам в качестве действующих лиц (9, 19, 29, 39, 40, 44). Кроме того, в некоторых баснях разные растения просто упоминаются (10, 11, 22, 29, 37). Подобные персонажи — это тоже несомненный признак сентиментальной басни, однако там это явление более позднее (лишь с 1790 года).

Просматривая тексты, мы не могли не заметить еще один, чисто формальный признак нашего материала. В шишковском переводе одни басни написаны стихами (вольным или четырехстопным ямбом, строфами и т. п.), а другие — прозой (шесть из семнадцати). В журнале ДЧСР все басни без исключения — прозаические. В русской басне XVIII века таких басен очень мало. Можно сказать, что в России басня писалась, как правило, стихами. Басни в прозе публиковались в основном в журналах и сопровождались указанием на то, что читатель имеет дело с переводом.[48] Выше мы назвали басни в ДЧСР обработками, а не переводами в числе прочего и потому, что здесь такого указания нет. Следовательно, басни в прозе в первом детском журнале представляют собой новаторский элемент.

Попутно следует упомянуть, что после первого раннего сборника басен в стихах (1753) Лессинг написал второй — в прозе (1759). Это оказалось немыслимой ранее трактовкой поэтической басни, от которой Лессинг отнюдь не отказывается. Вероятно, не случайно, что в ДЧСР из этого

---

[45] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 447, 639, 755 f., 951.

[46] Ibid. S. 647—649, vgl. S. 941 ff.

[47] Кампе, сравнивая эту басню с собственным ранним вариантом, в котором главным героем является мальчик, приводит ее в доказательство того, что пороки следует изображать на примере животных (*Campe J. H.* Über den Gebrauch. S. 69—71).

[48] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 402 f., 575 ff., u. a.

lib.pushkinskijdom.ru

второго сборника вошли шесть его басен. Две из них дословно перепечатаны в «Kleine Kinderbibliothek» Кампе.[49] Факт любопытный, ибо прозаические басни Лессинга в России до тех пор переводились или же обрабатывались мало, и, как правило, в стихотворной форме.[50] Немецкое влияние в области детской басни оказалось существенным, так как оно касается не только педагога Кампе и не только других сюжетов немецких баснописцев, но и самой формы басни.[51] Это важно отметить, поскольку в России басня Лессинга в целом по сравнению с баснями Лафонтена, Геллерта и Флориана играет довольно незначительную роль и в XIX веке.

В русской детской басне XVIII века почти нет юмора. Для высмеивания пороков героев крайне редко используются ирония (35) или комизм (27, 28); лишь в одном случае комизм выражен более ярко посредством гипербол и т. п. (30). На фоне басни Сумарокова и его школы это очень необычно. Видимо, немецкие педагоги, а за ними и русские переводчик и авторы (вероятно, никто из них не был педагогом) считали, что в сфере воспитания, а значит, и детской литературы должна преобладать серьезность. Само собой разумеется, что детской басне совершенно чужда сатира. Здесь вообще нет ссылок на актуальность. Нет даже намеков на то, что сказанное о животных касается людей, хотя в детской басне должно быть именно так, если вспомнить проказы молодого быка, медведя, мухи и т. д. «Второй план»,[52] указывающий в басне для взрослых либо просто на людей, либо на определенное сословие и т. п., возникает в детской басне редко (одна из причин относительной редкости «моралей»). Иногда он появляется в самой басне, как в предсмертных словах молодой мухи в приведенной выше цитате. Если есть пролог или эпилог, то действие басни в нем только обобщается, например: «Кто делает другому добро без намерения, а только по случаю, тот не имеет права требовать благодарности» (29).

Однако есть «морали», в которых присутствует «второй план», при этом выясняется, что эти детские басни предназначены для детей знатного происхождения: «Кто презирает человека низкого состояния, тот должен бывает дорого платить за свою гордость» (18).

В связи с этим, а также с названным отбором героев, темы наших басен в большинстве случаев — пороки, либо общие для взрослых и детей, как в цитате, либо те, которые особенно удобно приписывать детям. Большинство этих пороков весьма традиционно для русской и европейской басен; их выбор довольно узкий. Кроме уже упомянутого непослушания (1, 3, 5, 20, 21, 26, 32) можно назвать: лживость (7, 21, 30, 34), гордость (9, 10, 11, 12, 15, 18, 28, 39, 40, 44), хвастовство (8, 10, 33, 34), глупость (2, 11, 27, 28, 37), неблагодарность (29), зависть (32, 33), леность (25). Детский, но не традиционный порок — это резвость (1, 3, 5, 6). Довольно необычен порок святотатства или богохульства (37).

---

[49] См. ниже.

[50] *Данилевский Р. Ю.* Лессинг в русской литературе XVIII века // Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы / Под ред. М. П. Алексеева. Л., 1967. С. 282—306.

[51] Говоря о прозе, можно указать и на басни Эзопа, по крайней мере как на образец, которому следовал Лессинг. Поскольку Эзопа в России интенсивно переводили до 1740-х годов, я полагаю, что лишь пример Лессинга мог побудить русских баснописцев писать прозой. Возможно, что проза казалась им более доступной для детей.

[52] Л. Виндт говорит о «двупланности» басни (*Виндт Л.* Басня как литературный жанр // Поэтика. Л., 1927. Т. 3. С. 87—101). О различении второго плана и обобщения см.: *Imendörffer H.* Op. cit. S. 54—55.

lib.pushkinskijdom.ru

О близости к сентиментальной басне свидетельствуют тема свободы в басне о птичке в клетке (45), а также восхваление таких добродетелей, как осторожность (6), благоразумие (2), ласковость (14), смиренность (9, 14), терпение (45), набожность (9), трудолюбие (10, 25), знакомство с хорошим обществом (22, 23).[53] Мы уже говорили, что пороки наказываются, добродетели же награждаются. Существуют еще темы или мотивы, указывающие на сентиментальную басню.[54] В одной басне у гордой и с презрением относящейся к пчеле бабочки «крылья голубые, В красных искрах все блестит» (10). Блеск и в других баснях оказывается обманчивым, даже опасным (32, 38).[55] В прологе еще одной басни пороком считается «чрезмерная чувствительность», что напоминает рассуждения Кампе на эту тему (31).[56]

Очевидно, что детская басня полностью отказывается от сатиры и вписывается в весьма традиционную морально-дидактическую схему.[57] Вот почему именно басня может стать детской. Кампе называл признаками детской литературы увлекательность и поучение.[58] Оба признака свойственны и жанру басни. Ее преимуществом является небольшой размер, а также, по мнению некоторых исследователей, построение на антитезе. И то и другое делает басню легкодоступной и для детей.

Традиционность большинства тем в детской басне, естественно, связана с заимствованием многих сюжетов из европейской басни. Среди них есть сюжеты, уже известные в России, но с большинством из них здесь еще не знакомы.[59] Кроме того, что все басни шишковского перевода, а также некоторые из басен журнала ДЧСР близки к обработкам этих сюжетов в «Kinderbibliothek» Кампе, в большинстве из них ощущается сильное влияние немецкой басни. Лишь немногие басни написаны самим Кампе.[60] В основном же он брал басни немецких авторов и изменял их, приспо-

---

[53] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 805 ff.

[54] Фигура садовника тоже напоминает сентиментальную басню. См.: *Imendörffer H.* Op. cit. S. 799 f.

[55] Ibid. S. 878.

[56] «Man hüte sich, indem man Empfindungen erwekken wil, vor Übertreibungen jeder Arth!» (*Campe J. H.* Über Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht // *Sauder G.* Empfinsamkeit. Bd 3. Quellen und Dokumente. Stuttgart, 1980. S. 10). Филантропизм в творчестве Кампе, как правило, причисляется к просвещению, переходящему и входящему в эпоху сентиментализма (в смысле Empfindsamkeit). Ср.: *Sauder G.* Empfindsamkeit. Bd 1. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart, 1974. S. 12 u. a.

[57] Этим русская басня тоже отвечает концепции Кампе, который говорит о пользе басни в воспитании детей («Nutzen der Fabeln bey der Erziehung»). См.: *Campe J. H.* Über den Gebrauch. S. 63.

[58] В своем предисловии Кампе говорит про «angenehme und lehrreiche Unterhaltung». Шишков перенимает это полностью: «⟨...⟩ забавляя, учить детей благонравию» (Детская библиотека. С. 5).

[59] В отдельных случаях сюжеты, общие с некоторыми русскими баснями, другие источники которых мне неизвестны, например: 22 — *Б⟨ланк⟩*. Комок земли // Аглая. 1808. Ч. 4. Кн. 1. С. 66; 18 — *Князь Сергей Урусов*. Орех и листок // Московский журнал. 1791. Ч. 4. Кн. 1. С. 90 (в этом случае сюжет басни в ДЧСР настолько сокращен, что почти непонятен; зато прибавлена обстоятельная «мораль»); 19 — *К⟨лючарев⟩ Ф.* 1) Подсолнечник и гвоздика // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 7. С. 136 (и здесь сюжет басни в ДЧСР несколько изменен в пользу разговора между двумя мальчиками, в котором один другого назидательно учит морали); 33 — 2) Две дикия козы // Там же. С. 138—139. Можно полагать, что сентименталисты взяли эти сюжеты из детского журнала.

[60] 2—20 — *С⟨ампе⟩*. 1) Die drei Goldfischchen. T. 1. S. 18—20; 4—26 — 2) Die naseweise junge Fliege. T. 1. S. 67—69; 7—21 — 3) Der lügenhafte junge Ochse. T. 1. S. 31 f. Подпись указывает на авторство самого Кампе, который здесь переделал сюжет Эзопа (Пастух-шутник // Басни Эзопа / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1968. С. 124. № 210), уже известный в то время в России; 8 — 4) Das Kamel und die Kaze. T. 1. S. 27 f.; 15 — 5) Der junge Esel, der ein eingebildeter Geck war. T. 1. S. 146—149.

lib.pushkinskijdom.ru

сабливая в какой-то степени для детей. Это касается многих басен нашего материала.[61] Впрочем, басни вышеупомянутого Лессинга Кампе совсем не подвергал изменениям. Он считал, что есть басни, которые следует обрабатывать для детей, а есть и такие, которые, вопреки мнению Руссо, и без того пригодны для них.[62] Здесь следует учесть, что Кампе, будучи не только педагогом и моралистом, был заинтересован в хорошем литературном качестве произведений, читаемых детьми или детям.[63] Некоторые басни написаны немецкими авторами специально для «Kinderbibliothek».[64] Но есть и такие, где автор не указан и источник неизвестен.[65]

Среди басен, публиковавшихся без каких-либо изменений со стороны Кампе, некоторые принадлежат Лессингу (они, видимо, прямо вошли в ДЧСР),[66] другие — Геллерту и Вейсу.[67] Лафонтеновских сюжетов у Кампе совсем нет, в ДЧСР встречаются лишь очень немногие из них.[68]

Наряду с отсутствием всякого юмора отмечается почти полное неприсутствие рассказчика, которому отводится такая важная роль не только в басне Сумарокова и его школы, но и у Хемницера, Дмитриева, а позднее у Крылова. Рассказчик придает жанру занимательность благодаря элементам сказа, всякого рода комментариям, игре на незнании разных деталей и т. п. В баснях в ДЧСР рассказчик дает о себе знать лишь иногда,[69] например объясняя какую-либо деталь своему юному читателю:

---

[61] 11—37 — *Gleim.* 1) Von der Eichel und dem Kürbis // Campe. T. 2. S. 49; 51 — 2) Auf einem Spatzier — Gang zum Garten, erzählt ein Vater seinem Aohn die Fabel: von der Fichel und dem Kürbis // Gleim L. Fabeln. Berlin, 1786. IV, 8; 14 — 3) Der Hengst und die Wespe // Campe. T. 2. S. 45 — Gleim I, 5; 27 — *Lessing G. E.* 1) Der Löwe und der Hase // Campe. T. 6. S. 308; 2) Fabeln. Drey Bücher // Sämtliche Schriften / Hg. von K. Lachmann, F. Muncker. Bd 1. Stuttgart, 1886. I, 3; 38 — *Gleim.* Die Schlange und der Aal // Campe. T. 2. S. 170 f. — Gleim I, 22; 44 — *Lessing.* Der wilde Apfelbaum // Campe. T. 6. S. 307 — Lessing II, 25. Надо сказать, что Кампе иногда немного портит басни, особенно басни Глейма (например, «Der Aal und die Schlange»). При сличении текстов не удалось обнаружить ничего, что говорило бы о знакомстве Шишкова и авторов ДЧСР с баснями Глейма без посредничества Кампе. См. ниже.

[62] *Campe J. H.* Über den Gebrauch. S. 56 f., 60.

[63] Ср.: *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 196.

[64] 9 — *Rudolphi Karolina.* Das Veilchen und der Dornenstrauch // Campe. T. 1. S. 206—208; 17 — *Nicolai C. H.* 1) Aesop // Campe. T. 1. S. 132; 16 — 2) Der Man und das Vögelein // Campe. T. 1. S. 118—120; 4 — *R⟨udolphi⟩* E. Zum Laufen hilft nicht schnell sein // Campe. T. 1. S. 17; 1 — *Bertuch.* 1) Das milchweiße Mäuschen // Campe. T. 1. S. 63 f.; 8 — 2) (abgeändert). Der Schmetterling // Campe. T. 1. S. 33 f.; 2 — 3) Das Lämchen // Campe. T. 1. S. 66 f.; 13 — *⟨Willamow J. G.⟩* Die Kaz, die Maus und das Mäuselein // Campe. T. 4. S. 9—11. Автор последней басни указан у Древса (*Drews P.* Op. cit. S. 249—250); 24 — Meißner. Der alte und der junge Bär // Campe. T. 4. S. 134.

[65] 3 — *E.* Das Mährlein von der Geis // Campe. T. 1. S. 11. Об авторстве в «Kinderbibliothek» см.: *Brüggemann Th., Ewers H. H.* Op. cit. Sp. 197, 199.

[66] 28 — *Lessing.* 1) Der Pfau und der Hahn. III, 27; 29 — 2) Die Eiche und das Schwein. I, 15; 30 — 3) Der Rabe und der Fuche. II, 15; 34 — 4) Der Wolf auf dem Todbette. II, 4.

[67] 39 — *Gellert.* Der Kukuk // Gellert Ch. F. Fabeln und Erzählungen. Tübingen, 1966. S. 92. По Древсу: Op. cit. S. 247; 42 — *Weiße Ch. F.* Die Biene und die Ameise // Der Kinderfreund 1775—1782. В целях педагогизации русские авторы пытаются несколько упростить немецкие басни.

[68] 25 — *La Fontaine.* La Cigale et la Fourmi. I, 1. Тот же сюжет есть и у Глейма (IV, 9). Русская басня очень короткая, поэтому трудно определить происхождение ее сюжета. У Глейма есть и другие лафонтеновские сюжеты, но русские авторы и переводчик придерживаются именно Глейма; 35 — *La Fontaine.* Le Vieillard et les trois jeunes Hommes. XI, 8.

[69] Единственным более ярким исключением является басня «О тыкве и жолуде» у Шишкова—Кампе (11), где рассказчик признается в своем незнании («Имя я его (т. е. главного героя. — *Е. И.*) забыл»), иронически называет своего героя «мудрецом», комментирует события («как на смех»), используя при этом и скобки, — «(кои жолудьми зовут)». Некоторые из этих приемов переведены из Кампе. Басня может служить и примером того, как Кампе обрабатывает Глейма (IV, 8). Он несколько сокращает и упрощает текст, но не отказывается от иронии. При сравнении басен выясняется, что Шишков переводит Кампе, тот обрабатывает Глейма, между тем как басня Лафонтена на этот сюжет (IX, 4) отличается от глеймовской в

lib.pushkinskijdom.ru

«— Я боюсь, — отвечала старая муха, — чтобы ты не подлетела к этому кипящему колодезю (так называет она горшок с водою)» (26).

В смысле композиции большинство басен традиционно. Лишь у Шишкова встречается несколько басен не из одной, как это специфично для жанра, а из двух (9, 11) или даже трех сцен (2, 15). Некоторые басни в журнале, помимо такой композиционной схемы (32, 45), имеют действительно необычную композицию. В одном случае пролог относится не только к басне (31), но и к последующей повести, что тематически объединяет два разных жанра. В другом случае две басни объединены единым действием: начавшись в первой, оно продолжается во второй (39 и 40).[70] Эти случаи говорят о том, что новые приемы использовались не только в басне для взрослых, но и в детской басне.[71]

Русская басня начиная с Сумарокова, создававшего басни и среднего, и низкого стиля, определяется, как и вся литература классицизма, категорией стиля. Ученики Сумарокова Херасков и В. Майков заложили основу для двух развивавшихся и далее в XVIII—XIX веках басенных традиций, т. е. басен низкого и среднего стиля. В полемике сентименталистов и архаистов о «новом слоге» на рубеже XIX века разгорелся спор как о самой басне, так и о ее стилистическом определении. Однако в 1780-х годах в России писались басни и низкого, и среднего стиля. Известны, с одной стороны, эффектные и занимательные, как правило, комические басни низкого стиля Сумарокова, Майкова и др., а с другой — басни среднего стиля того же Сумарокова, Хераскова и др. Теория трех стилей не только допускала, но и поощряла развитие басни обоих стилей.

Подобное разнообразие стилей принципиально возможно и в детской литературе, ибо она создается и переводится в те же 1780-е годы. Но здесь мы имеем другую картину. Интересно в этой связи высказывание в предисловии Шишкова, уже в то время чутко относившегося к вопросам стиля. Оно показывает, с каким вниманием и насколько продуманно он выбирает язык перевода: «⟨...⟩ ни высоких замыслов, ни важных рассуждений, но простым и внятным слогом ⟨...⟩». Понятие «простой слог» означает полное неприятие всего высокого и ориентацию на разговорную речь,[72] хотя еще и без строгого различения низкого и среднего стилей. Для юного Шишкова диглоссия важнее, чем ломоносовская теория трех стилей. Но само собой разумеется, что так называемые «площадные», вульгарные и т. п. элементы подчеркнуто низкого стиля в этот «простой слог» не входят.[73] С другой стороны, нельзя не заметить сведенное к минимуму украшение риторическими фигурами, в том числе и мифологическими именами. Отсюда стиль детских басен нельзя назвать ни

---

основном трактовкой религиозной темы. Там, где у Лафонтена ирония, у Глейма серьезная мораль. Басня «О жолуде и тыкве» в ДЧСР (37), в отличие от шишковской и глеймовской, — в прозе, но сюжет явно заимствован не из Лафонтена, а из Глейма и, вероятно, Кампе.

[70] Такая композиция совершенно необычна для жанра, однако имеется у Лессинга (III, 7—10, 13—14, 16—22). Известная форма одной «морали» на две басни (Doppelfabel) близка по крайней мере вышеупомянутой связи басни с повестью.

[71] К сожалению, рамки настоящей статьи не позволяют провести исследование композиции целого, т. е. места басни в сборнике Шишкова и в номерах и частях журнала. Вполне возможно, что при этом кроме уже указанной были бы выявлены и другие связи между баснями и соседними текстами других жанров как в сборнике, так и в журнале.

[72] *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. С. 90, 178.

[73] Современная критика с похвалой отзывалась о стараниях Шишкова, говоря о его «простом, внятном и весьма приятном слоге» (Известия о книгах. Российская библиотека г. Кампе. СПб., 1785 // Зеркало света. 1786. Ч. 1. С. 182—183).

lib.pushkinskijdom.ru

низким, ни средним, ибо последний изобилует поэтическими украшениями. Все сказанное относится не только к шишковскому переводу, но и к басням в ДЧСР.

Несомненно, что «простой слог» басен, исключающий всякие бранные слова и т. п., более подходит для юного читателя, чем низкий стиль Сумарокова и Майкова. Однако эти необходимые или подходящие стилевые и языковые средства отнюдь не были созданы самой детской литературой: к тому времени они оформились в общем контексте развития литературы, и детская басня воспользовалась ими. Вскоре и сентиментальная басня начнет отказываться от украшений (эстетика отказов).

Итак, новизна детской басни на фоне общего развития литературы, и в частности басни, тесно связана с вопросом стиля и языковых средств. Во многом это уже средства сентиментализма, что говорит о его проникновении в область русской басни не только из французской, но и из немецкой литературы.

Постараемся развить этот тезис. Ранее уже говорилось о том, что с сентиментализмом в детскую басню пришли новые персонажи (маленькие звери, птицы, растения, представители двух поколений); появились новые темы (тема свободы, добродетели, обманчивого блеска); детская басня стала обходиться без сатиры и комизма, без рассказчика с его приемами сказа. Здесь есть еще одна особенность сентиментальной басни: только в ней появляются указания на место и время действия.[74] Интересно, что с этим мы сталкиваемся и в детской басне.

К таким сентиментальным местам действия относятся луг (9, 41), сад (19), роща (40), а в качестве времени действия называются вечер (1, 7, 21, 33, 41) и утро (41), кроме того, погода (25), даже типично сентиментальный «прекрасный летний день» (41) и месяц май (40). В басне «Пискарь» (ДЧСР) дано описание природы, ранее совершенно немыслимое в жанре: «Высокие деревья росли около речки и закрывали ее от солнечнаго жару так, что вода в ней всегда была холодна ⟨...⟩ Заходящее солнце пускало свои лучи на озеро, от чего волны его казались позолоченными и отбрасывали от себя великолепный блеск» (32).

Естественно, что все это педагогизацией басни не объяснить и скорее связано с новой чувствительностью, которая, если можно так выразиться, позволяет обратить внимание и на погоду, и на литературные запросы ребенка.

Несколько слов о языковых средствах в более узком смысле. Сентиментальную басню напоминают не только новая лексика, но и частое употребление прилагательных (9, 10, 20, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 41, 42, 45),[75] диминутивов (1, 9, 10, 19, 42) и междометий (7, 9, 24, 32, 37). Герои детской басни и вздыхают, и проливают слезы (35). Следует подчеркнуть, что эти новые языковые средства нередко употребляются наряду с устарелыми формами причастий и деепричастий, длинными предложениями и вообще довольно тяжеловесным языком. Особенно часто таким языком написаны «морали» (6, 11). С другой стороны, в этих баснях встречаются иностранные слова (12, 25, 31, 32), против которых в будущем ополчится Шишков. Испытывающий влияние сентиментализ-

[74] *Imendörffer H.* Op. cit. S. 803 ff.

[75] У Шишкова встречается даже прилагательное «смиренный» (9, 14), которое позднее становится одним из «слов-сигналов» сентиментальной и дмитриевской басни. Ср.: *Imendörffer H.* Op. cit. S. 958.

lib.pushkinskijdom.ru

ма, язык детской басни пока не является специфически детским, в нем еще мало элементов, адекватных языку маленького и молодого читателя.[76]

* * *

Подводя итоги, напомним, что в начале статьи говорилось о связи литературного качества и педагогизации басни. Детские басни шишковского перевода Кампе и в журнале ДЧСР в основном второстепенные, но среди них есть как более, так и менее удачные.[77] Это вполне вписывается в процесс общего развития литературных журналов, когда с расширением круга печатавшихся в них авторов их уровень, естественно, снижался. Но именно подобное развитие, т. е. не только сентиментализм, давало возможность обратиться к новым читателям, а именно к женщине и даже к ребенку.

Специфика нашего материала требует разбора басен не только как произведений художественной литературы, но и как произведений, написанных для детей. С сегодняшней точки зрения это лишь первые попытки установки на детского читателя, но дальнейшее развитие истории детской литературы подтвердит основательность этой попытки. В детской басне этого периода наряду с элементами сентиментализма впервые обнаруживаются такие специфически «детские» признаки, как преобладание среди персонажей зверей и в какой-то степени выбор тем. Сюда же можно отнести и прозаическую форму большинства из рассмотренных нами басен, обусловленную влиянием Лессинга через Кампе.

В Германии новая отрасль литературы, литература детская, пользовалась огромным успехом и в своем дальнейшем развитии стала почти массовым явлением.[78] В России неоднократно переиздававшиеся перевод Шишкова[79] и ДЧСР также читались несколькими поколениями.[80] Бекетова подчеркивает «огромный успех у публики» и влияние ДЧСР «на все (детские. — *Е. И.*) журналы первой половины XIX столетия».[81] Наступивший затем в России некоторый перерыв в развитии детской литера-

---

[76] Можно назвать такие междометия, как например «цап» (1), но оно встречается и во взрослой басне. Или глагол «похрюкала» (29).

[77] В научной литературе вопрос качества, как правило, замалчивается. У Беркова лишь следующие претензии к журналу: «Вместе с тем не следует затушевывать, как делают некоторые историки детской литературы, слабых сторон „Детского чтения" — пропаганды „религии и христианства" ⟨...⟩» (*Берков П. Н.* Указ. соч. С. 428). Н. В. Чехов же задумывается о литературном качестве материала и справедливо замечает: «Настоящих детских писателей XVIII век у нас не имел. Литературой этого рода писатели и переводчики занимались случайно, между делом» (*Чехов Н. В.* Очерки. С. 49). Это касается и басен. Кстати, в Германии первым профессиональным детским писателем считается Кампе.

[78] *Ewers H. H.* Op. cit. S. 47 f.

[79] На успех шишковского перевода указывает не только его вышеупомянутое анонимное продолжение 1797 года, но и несколько переизданий (ср.: *Алексеева О. В.* Библиография русской детской литературы (1717—1854) // Материалы... Вып. 2. М., 1929. С. 38). В 1820 году выходит рецензия на одно из них, хотя картина детской литературы к тому времени изменилась. И здесь положительно отзываются о языке перевода: «⟨...⟩ и несмотря на множество ежегодно выходивших детских книг, занимал в числе их, по содержанию и по слогу, первое место» (Новые книги. 1820. Детская библиотека г. Кампе. СПб., 1820 // Сын отечества. 1820. Ч. 64. № 34. С. 41—42).

[80] *Привалова Е. П.* «Детское чтение для сердца и разума» в оценке читателей и критики // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 254—260.

[81] *Бекетова Н. А.* Указ. соч. С. 95, 92. Среди особенно популярных произведений есть и басни (Там же. С. 94, 96).

lib.pushkinskijdom.ru

туры и детской басни, продолжавшийся до начала XIX века,[82] имеет свои причины.[83]

В контексте общей истории жанра в России детская басня преодолевает круг сумароковской басни, в частности потому, что, не являясь ни низкой, ни комической, она способствует (конечно, не она одна) приходу сентиментализма.[84] Вот почему на общем литературном фоне 1780-х годов детская басня представляется необычной и весьма неожиданной. В России того времени не могло быть общего мнения о том, что басни могут читаться и детьми, — ведь сумароковская басня явно не для детей, а в 1780-е годы она в значительной степени определяла представление о жанре. Лишь спустя несколько лет, примерно с 1790 года, веяниями сентиментализма будет охвачен весь жанр. В ответ на это появятся басни архаистов, с которыми детскую басню 1780-х годов, в том числе и будущего теоретика и главы архаистов Шишкова, ничто не объединяет. Оказывается, что детская басня не только вписывается в развитие жанра, но и имеет для него немаловажное значение. В XVIII веке она еще представляет собой часть общей истории жанра. Будучи отчасти переводами, эти басни обогащают его не только новыми сюжетами, но и новой концепцией. Их заслуга и вклад в историю жанра состоит в том, что они стали предвестниками сентиментализма и открыли дорогу немецкому влиянию на русскую басню.

---

[82] Детские журналы в России начинают выходить вновь примерно с 1805 года. В журнале «Лицей» (СПб., 1806) напечатана лишь одна басня, в «Друге детей на 1809 год» (М.) — ни одной, зато сразу несколько в «Друге юношества» (М., 1807—1815) и в «Детском вестнике» (М., 1815).

[83] *Чехов Н. В.* Очерки. С. 44 и след. Ср.: *Чехов Н. В.* Детская литература. С. 60.

[84] Это чувствуется уже в некоторых журналах 1770-х годов, но затем, в 1780-х годах, сентиментализм отступает под влиянием басни сумароковской школы (ср.: *Imendörffer H.* Op. cit. S. 529 ff., 742 ff.).

lib.pushkinskijdom.ru

© *В. ГОЛЬШТЕЙН (США)*

# ЖЕРТВА И ДОЛГ В «ДЯДЕ ВАНЕ»

В одном из своих стихотворений в прозе Тургенев приводит следующий диалог:

— Ты готова на жертву? — Да.

— На безымянную жертву? Ты погибнешь — и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить!

— Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.

— Готова ли ты на преступление?..

— И на преступление готова.

— Дура! — проскрежетал кто-то сзади.

— Святая! — пронеслось откуда-то в ответ.[1]

Со свойственной ему объективностью Тургенев отказывается однозначно оценивать свою героиню, хотя, конечно, готовность молодой революционерки к жертве и преступлению, рассмотренные в контексте последующей русской истории, не могут не настораживать. Эту жертвенность в пользу насилия, этот отказ от себя («мне не нужно имени»), эту склонность молодого русского поколения превратить святость в глупость, следуя поговорке «заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет», отмечали многие серьезные русские мыслители. Георгий Федотов, который специально изучал проблему жертвенности (кенозиса) в ее религиозном контексте, утверждал, что у радикальной интеллигенции кенозис выродился в жертву ради жертвы. Указывал на подобное явление и Сергей Булгаков. В своей «веховской» статье «Героизм и подвижничество» он подверг всестороннему анализу интеллигентский героизм и легкость, с которой этот героизм искажает христианский идеал подвижничества.[2] Критиковал злоупотребление жертвенностью и Чехов. Рассмотрению того, как эта критика осуществляется в его пьесе «Дядя Ваня», и посвящена настоящая статья.

В разговоре с Буниным Чехов однажды заметил: «Есть большие собаки и есть маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять — и лаять тем голосом, какой Господь Бог дал».[3]

Искусство «лаять» своим голосом — искусство сложное, ибо велик соблазн спрятаться за авторитет, повторить модную фразу, сделать, как все. Если Чехов в своей жизни «выдавил из себя раба», т. е. обрел собственный голос и как писатель, и как человек, то большинство его героев этого не делают. Иными словами, чеховские герои — это маленькие

---

[1] *Тургенев И. С.* Порог // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 148.

[2] *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 302—343.

[3] *Бунин И.* О Чехове // Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 161.



lib.pushkinskijdom.ru

собаки, которые всеми силами хотят лаять, как большие, стараясь тем самым избежать своего голоса, т. е. своей личности.

Герои Чехова редко обретают свой голос, редко становятся собой. Они отказываются от собственной личности, жертвуя ею ради любви, идей, идеологии, из-за робости или непривычки. На символическом уровне это выражено в том, что чеховские герои не имеют своего имени, и потому его рассказы и пьесы наполнены «толстыми», «тонкими», «душечками», «бронзами», «дядями ванями», «тремя сестрами», «мисюсями», «чайками» и т. д. «Я Чайка — нет, не то», — могло бы воскликнуть большинство чеховских героев. Эти герои не хотят помнить о голосе, который им дал Бог, и мечтают «лаять», как Шопенгауэр, Достоевский, Тургенев и проч. Но ведь это и есть «не то». В последнее время принято с пиететом цитировать ответ няни из пьесы «Дядя Ваня» на типичный вопрос жертвенного сознания: «Те, для которых мы пробиваем дорогу, упомянут ли они нас добрым словом», — вопрошает Астров, на что няня отвечает: «Люди не помянут, зато Бог помянет».[4] Пути Господни, как известно, неисповедимы, но ведь если бы Бог хотел, чтобы мы лишь пробивали дорогу другим, он бы сделал нас отбойными молотками или бульдозерами, а отнюдь не уникальными свободными личностями по Своему образу и подобию.

## Комедия Имени

«Евгений Онегин», «Анна Каренина» — такие названия сразу же обращают внимание читателя на то, что мы имеем дело с личностью, которая характеризуется и фамилией и именем, т. е. и семейным и личным началом. Там, где личность главного героя не столь важна или не интересна, появляются такие названия, как «Медный всадник» или «Пиковая дама». Не случайно, мы даже не знаем фамилии Евгения. Чехов описывает драму Ивана Петровича Войницкого, который не стал собой, а стал лишь дядей Ваней, что и подчеркивается названием пьесы.

В чеховских «Сценах из деревенской жизни» ощущение личности, ее индивидуальность теряются. Войницкий представлен через отношения с другими: через родственную, племенную связь. Он жертвует собой для семьи: для сестры, которую с такой нежностью любит, для мужа этой сестры, для матери и т. д. Но при этом Войницкий оказывается у разбитого корыта. Посвятив свою жизнь служению другим, он, кроме как брюзгой, никем стать не сумел. Задолго до Чехова о подобной растрате себя писал Герцен. В послесловии к повести «Долг превыше всего» Герцен так характеризует своего героя: «Мне хотелось в Анатоле представить человека, полного сил, энергии, способностей, жизнь которого тягостна, пуста, ложна и безотрадна от постоянного противуречия между его стремлениями и его долгом... Он совершает героические акты самоотвержения и преданности, тушит страсти, жертвует влечениями и всем этим достигает того вялого, бесцветного состояния, в котором находится всякая посредственная и бездарная натура... Этот характер и среда, в которой он развивался, — наша родная почва, или, лучше, наше родное болото, утягивающее, морящее исподволь, заволакивающее непременно всякую личность, как она там не бейся».[5]

---

[4] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1978. Т. 13. С. 64. Далее цит. по этому изданию с указанием в скобках номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской.

[5] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 297—298.

lib.pushkinskijdom.ru

Герценовское описание характера героя и его среды вполне соответствуют ситуации «Дяди Вани». Войницкому было у кого учиться жертвенности: и у матери, служащей прогрессивным идеалам, и у сестры, отдавшей все Серебрякову, и у племянницы, жертвующей собственным поместьем для мачехи. Мачеха, впрочем, тоже спешит пожертвовать своим «я» ради служения человеку науки, отказывается ради него от музыки (то есть от голоса) и тратит свою жизнь на пустяки, чем и достигает «того вялого, бесцветного состояния», которое описывает Герцен. Неудивительно, что многие действующие лица пьесы имеют несколько имен: Елена и Helene, Жан и дядя Ваня и т. д. Эта множественность подчеркивает их неопределенность, неясность того, кто они есть и какую роль играют.

Если верить Достоевскому, что «надо выделаться в человека»,[6] то на символическом уровне это значит, что и свое имя тоже надо заработать. Иначе суждено Ольге Племянниковой быть Душечкой и петь голосом своих мужей, а Ивану Петровичу Войницкому — дядей Ваней. Ольга Племянникова (а связь племянницы с дядей прямая) вспоминается неспроста.

Как и дядя Ваня, Ольга не заслужила своего имени и вошла в наше сознание как Душечка. Подобно Соне и дяде Ване, уступившим бóльшую часть поместья и доходов с него Серебряковым, Душечка отдает свой дом ветеринару, а сама ютится во флигеле. Дядя Ваня распространяет свою любовь на все, связанное с сестрой, Душечка же любит ветеринара, а потом сына этого ветеринара. Соня повторяет за Астровым; Душечка повторяет за всеми, кого любит.

И дядя Ваня и Душечка видят себя частью семьи и рода (ср. «Три сестры»), они обретают «я» в служении другим, но по большому счету стремление к такому обезличиванию является пародией на христианское обезличивание, ибо в последнем случае личность отказывается от себя (от своего имени — ср. «Отец Сергий») для Бога; в случае же чеховских героев не-личность, минуя Бога, начинает служить другим, вовсе того не стоящим. О подобной пародии, в которую интеллигенция обратила идеал христианского служения, писали Тургенев, Достоевский, Георгий Федотов и многие другие русские мыслители, в том числе участники знаменитого сборника «Вехи».

Кроме того, как в случае с Душечкой, так и в случае с дядей Ваней, трагедия заключается в том, что эгоисты и демагоги — в лице профессора, ветеринара или государства с его идеологической машиной — эксплуатируют самое лучшее, что есть у человека: способность к самопожертвованию. Чеховская пьеса заканчивается на той же грустной ноте, что и рассказ «Душечка». Пустой двор, пустая усадьба, пустая судьба. Не случайно, что и Оленька, и герои «Дяди Вани» пусты, бесплодны. Их жертвенный, по сути своей материнский инстинкт, тратится на «чужих детей», а Телегин и Душечка делают это в буквальном смысле. Как члены семьи и рода они приносят жертву другим, ничего не оставляя себе. Это и есть величайшее злоупотребление, к которому привлекает наше внимание Чехов.

В своем «Послесловии к рассказу Чехова „Душечка"» Толстой замечает, что и Оленька, и ее мужья смешны, но «не смешна, а свята, удивительна душа „Душечки" с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит ⟨...⟩ В этой любви, обращена ли

[6] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 47.


lib.pushkinskijdom.ru

она к Кукину или к Христу, главная, великая, ничем не заменимая сила женщины».[7]

Следует согласиться с Толстым, различающим любовь, самопожертвование и объекты, на которые они направлены, и настаивающим на том, что даже если эти объекты смешны, сама любовь не смешна. В терминах чеховской пьесы можно сказать, что смешны и дядя Ваня, и Телегин, и Соня, но их способность жертвовать — не смешна. Тем не менее, понимая поэтику любви и жертвы, Чехов отказывается слепо превозносить ее, скорее наоборот: не отрицая бисера, Чехов учит нас не метать его перед свиньями.

Труднее согласиться с Толстым, когда он уравнивает любовь к Кукину с любовью к Христу. Ясно, что в любви к Кукину, какой бы святой она ни была, присутствует что-то комическое, а из-за злоупотребления этой любовью — и трагикомическое. Комизм противопоставления высокой риторики, высоких чувств и даже высоких действий смешным инконгруэнтным объектам этих чувств, т. е. то, что составляет основу чеховской драмы, не желают видеть многие интерпретаторы Чехова, особенно театральные. Отсюда и нечувствительность к целому пласту пьесы, к ее комедийной основе.

В своей книге о драматургии Чехова Анатолий Собенников отмечает, что в новом варианте «Лешего», т. е. в «Дяде Ване», автор «убирает комический элемент, людей среды, соседей Войницкого».[8] Полностью согласиться с этим утверждением нельзя, ибо комическое изображение основных героев пьесы остается. Кроме того, остается и главный носитель комического элемента — сосед Войницкого Илья Ильич Телегин.

Чтобы лучше понять драму дяди Вани, следует вспомнить не только о Душечке, но и о его двойнике в самой пьесе — Телегине, носящем в первом варианте текста еще более говорящую фамилию: Дядин. Родство, как мы видим, полное, ибо красная, или по крайней мере, «этимологическая» нить соединяет Дядина с дядей Ваней.

Чувство личности у Телегина полностью отсутствует так же, как и имя, — его называют Иваном Ивановичем (опять сходство с дядей Ваней), Вафлей, приживалом и т. д. С момента своего появления Телегин поет / «лает» чужим голосом. Первая его фраза — повторение профессорской «чудесные виды»: «замечательные, ваше превосходительство». Во второй фразе Телегин перефразирует Пушкина: «Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство» (XIII, 66).

В своем же третьем заявлении Телегин объявляет программу, которой следует большинство персонажей чеховской пьесы, т. е. программу служения никчемным людям и никчемным целям, замаскированную риторикой веры и патриотизма: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству». Телегин продолжает, несмотря на протесты дяди Вани: «Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже

[7] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1957. Т. 41. С. 375—376.

[8] *Собенников А.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» (XIII, 68).

Интересно, что после этих слов на сцене появляются Соня, Елена и Мария Васильевна, каждая из которых по-своему воплощает идею служения никчемным, бессмысленным целям. Речь Телегина как бы подготавливает выход на сцену этих героинь. Более того, фигура Телегина и его бренчанье на гитаре часто возникают именно в те моменты, когда риторика служения и жертвы достигает высочайшего накала. Это с особой очевидностью обращает на себя внимание в последнем монологе Сони, где говорится о небе в алмазах и о том, что они будут «трудиться для других» (трудиться для других мечтают все герои пьесы). За этим следует авторская ремарка: «Телегин тихо наигрывает, Мария Васильевна пишет на полях брошюры, Марина вяжет чулок» (XIII, 116).

Появление Сони, Елены и Марии Васильевны под аккомпанемент речей Телегина далеко не случайно. Несмотря на то, что, по-видимому, эти героини вызывают разную степень симпатии у Чехова, а значит и у зрителя, в чем-то они похожи. Некрасивая Соня оглушает себя работой и тем, что, подобно Телегину, содержит чужую семью. Об отсутствии у Сони собственного «я» свидетельствует ее сходство с Душечкой: Соня часто повторяет за Астровым, а источником ее речи о светлом будущем и о труде для других является оставшийся к моменту действия уже в прошлом идеализм дяди Вани. Недаром эта речь адресуется именно ему: «Мы, дядя Ваня, будем жить...» Монолог начинается с пресловутого «мы», столь любимого всеми, кто любит подавлять личность.

В «Лешем», первом варианте пьесы, жертвенность Сони еще более очевидна. Обращаясь к Хрущову/Астрову, она заявляет: «Горе научило меня. Надо, Михаил Львович, забыть о своем счастье и думать только о счастье других. Нужно, чтоб вся жизнь состояла из жертв». На это Хрущов справедливо замечает: «Ну, да... Над вами стряслось несчастье, а вы тешите свое самолюбие: стараетесь исковеркать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы... Ни у кого нет сердца... Делается совсем не то, что нужно, и все идет прахом» (XII, 189). Чуть позже он добавляет: «Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга» (XII, 193). Подобно Соне, жена Серебрякова Елена оправдывает коверканье собственной жизни привычными призывами к жертвенности и служению. В ответ на домогательства Войницкого она замечает: «Скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою» (XIII, 74). Как видим, опять собственная опрометчивость или слабость прикрываются риторикой жертвенности, ибо верность и чистота столь же похожи на жертву собой ради Серебрякова, как любовь к Христу похожа на любовь к Кукину.

Толстой, безоговорочно хваливший Душечку, тем не менее без восторга отмечал наличие в России подобного рода людей. 1 ноября 1853 года он записал в своем дневнике: «Есть разряд милых, благородных (хотя большей частью несчастных в жизни и неуважаемых), которые как будто живут только для того, чтобы выжидать случая пожертвовать собой для другого или для чести, и которые живут только с той поры, с которой начинается это пожертвование».[9]

Герои пьесы, как и многих других произведений Чехова, соответствуют известной классификации Аполлона Григорьева и подразделяются на хищных и смирных. Смирные жертвуют, хищные берут. К хищным

[9] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 46. С. 189.

lib.pushkinskijdom.ru

следует отнести не только конкретных людей, но и те идеологии, которые требуют жертв, будь то наука, искусство и т. д. В письме Чехову по поводу «Дяди Вани» Горький отмечал, что жертвенные поступки являются основой пьесы: «Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу».[10] Конечно, есть определенная ирония в том, что именно Горький размышляет о жизни, принесенной в жертву идолу. И по-видимому, идол представляется ему чем-то конкретным, Серебряковым, например. В то время как в чеховской пьесе присутствует множество идолов, заставляющих людей служить, жертвовать, отказываться от себя и потому оказываться несчастными.

В своих тетрадях Чехов отметил следующий парадокс, лежащий в основе многих событий как «Дяди Вани», так и «Чайки»: «Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как и он сам. Тайно по ночам он переплетает книги — это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (XVII, 40). Чехов предельно демократичен: человек может найти себя, стать артистом в любой области, не обязательно в литературе или науке. В своем отношении к личной заинтересованности как к фундаменту любого дела Чехов напоминает Толстого: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (XVII, 8). Для Чехова, как мы видим, именно личное счастье является критерием истинного служения общему благу. Исходя из этого критерия Душечка, расцветающая в моменты служения, оказывается на своем месте, тогда как дядя Ваня, Соня, Елена или даже Астров, неоднократно подчеркивающий, как он несчастлив, на своем месте не находятся.

Поскольку поступки этих персонажей не соответствуют их призванию, не раскрывают их личности, они не могут сделать их счастливыми. Поэтому пьеса наполнена бесконечными жалобами, причем видеть в них трагизм, лирику, антимещанство, поиск смысла жизни или отображение драматического периода русской истории способны лишь недальновидные критики. В одном из писем Чехов вполне определенно высказывает свое отношение к подобного рода жалобам: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную... не верю даже, когда она страдает и жалуется» (VIII, 101). Поэтому можно согласиться с Томасом Манном, который считает, что чеховские описания интеллигенции и ее основных занятий, т. е. жалоб и философствования, следует воспринимать в комическом ключе: «Споры о смысле жизни выполняют предельно комическую художественную функцию». Кроме того, Манн отмечает в пьесах «подтрунивание над безграничной страстью русских к бесплодному философствованию».[11] Анализу бесплодного философствования в пьесе посвящена и недавняя статья Гари Сола Морсона «„Дядя Ваня" как метадрама прозаики».[12]

---

[10] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 52.

[11] *Манн Т.* Опыт о Чехове // Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма. М., 1986. С. 223.

[12] *Morson G. S.* Uncle Vanya as Prosaic Metadrama // Reading Chehov's Text / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, 1993. P. 214—228.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Проблема личности, проблема обретения своего «я» особенно остро встает с возрастом — от детей никто не ждет своего «я». Время же приносит расплату за потерю личности. Поэтому герои пьесы так часто жалуются на возраст, на то, что стареют, что все прошло, что служили не тому, что нужно, и т. д.

Неспособность найти себя и является основной причиной всех несчастий героев пьесы. В определенном смысле их надежды, занятия и стремления так же далеки от насущных проблем, как Африка от русской провинции. Карта Африки, появляющаяся в конце пьесы, символична: герои заняты чем угодно, даже жарой в Африке, а вот на то, чтобы заняться тем, что Пушкин называл первой наукой — наукой «чтить самого себя», — нет ни времени, ни сил. Чехов же настаивает на том, что герои сами должны искать свое призвание, а не стремиться к сцене, литературе, науке, самопожертвованию, любви или посадке леса только потому, что кто-то другой считает это необходимым.

В своей книге «Театр Чехова и его мировое значение» Б. И. Зингерман отстаивает серьезность духовных исканий чеховских героев типа дяди Вани и Пети Трофимова и заявляет, что писатель «изображает людей, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены: будничное существование его героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия, а духовные искания связаны с потребностями и драмами обыденности».[13] Поэтому исследователь отвергает наблюдение Томаса Манна о комической функции интеллигентских разговоров: «В суждениях Томаса Манна о Чехове сказывается индивидуализм 19 века, принявший формы новейшего элитарного сознания, представленный на сей раз в немецком профессорско-кастовом обличье с характерным для него преувеличенно воспаленным представлением о духе, о великой трагической миссии выдающейся личности и недоверием к силам простой и массовой жизни».[14]

Не говоря о том, что крайне наивно звучит причисление владельцев большого поместья к представителям «простой и массовой жизни», позиция Зингермана, его недоверие к индивидуализму весьма показательны. Задача «выдавить из себя раба» и стать личностью — безусловно индивидуалистическая. В данном случае и Манн, и Чехов говорят на одном языке, даже если он и воспринимается современным ученым как «индивидуализм 19 века». С другой стороны, XX век дал миру восстание масс и преклонение перед ними, а значит и полный отрыв от уроков классической русской литературы, призывающей к деланию из себя человека. Отрыв этот, если мы вспомним наблюдения авторов «Вех», начала русская интеллигенция, желающая служить, жертвовать, спасать все, что угодно, но только не самих себя, и потому неудивительно, что дом Войницких, где процветает подобная идеология, назван в «Лешем» «гнездом интеллигенции» (XII, 151). Как заметил в своей «веховской» статье Сергей Булгаков, «крайне непопулярны среди интеллигенции понятия личной нравственности, личного самоусовершенствования, выработки личности, и наоборот, особенный, сакральный характер имеет слово „общественный"».[15] Томас Манн, разделяющий точку зрения Чехова и Толстого,

[13] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 50.
[14] Там же. С. 51.
[15] *Булгаков С. Н.* Указ. соч. С. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

заявившего в 1895 году, что «вместе можно делать только зло; все хорошие дела делаются в одиночку»,[16] конечно же, лучше понял Чехова, чем Зингерман, критикующий немецкого писателя за недоверие к силам простой и массовой жизни. У пережившего фашизм Манна были причины не доверять массовой жизни.

Чеховские герои низводят поиски смысла жизни и высших целей бытия до уровня жалоб, жалости к себе и изобретения средств для самоодурманивания. К таким средствам самообмана принадлежат не только служение утопическому «небу в алмазах», науке, театру, «новым формам», но и служение одному из главнейших идолов человечества — идолу любви, тем «пяти пудам любви», без которых не обходится ни одна из чеховских пьес.

За любовь, как за средство забыть о себе и о своей обязанности быть собой, хватаются многие герои Чехова, хватаются, как утопающие за соломинку, как будто любовь может помочь Елене, Астрову или дяде Ване обрести себя.

Говоря о любви, герои «Дяди Вани» используют лексику, которая их выдает: «прыгнуть, как в омут», «увлечься», «забыться», «дурман» и т. д. Любовь, как водка, является для них средством забыть о неудовлетворяющей жизни. О таком отношении к любви наиболее ярко свидетельствует именно дядя Ваня, который является главным героем пьесы еще и потому, что воплощает не только саму болезнь (жертвует своей жизнью идолу), но и неправильные методы ее лечения (желание служить новому идолу). К неправильным методам лечения прибегает и Елена. Разочаровавшись в прежнем объекте своего поклонения, она опять готова влюбиться в талант, на этот раз в талант Астрова. Любовь продолжает восприниматься как способ служить — таланту или красоте, но только не себе.

* * *

В заключение хочется вернуться к проблеме жанра чеховской пьесы. Ясно, что «Дядя Ваня», как и большинство драматических произведений Чехова, является комедией. Тем не менее, благодаря тому что следует назвать «энергией заблуждения» Станиславского, мишень чеховской сатиры — русская интеллигенция с ее страстью к мелодраматическим крайностям — сумела победить Чехова. Один из историков русского театра назвал В. Э. Мейерхольда «темным гением». Таким «темным гением» для Чехова является безусловно Станиславский, превративший его комедии в душещипательные мелодрамы. Подобная трактовка явно противоречит духу Чехова, ибо, начиная с «Чайки», именно страсть героев к мелодраматизации собственной жизни и является объектом его сатиры, о чем убедительно пишет Кэрол Стронгин в своей статье «Ирония и театральность в чеховской „Чайке"».[17] Тут следует вспомнить и статью Анны Линден «Чехов против Горького и Московского Художественного театра»,[18] в которой на примере театральной и литературной истории «Вишневого сада» прослеживается роль Станиславского и его театра в процессе превращения чеховских пьес в мелодрамы.

---

[16] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 53. С. 7.

[17] *Strongin C.* Irony and Theatricality in Chekhov's *The Sea Gull* // Comparative Drama. 1981. N 15. P. 366—380.

[18] *Linden A. L.* Chekhov vs. Gor'kii and the Moscow Arts Theater // Russian History. 1991. Vol. 18. N 4. P. 501—528.

lib.pushkinskijdom.ru

Москва, как известно слезам не верящая, в случае постановок Станиславского им поверила и продолжает сочувствовать Маше Медведенко, дяде Ване, Треплеву, Гаеву или Раневской. Прислушаемся к записанным Л. А. Сулержицким словам Станиславского о Чехове: «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его „Три сестры", а впоследствии „Вишневый сад" — что это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услыхал такой отзыв о своей пьесе».[19]

Увы, вежливый голос Чехова, несмотря на весь его жар, потонул в шуме и гаме театральной пиротехники Станиславского. Его услышали лишь такие люди, как известный режиссер Питер Брук, с блеском поставивший «Вишневый сад», но, к сожалению, до сих пор это глас вопиющего в пустыне. Брук отмечал: «С самого начала я хотел избежать сентиментальности, псевдочеховской манеры, которая отсутствует в тексте самой пьесы. Это не мрачная, романтическая, длинная и медленная пьеса. Это комедийная пьеса о реальной жизни».[20]

В тексте «Дяди Вани» есть отсылка к гоголевскому «Ревизору». Подобно Хлестакову, Серебряков является не тем, за кого его принимают. Но чеховская пьеса повествует не только об обманщиках, но и об обманутых, о том, что «обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад». Хотят быть обманутыми не только дядя Ваня, Соня и Елена, но и зрители, которые в свою очередь обмануты дядей Ваней, Астровым и их бесконечными жалобами и несчастьями. Поэтому до тех пор, пока мы не увидим тут комедии, пока будем воспринимать серьезно и сочувственно то, над чем следует смеяться, Чехов останется неуслышанным.

Знаменитый английский сатирик Джонатан Свифт оставил после себя не только бессмертного «Гулливера», но и блестящий сатирический памфлет под названием «Скромное предложение» (1729). В этом памфлете, не содержащем ни одного указания на то, что автор шутит, рекомендуется решить проблему голода в Ирландии следующим, весьма неординарным, образом: поеданием детей бедноты. Мало того, что детское мясо, настаивает автор, вкусно и питательно, такой подход приведет к сокращению голодных ртов в будущем. Эту злую сатиру на отношение богатой Англии к нищей Ирландии многие, к сожалению, восприняли буквально. Раздались призывы судить самого автора-каннибала, а его книгу запретить. Как заметил в свое время Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени», читающая публика «молода и простодушна» и «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана». Продолжая свои нападки на публику, Лермонтов добавляет: «Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы». Такую же нежнейшую дружбу увидела публика в отношении Чехова к действующим лицам его пьес.

Чехов, который тоже не любил ставить нравоучения в конце своих басен, оказался, подобно Свифту и Лермонтову, не понятым. Там, где

[19] Цит. по: *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Л., 1927. С. 184.

[20] Цит. по: *Senelick L.* Chekhov on Stage // A Chekhov's Companion / Ed. by Toby Clyman. Westport, 1985. P. 225.

lib.pushkinskijdom.ru

была насмешка, усмотрели лиризм, там, где была безжалостность (Чехов хотел, чтобы те, кто читает его «Лешего», поняли, что пьесу писал «хитрый и безжалостный человек» (III, 169; Письма)), увидели сентиментальность, и наконец, растяп и неудачников превратили в героев, занятых поиском смысла жизни.

Однажды у Оскара Уайльда спросили, что он думает о постановке новой пьесы. «Пьеса была блестящей, а вот зрители совершенно провалились», — ответил Уайльд. Увы, начиная с первой постановки «Чайки», большинство зрителей блестящих чеховских пьес продолжает проваливаться.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. К. СОКОЛИНСКИЙ*

# О ГРОТЕСКЕ У Л. Н. АНДРЕЕВА

## (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛЫХ ФОРМ)

Использование Л. Н. Андреевым различных форм гротеска признано литературоведением и не требует специальных доказательств. Другой вопрос, что́ в статьях и книгах современных ученых подразумевается под гротеском и какое место он, по мнению исследователей, занимает в творчестве писателя. При всей вариативности в трактовке этого сложнейшего понятия гротеск воспринимается либо как сумма определенных приемов, либо как одна из красок в многообразной палитре художника. Скажем, киевский андреевовед И. И. Московкина в своей диссертации справедливо отмечает, что наиболее подходящей художественной формой для писателя «становится гротеск, который будет лежать в основе жанровой структуры большинства произведений Андреева». Однако затем добавляет: «Такими же фундаментальными способами организации его прозы ⟨...⟩ стали контраст, парадокс, ирония и лирика».[1] По нашему мнению, подобное добавление делает бессмысленной первую часть высказывания, так как контраст, парадокс и ирония входят в систему гротеска на правах важнейших элементов.

Продолжаются споры о близости метода Андреева символизму, экспрессионизму, о расширении им границ реализма и т. д., но вопрос о гротеске имеет вроде бы лишь косвенное отношение к творческому методу писателя. Правда, все авторы книг и статей об Андрееве сходятся в одном: констатируют противоречивость художественных устремлений писателя. Л. А. Смирнова предлагает и вовсе отказаться от точного определения творческого метода Андреева «в целях борьбы с схематизацией».[2]

Противоречия эти снимаются, стоит только принять более широкое толкование гротеска, чем в большинстве случаев используется в научной литературе. Чаще всего пишут о гротеске карикатурно-пластическом и народно-смеховом в его бахтинском понимании. В то время как психологические корни гротеска, психология в гротеске остаются за рамками исследований. Специалисты по творчеству Достоевского оказались, с нашей точки зрения, более проницательными. Они разрабатывают проблему гротеска применительно к романам «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы»,[3] хотя еще вчера мысль о гротеске в психологических романах показалась бы еретичной. В исследованиях, посвященных творчеству Андреева, бытует традиционная фраза, что источником андреевского гро-

---

[1] *Московкина И. И.* Поэтика прозы Леонида Андреева. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Киев, 1994. С. 9.

[2] *Смирнова Л. А.* Творчество Л. Н. Андреева: Проблемы художественного метода и стиля. М., 1986. С. 58.

[3] *Смирнова В. В.* «Бесы» и проблема гротеска. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1985; *Редько Н. Н.* Гротеск в повестях и романах Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991.

lib.pushkinskijdom.ru

теска являются противоречия эпохи начала XX века. Это верно как всякое общее суждение, и в то же время ничего не объясняет. Бунин, Куприн, «знаньевцы» жили в ту же эпоху, но она отразилась в их творчестве совершенно по-иному. А Рабле и Вольтер, Гоголь и Гофман, Достоевский и Э. По, Диккенс и Булгаков, Маркес и Ружевич творили в очень разные эпохи в разных странах, и все же между этими писателями и Андреевым гораздо больше сходства, чем между ним и многими его современниками.

Историоцентризм нашей науки нередко мешает выявить психологические особенности индивидуальности писателя. Хотя гротеск непроизвольный (гротеск жизни) возникает уже на уровне личности автора, его мироощущения. В биографии многих писателей, тяготеющих к гротескной образности, мы находим факты, подтверждающие наличие у них с детских лет интереса к странному, исключительному, ужасному, грубой комике, гиперболизации и т. д. Мир воспринимается ими как хаос, как борьба полярных явлений. Юношеские дневники Андреева лишний раз подтверждают его предрасположенность к гротеску. Это вовсе не значит, что традиционные гротескные признаки должны неизменно появляться в каждом произведении, каждом отдельном фрагменте текста. На писателя, особенно в период становления, воздействует литературное окружение, он проходит стадию ученичества, выработки художественной формы, наиболее адекватной его мировосприятию, однако предрасположенность к гротеску рано или поздно дает о себе знать.

Гротеск не обязательно связан с гиперболой и фантастикой. Система гротеска — это открытая система бесконечных оппозиций: жизнь—смерть, вечное—сиюминутное, странное—обыденное, смешное—ужасное, фантастическое—жизнеподобное. Сами по себе отдельные оппозиции, элементы, тематические гротескные мотивы (кукла, маскарад, безумие, призрачность), разумеется, встречаются и в негротескных произведениях. Гротеск рождается из взаимодействия диалектически связанных между собой частей системы. Он «всеяден», т. е. заимствует идеи и выразительные средства у реализма, романтизма, натурализма, символизма, экспрессионизма, причудливо их смешивая. Существует и обратная зависимость: любое художественное течение может призвать на помощь гротеск. Поэтому отмечаемые у Андреева экспрессионистские и символистские тенденции не противоречат нашему представлению о гротескности его творчества в целом, о гротеске как сверхсистеме. Он символист, он мыслит сущностями, но он также мастер натуралистической детали. Его влечет вечное, и в то же время он — фельетонист, судебный репортер, публицист. Композиция андреевских произведений рационалистична, при этом он стремится к экспрессивности, предельной эмоциональности текста. Казалось бы, что общего между гротеском и ранними рассказами писателя, и все же не случайно Андреев говорил, что его учителями в реалистически-сентиментальных, «пасхально-рождественских» вещах были Диккенс и Достоевский, авторы, бесспорно, гротескные. Святые, блаженные Н. Лескова, Крошка Доррит Ч. Диккенса, князь Мышкин Ф. Достоевского тоже могут быть включены в систему гротеска. Очевидно, что идеализация, религиозно-философская схематизация, символизация являются оборотной стороной сатирической ипостаси гротеска, поэтики странного. Не только Вандергуд из «Дневника Сатаны» — гротескная фигура, гротеск подразумевает и оппозицию Сатана—Мадонна.

Пониманию роли гротеска в произведениях Андреева мешает, как уже указывалось, недооценка психологических аспектов теории гротеска, а

lib.pushkinskijdom.ru

вне психологии этот писатель немыслим. Чтобы выявить гротескную природу андреевского творчества, имеет смысл обратиться к небольшим юмористическим рассказам, «сказочкам» и сатирическим миниатюрам для театров «Кривое зеркало», «Летучая мышь», «Троицкий театр». В этих скромных по своим задачам произведениях тем не менее отразился «большой» Андреев.

Есть в них приметы гротеска, лежащие на поверхности. Скажем, нарочитые анахронизмы, гротескные временные сдвиги «римских» пьесок «Прекрасные сабинянки» и «Конь в сенате». Герои «Сабинянок» говорят о себе с позиций современности, обнаруживают знание словечек, терминов, теорий, которых, естественно, не существовало в Древнем Риме: «Мы были похищены. Вы можете прочесть об этом в любом учебнике, не говоря про энциклопедический словарь». Античные персонажи изъясняются следующим образом: «Мы не какие-нибудь Ловеласы с Невского». Сабиняне знают «Марсельезу», статью Ленина «Шаг вперед, два шага назад», у них, оказывается, есть газета и адресный стол.

У Леонида Андреева смешное неотделимо от ужасного. Над чем смеется рассказчик «Моих анекдотов»? Над тем, что террориста, пытавшегося убить узурпатора, повесили в бальном костюме, и его последние конвульсии напоминали танец. Рассказчик подробно объясняет комическую сторону происшествия: «Здесь смешно то, что мрачная, в общем, картина жизни приобрела почти игривый характер вследствие бального костюма преступника. Хотя и помятый неосторожными руками тюремщиков и палачей, костюм сохранял вид элегантности и свидетельствовал о намерении его владельца повеселиться ⟨...⟩. Мои дорогие посетители, вначале отнесшиеся к рассказанному случаю весьма серьезно, после моих простых объяснений много и охотно смеялись». Типичный для Андреева гротескный контраст: смех и смерть, а также характерные долгие объяснения механизма смешного. Аналогичны и остальные «анекдоты», ситуация рассказа «Человек и смех».

Вопрос о гротескной фантастике в произведениях Андреева достаточно сложен. Существует, например, расширительная трактовка понятия «фантастика». «„Странное", „чудовищное", „алогичное" предполагает важную роль фантастики в организации гротеска, — пишет М. И. Шлаин. — Фантастика обязательна в гротеске. И необходима именно неестественность событий, движения. Однако фантастичность событий может проявляться по-разному. Фантастика — понятие широкое. Фантастика может заключаться не только в содержании действия, во вмешательстве в ход событий страшных чудищ, невероятном поведении обычных вещей, предметов, но и даже в „невероятном" темпе действия («фантастическая скорость»), наконец, в странной, несоответствующей реакции на обыденные события».[4] Если придерживаться такого толкования фантастики, то каждая строчка Андреева фантастична. Все у него странно, чудовищно, алогично. Впрочем, обратимся прежде всего к традиционной фантастике, с введением ирреальных существ. Андреевская демонология представлена в программных произведениях писателя: «Дневник Сатаны», «Правила добра», небольшом рассказе «Черт на свадьбе». Во всех трех можно отметить общую черту: балансирование на грани реального и нереального. Неужели Вандергуд, благородный, наивный, добрый, влюбленный и есть сам Сатана? Фактически он ничем не может доказать свое адское проис-

[4] *Шлаин М. И.* Гротеск: К истории термина и сущности явления // Проблемы прогрессивной литературы Запада XVIII—XIX веков. Пермь, 1972. С. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

хождение. Может быть, он — безумец? Автор сознательно избегает определенности. Напротив, на реальности лежит отсвет адского пламени. «Где в твоем аду ты найдешь таких бесстрашных, на все готовых чертей?» — спрашивает Вандергуда Фома Магнус.

В андреевских рассказах инфернальное происхождение чертей вроде бы не подвергается сомнению, но описание их прошлого, черты потустороннего быта показывают фактическую идентичность земной жизни и адской. У Черта Карловича («Черт на свадьбе») «была и пылкая молодость, и мечты о вселенском добре, порывы к идеалу и тогдашняя чистая любовь к молоденькой ведьмочке...» Характерна такая забавная мелочь: Черт Карлович страдает насморком. А у черта Носача («Правила добра») пошатнулось здоровье от излишеств.

В «Правилах добра» Андреев почти сразу избавляется от примет внешней фантастичности, рассказывая по существу историю отношений учителя и ученика: попика и черта. В рассказе «Черт на свадьбе» фантастический персонаж наделен дьявольской атрибутикой, хотя она носит, скорее, маскарадно-бутафорский характер. Черт Карлович снял рога и «на носу повесил добродушие». В «Правилах добра» Носач, вопреки традиционным представлениям о нечистой силе (страх перед крестом, молитвой), ведет себя как обычный верующий: поет «Осанну», подходит под благословение, кропит себя святой водой. Черт Карлович с двадцатью тремя чертями превращает свадьбу в шабаш. Однако и в этих рассказах, и в «Дневнике Сатаны» речь идет о бесплодном, неутоленном стремлении человека к добру. Причем, по парадоксальной логике гротеска, только черт, знающий зло во всем его многообразии, может с такой яростью жаждать добра, истины. «В сущности, ведь и убежденный черт — идеалист», — заметил Андреев в одном из своих афоризмов.

Набор приемов в рассказе «Черт на свадьбе» не ограничивается только лишь введением фантастических персонажей. В этом небольшом произведении мы можем найти почти все виды фантастики, которые встречаются на страницах книг Леонида Андреева:

1. Невероятное поведение обычных вещей, в частности очеловечивание неодушевленных предметов («Труба слюною подавилась»; «Барабан заигрывает со старухой, у которой двенадцать внучат»; «Дом закружился. Дом пьян. Дом два раза кувыркнулся через голову и лег на спину. Дом на голове стоит и в воздухе ногами машет. Дом подумал, подумал и, как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде»).

2. Невероятное поведение людей («Люди танцуют на стенах»; «Дедушка сидит на стенных часах и ловит маятник»).

3. Фантастическое поведение небесных светил, явлений природы («Вышла луна и сверху села на окно»).

4. Очеловечивание животных («А кошка подняла голову и говорит: — Смотрите! Смотрите! Я слагаю с себя ответственность за происходящее»).

Аналогичные приемы используются и в таком крупном произведении, как «Дневник Сатаны». Мотив очеловечивания животных особенно часто возникает в андреевских «сказочках» для взрослых. С точки зрения психологии поведения животные мало чем отличаются от людей, они «вочеловечиваются» так же, как и Сатана. Действие «Храброго волка» и «Утенка» происходит в фантастическом мире, где звери вместе с людьми прогуливаются по улице, петух бывает во МХАТе и смотрит «Трех сестер». Но гротеск не был бы гротеском, если бы автор не напоминал нам, что человеческие слова и поступки принадлежат именно животному или птице. Волк человекоподобен, однако у него есть хвост, хотя и

lib.pushkinskijdom.ru

твердый, как палка. Петух может читать Верлена, носить бакенбарды, но, засыпая, «затягивает пленкой свои бесстыжие глаза». Происходит стирание грани между человеком и животным. Например, в «Утенке» мы до конца не понимаем, кто является рассказчиком: человек или птица. Помимо достижения чисто комического эффекта, Андреев стремится показать то грязное, дикое, животное, что таится в современном ему «культурном» человеке. «В сердцевине своей человечество еще настолько дико, как будто оно только вчера ползало на четвереньках» — еще один андреевский афоризм.

Для этого круга произведений, как, впрочем, и для творчества Андреева в целом, характерен мотив живого—неживого, связанный с автоматизацией жизни. Вот ремарка из сценки «Кающийся»: «Есть еще некто Гавриленко, который привел кающегося, и другие механизмы, которые его выводят». Механизмам, неодушевленным предметам уподобляются части человеческого тела, лица: голова Магнуса — бомбе, глотка Сатаны — медной трубе. «Я весь звеню, лязгаю и скрежещу, как груда железа под ветром», — говорит о себе Сатана.

В рассказе «Оригинальный человек» Андреев дает портрет негритянки мисс Коррайр, у которой «белки глаз были, как глубокие тарелки, и самый зрачок не более черносливины. И когда она, медленно поворачивая весь этот снаряд, делала ему глазки, ноги у него холодели... когда на пороге его встречали широкие, как фортепьянные клавиши, зубы и вертящиеся белые тарелки...» Но чаще всего писатель уподобляет механизму человеческий рот. В одном из его ранних фельетонов «Тирания мелочей и преступность индивидуальности» «горничная три дня не могла закрыть рот от изумления — пришлось звать слесаря». Механический рот, который не закрыть, мы найдем и в «Прекрасных сабинянках». Починки требует рот у профессора права: «Здесь недоразумение механического свойства... Ну да, конечно, я так и знал, затвор испортился, и он не может закрыть рта».

Подобные эпизоды делают происходящее остраненным, фантастичным. Если рот механический, то естественно предположить, что весь человек представляет собой хотя и сложный, но механизм. А иногда и не слишком сложный. Персонажи пьесы «Царь-Голод» говорят о себе:

«— Я — молот!
— Я — шелестящий ремень!
— Я — рычаг!
— Я — маленький винтик, разрезанный надвое!»

Андреевские миниатюры, рассказики, анекдоты и сказки почти всегда являются гротескными двойниками его крупных вещей. Жанровая природа «малой» прозы Андреева обманчива. Анекдот оборачивается черным абсурдистским юмором, «сказочки» проникнуты горечью и необъяснимой печалью, в эстрадных миниатюрах, казалось бы, политической направленности речь идет о вечных противоречиях человеческой жизни. Так, «Сабинянок» А. Р. Кугель назвал отрывком «из вечной книги о Дон-Кихоте и Гамлете, о воле и уме — двух типах человечества, о роковом дуализме человеческой сущности».[5]

Естественно, гротескный «иничный», по выражению Д. С. Лихачева, мир вмещает не только двойников программных произведений самого Андреева. Например, сценка «Кающийся», — явное отражение в кривом зеркале гротеска «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, с

[5] *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1007—1008.

lib.pushkinskijdom.ru

романами и новеллами которого у Андреева, как известно, перекличек достаточно много.[6] В последней части романа Соня Мармеладова убеждает Раскольникова пойти на площадь, «поклониться всему свету» и признаться: «Я убил». Впрочем, и раньше Родион Романович постоянно боролся с потребностью открыть свою вину. Недаром Порфирий Петрович говорит после внезапного признания Николки о извечном русском желании «пострадать». Андреевский купец тоже решил покаяться и пострадать. Но Соня резонно призывала раскаяться «сию же минуту», чтобы не нести муку «целую жизнь». Купец собирался каяться в течение тридцати лет, так что совесть у него довольно покладистая. Если «странная» реакция Сони на признание в убийстве («Странная какая ты, Соня, — обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал про это») обусловлена ее состраданием и любовью, то неожиданная симпатия полицейского чиновника — любопытством и корыстными соображениями. В результате идея покаяния, нравственного очищения, столь важная для Достоевского, Толстого, приобретает гротескно-абсурдный характер.

Если попытаться назвать общие темы «малой» прозы Андреева, то это будут «безумие» поисков правды, поисков естественного, относительность истины. Рассказывая свои «сказочки» или анекдоты, разыгрывая «шуточные» сценки, писатель всюду обнаруживает победу противоестественного, анормального, иначе говоря, патологию. Патологические изменения в персонажах гротескных произведений отмечали еще психоаналитики в 1920-е годы. Попробуем же и мы нарисовать условный обобщенный портрет гротескного персонажа Андреева.

Как правило, автор гротескного произведения акцентирует одни черты характера, отсекает другие, сталкивает несоединимые психологические свойства, т. е. конструирует образ. Психолог А. Муморцев писал о персонажах Андреева: «Болезненны стали образы наших художников, и чем талантливее художник, тем сильнее он чувствует анормальность нашей жизни, тем ярче выступает патология в его героях».[7] Гротескная психология отражает прежде всего социальную патологию. Аномалии проявляются как на уровне персонажа, так и на уровне рассказчика, а эта фигура особенно тщательно разработана в гротескных юморесках.

Рассказчик выступает в качестве психологической линзы, сквозь которую нам демонстрируют гротескный мир. По логике вещей, он должен внятно изложить суть событий, умело обрисовать людей, обстоятельства, природу, интерьер. Но как раз этого-то сделать гротескный рассказчик и не может. Он человек косноязычный или же нервный, закомплексованный, сбивающий читателя с толку своими нелепыми, странными оценками и выводами, маниакальный. Так, в сказочке «Утенок» рассказчик постоянно пытается что-то внушить читателю, раскрыть ему глаза. Как и гоголевский рассказчик, он твердо убежден в знакомстве читателя со всеми подробностями сказочного или фантастического происшествия.

Вести объективный рассказ в гротескной сказке, миниатюре невозможно, так как предметы, люди теряют свои очертания, объем, вес, возраст, пол. Волк вряд ли мог таскать за собой на обрубке хвоста пришитый комод. Трудно определить его возраст. Он и отец семейства, и хулиган-подросток. В сабинянах сочетаются черты мужчин и женщин, и т. д. Рассказчик «Утенка» в эмоциональном запале останавливается на тех или

[6] См. главу «Леонид Андреев и Достоевский» в книге В. И. Беззубова «Леонид Андреев и традиции русского реализма» (Таллин, 1984).

[7] *Муморцев А.* Психопатические черты в героях Л. Андреева. СПб., 1910. С. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

иных обличающих Петуха и Индюка деталях, но не может изложить факты, не может связать их между собой. Алогично также мышление рассказчика «Искреннего смеха». Основная часть очерка посвящена подробнейшему описанию жуткого патологического смеха, фактически подготовке к анекдоту. Сам же анекдот, удивительно бессмысленный, занимает несколько строк. Настаивая на внимании, рассказчик, как, впрочем, и остальные гротескные персонажи Андреева, оказывается не способным к общению, так как не может понять чужую точку зрения. Гротескный персонаж, в силу своего эгоцентризма, к этому не пригоден. Герои одноактных пьес, сценок: «Монумент», «Кающийся» — говорят, как правило, на разных языках. Ее превосходительство знает только слово «идэя», загадочное для остальных; учитель географии Еремичев раздражает присутствующих уже одним своим «но», с которого начинает каждую фразу. Скульпторы Пиджаков и Фраков не могут видеть и слышать друг друга. До полного абсурда доводится принцип психологического «несмыкания» в комической новелле «Ослы». Ее герой, выдающийся певец, оскорблен тем, что ослы не оценили его искусство и ревут при первых же звуках знаменитого голоса. Высшее достоинство персонажа в гротеске — это молчание. Щенок любит мать-пушку за то, что она молчит. Генрих и Марта выражают свою любовь молчанием. Генрих, страдая, ходит помолчать к соседям.

Нарушение социальных контактов имеет ряд причин. Прежде всего ему способствует примитивное мышление, присущее большинству героев гротеска, которое психологи называют допонятийным.[8] Такое мышление свойственно детям. Дети и гротескные персонажи любят наглядность. Для отцов города Коклюшина («Монумент») брюки — это важно, разговоры о классицизме, символе вне пределов их понимания. Дети и гротескные персонажи не способны выстроить цепочку умозаключений. На этом построена пародийная детскость сказки для взрослых «Храбрый волк». Как рассказчик, так и персонажи постоянно делают ложные выводы. Доктор постучал по голове, и в голове волка оказалось все в порядке: «Теперь я вижу, волк, что у вас хвоста нет».

Алогичность гротескного мышления сказывается в противоречии между здравым смыслом и тем, что Сухово-Кобылин называл «логикой мотивов». Для любого гротескного персонажа по «логике мотивов» его слова и поступки по-своему оправданны. Другое дело, что эта логика извращенно эгоцентричная.

Алогизм прослеживается в соотношении слов и поступков, в противоречии между различными частями одной фразы, между мыслями и чувствами. Говоря о цельности гротескного характера, нужно учитывать, что перед нами цельность противоречий, организованный хаос. Рассмотрим, например, поступки и реакции полицейского чиновника из сценки «Кающийся». В рамках своих должностных обязанностей он, может быть, ведет себя вполне объяснимо, однако с точки зрения здравого смысла действует «неадекватно». Поначалу «Лицо» радуется тому, что вроде бы нашелся хозяин корзин с расчлененным трупом (удалось труп пристроить), а затем преисполняется все увеличивающегося уважения к убийце. В разгар беседы о преступлении «Лицо» вдруг отвлекается на достоинства торговой вывески купца-злоумышленника. От уважения и даже заискивания полицейский чин столь же внезапно переходит к некоторому садистическому удовлетворению от того, что убийца не получит желанной

[8] *Грановская Р. М.* Элементы практической психологии. Л., 1988. С. 141.

lib.pushkinskijdom.ru

каторги. В свою очередь «кающийся» капризно требует кандалов, камеры и обривания наголо как социальных благ, которые он заслужил. На примитивном уровне он повторяет мысль героя «Моих записок»: несвобода дарует человеку счастье безответственности. При этом личность убитой, причины убийства ни следователя, ни преступника не волнуют.

Гротескные герои либо чудовищно невежественны, как персонажи «Монумента», либо их интеллект проявляется в схоластических рассуждениях, как например у военизированных профессоров из «Прекрасных сабинянок». Размышлять гротескным персонажам затруднительно хотя бы потому, что ум у них «мутится», сознание периодически выключается. Так, римляне в «Сабинянках» впадают в сонливость, ограбленные мужья цепенеют — они, похоже, безразличны к похищению собственных жен и протестуют только из приличия. Впрочем, аффективные состояния встречаются в гротеске гораздо чаще.

Напряженность чувств могла бы разрядиться с помощью юмора. Но чувство юмора предполагает способность воспринимать слово, поступок, явление как нечто неожиданное. Однако персонажи гротеска привыкли к алогичности жизни и ничему не удивляются. Когда Храброму волку пришивают к обрубку хвоста утюг, шкаф, он не сомневается в правомочности подобных операций. Стремясь к возвращению в привычное состояние, он на самом деле добивается обратного результата.

Понятие юмора в гротеске заменяется физиологическим смехом, изнурительным и безрадостным. Это, собственно, вид болезни (вспомним описание из «Искреннего смеха»). Н. П. Акимов называл юмор «первым признаком человечности».[9] В андреевском гротеске смех жесток и связан со смертью, с черепом, с убийством. Считается, будто смех объединяет людей. У Андреева он, напротив, разъединяет их. В анекдоте «Сладость веры» рассказчик бегает один по квартире и жалеет, что не посмеялся прямо в церкви над наивной верой женщины в воскрешение покойника. Не различая добро и зло, гротескные герои тяготеют чаще к злу, к ненависти. Живет одной ненавистью, мечтой об убийстве граф из пародийной пьески «Честь», в которой, кстати, нет ничего комического. Скульптор Пиджаков («Монумент») говорит о ненависти к «лживым» городам, всем присутствующим, традиционному искусству. И случайное проявление симпатии выражается у него в оскорбительной форме: «Ты хам, но только ты меня понял». Даже естественная материнская любовь корабельной собаки к своему щенку (новелла «Джон-проповедник») вызывает возмущение у матросов.

Хотя не лучше и гротескная любовь. Курица, любя своих цыплят, закормила нескольких насмерть. У Розины и ее любовника (новелла «Рогоносцы») любовь связана с постоянным страхом разоблачения, и они легко от нее отступаются. Любовь сабинянок и римлян определяется чисто практической выгодой и даже мотивируется приятностью окружающего пейзажа. Гротескные персонажи, как садисты, так и мазохисты по своей природе, испытывают чувство удовлетворения от того, что кому-нибудь или им самим будет хуже. Их логика: чем хуже, тем лучше. Герои Андреева готовы издеваться над собой, поступают вопреки своим истинным желаниям. Один из них смазывает шею скипидаром, а ноги подвешивает к потолку (фельетон «Тирания мелочей»), другой уверяет, что любит негритянок, и умирает от ненависти и страха, испытываемых по отношению к жене-негритянке. Целая комиссия заседает, чтобы поставить

[9] *Акимов Н. П.* Не только о театре. Л.; М., 1966. С. 279.

lib.pushkinskijdom.ru

памятник Пушкину, которого они знать не знают, более того, испытывают к нему неприязнь.

Причина подобных противоестественных наклонностей в деформации, вернее, утрате чувства стыда, комплексе неполноценности. Отсюда возникает постоянное желание доказать себе и другим: я умнее, достойнее, порядочнее прочих. «Понижение чувства стыда, — по мнению психолога И. А. Сикорского, — знаменуется атрофией всех высших чувств ⟨...⟩. В упадке стыда уже содержится, в гомеопатической дозе, вся будущая подлость человека».[10] В конденсированной форме эта утрата чувства стыда явлена в одноактной пьесе «Конь в сенате».

Комизм в гротескных произведениях Андреева всегда горек — здесь нет места собственно сатирическому обличительству. Гротескный писатель — это тот тип писателя, который стремится воплотить хаос, находясь на хаотической точке зрения. В произведениях Андреева мы встречаемся с двойственной позицией: с одной стороны, призыв, с другой — сомнение, бессилие. Гротеск и есть отражение этого бессилия, осознания относительности понятий, незавершенности бытия, всеобщего отчуждения.

Поэтому непродуктивной представляется попытка некоторых исследователей (М. В. Козьменко в комментариях к пятому тому последнего собрания сочинений Андреева и др.) выпрямить, «осветлить» мировоззрение писателя. Особенно натянутыми выглядят соображения о позитивной функции черного юмора. «Черный юмор рассказчика из „Моих анекдотов", — пишет Козьменко, — по сути становится доказательством от противного торжества здравого смысла и здорового мироощущения над изысками индивидуалистического имморализма».[11]

Могли меняться отдельные политические взгляды, выходить на первый план те или иные жанры, однако гротеск в разные периоды жизни Андреева являлся философской и жанрообразующей системой, покоящейся на мироощущении писателя. Изучая систему гротеска в творчестве Леонида Андреева, мы лучше поймем его природу и закономерности.

---

[10] *Сикорский И. А.* Психологическое направление в творчестве Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя. Киев, 1911. С. 42.

[11] *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 5. С. 483.

lib.pushkinskijdom.ru

© *С. Л. САНКИНА*

# ЛЕГЕНДА О НЕБЕСНОМ ГОСТЕ: В. В. ХЛЕБНИКОВ

## 1

Ногу на ногу заложив,
Велимир сидит. Он жив.[1]

В строках «эпитафии» — признание и любовь к тому, кого Хармс называл в числе своих учителей. Образу Идеального Поэта, чья стремительно-яркая жизнь являла «самую замечательную легенду русской литературы, которой не нужно даже творчества в поддержку»,[2] также подошли бы благородные строки кузминского стихотворения «Пушкин»:

Он жив! У всех душа нетленна!
Но он особенно живет!
Благословенно и блаженно
Вкушаем вечной жизни мед.

* * *

Мировоззрение Виктора Владимировича Хлебникова формировалось «на рубеже двух столетий», и феномен этого художника — показательное явление для своего времени. Поиски новых путей в искусстве совпали с обновлением эпохи — началом XX века. Атмосфера предчувствия конца мировой истории, эсхатологические настроения нашли свое яркое отражение в художественной культуре, особенно в творчестве символистов. Ожидание нового пророка, мессии зачастую выражалось в тревожном и пристальном внимании, с которым художественная интеллигенция прислушивалась к голосам из своей же среды. Почитанием религиозного оттенка были окружены, например, Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Нина Петровская вспоминала: «...новым Христом я и некоторые считали самого Белого...».[3] Значительны были мотивы мессианского предназначения России, русского народа. Ожидался мессия «из народа». Если верить С. Городецкому, Блок увидел нового Христа в Н. Клюеве. Городецкий цитирует неизвестное письмо Блока А. Городецкой: «Сестра моя, Христос среди нас. Это — Николай Клюев».[4]

В начале своего литературного пути Хлебников проявляет немалый интерес к символизму, увлекается произведениями Бодлера, Верлена, Верхарна, Метерлинка, из отечественных — Ф. Сологуба. Первые лите-

---

[1] *Хармс Д.* Виктору Владимировичу Хлебникову // Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 1. С. 60.

[2] *Марков Владимир.* О Хлебникове // О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 173.

[3] Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. и вступ. ст. Э. Гарэтто // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. С. 29.

[4] *Городецкий Сергей.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 338.

lib.pushkinskijdom.ru

ратурные опыты он приносит на суд Вячеслава Иванова. Почти все мэтры, задававшие тон в литературе, принадлежали к кругу символистов, и Хлебников не избежал их воздействия, сказавшегося в его ранних вещах.

Будущие футуристы, к которым затем примкнул Хлебников, отмежевываясь от философии и установок символизма, создавали новую эстетическую систему, в основе которой лежало самодовлеющее искусство. Нигилистам и ниспровергателям основ, разрушителям прежней культуры мессианские устремления (по крайней мере, в «символистском» понимании) не были свойственны. Роль художника была направлена почти исключительно на высвобождение новых творческих потенций в искусстве. Заботы о спасении человечества не входили в программу футуризма. В то же время в письме В. Каменскому, летом 1917 года, Хлебников провозглашает: «Мы — новый род люд-лучей. Пришли озарить вселенную».[5]

Показательно замечание Д. Бурлюка о том, что Хлебников «хотел быть одобренным „великими", литературно успевшими», «вечно посещал то Мережковского, то Ремизова, то В. Иванова, но отношение там встречал высокомерное».[6] Похоже, это свидетельствует не только о детском желании быть одобренным, но и о том, что символизм какими-то гранями импонировал Хлебникову, и он не желал с ним окончательно расстаться. Не проявляя интереса к религиозно-философским основам символизма, Хлебников, может быть, более всерьез, чем сами символисты, принял роль «светоча миру», пророка, мессии.

Понятия «пророк» и «мессия» далеко не равноценны, но Хлебников именовал себя пророком, хотя претендовал также и на роль мессии, спасителя человечества. Хлебников не играл и не рядился — он жил, уверенный в своем предназначении. Тем самым он предопределил трагичность своего жизненного пути (ср. «мефистофельский» оттенок ответа Вяч. Иванова на вопрос Асеева, отчего он не содействует популярности Хлебникова: «Я не могу и не хочу нарушать законов судьбы. Судьба же всех избранников — быть осмеянными толпой»[7]). Венок великолепного и всеми признанного поэта он бросает «за один лишь призрак» возможности «стать звонким вестником добра».

Отрыв от традиционной религиозной почвы и попытка подменить сферу чуда сферой науки (и все же от чуда он никогда не отказывался!) рождают знаменитый хлебниковский утопизм. «Заклясть хаос» он намеревался путем обретения власти над магическими первоосновами — словом и числом (создание мирового языка, открытие законов времени).

Ближайшие соратники-футуристы величали Хлебникова гением, великим поэтом современности, не скупясь на славословия, однако статус учителя и пророка он получил в кругу изживающих футуризм представителей вновь формирующегося авангарда во второй половине десятых годов. Молитвенную атмосферу вокруг имени «пророка и иерофанта» передают воспоминания Н. Пунина, А. Лурье, П. Митурича, входивших в среду художественной молодежи, группировавшейся вокруг Льва Бруни. «...Мы вычитали для себя Хлебникова, отныне имя его будет произноситься благоговейно, — писал Н. Пунин. — Хлебников — это ствол века, мы прорастали на нем ветвями».[8] Художник Петр Митурич вспоминал о первой встрече с поэтом в квартире Л. Бруни: «Я трепетал от волнения,

---

[5] *Хлебников В. В.* Собр. произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 291.
[6] Пророческая душа // Лит. обозрение. 1985. № 12. С. 96.
[7] Цит. по: *Парнис А.* Новое из Хлебникова // Даугава. 1986. № 7. С. 106.
[8] *Пунин Н. Н.* Квартира № 5 // Панорама искусств. 1989. № 2. С. 187.

lib.pushkinskijdom.ru

когда мне сказали, что придет Хлебников. ⟨...⟩ Ни осуждения, ни полемики его прочтение не вызвало, но все согласились, что хорошо. А почему хорошо, почему гениально, как многие тут же заявили, никто не знал и не понимал. Велимир же сам объяснять себе не захотел. Ему, может быть, даже была чужда такая мысль».[9] Даже в этой среде Хлебникова понимали не слишком хорошо, но зато здесь его принимали безусловно. «Не понимая „мистики цифр" Хлебникова, мы относились к ним (вычислениям. — *С. С.*) с почтением, т. к. не могли допустить мысли, что наш пророк и иерофант может заниматься чепухой», — вспоминал Артур Лурье.[10]

Такая атмосфера вокруг поэта как нельзя лучше соответствовала его давнему самоощущению учителя и вождя. Мотив собственного избранничества проходит через все творчество Хлебникова. Не будучи религиозным в традиционном смысле, Хлебников творит собственную религию, создает мозаичный образ себя-божества: это и «Вишну новый», и мусульманский мехди, и новоявленные «слова божок» и «Числобог»; среди автохарактеристик — многочисленные параллели с образом Христа.

Стихи, где герой уподоблен Христу, появляются уже в ранний период (например, «Нега-неголь»), этот мотив получает развитие также и в поздних стихотворениях и поэмах, например в «Ладомире» (см. разбор «Ладомира» Р. Дугановым).[11] Пример уподобления себя Христу можно увидеть в стихотворении «Если я обращу человечество в часы» (1922):

И когда девушка с бородой
Бросит обещанный камень,
Вы скажете: «Это то,
Что мы ждали веками.
Часы человечества, тикая,
Стрелкой моей мысли двигайте!»[12]

Родственный образ — в более ранней поэме «Ночной обыск» (1921), где Христос — «бог девичий»: «И девушек лицо у бога, / Но только бородатое». Христу адресованы следующие слова персонажем поэмы:

Ты девушка, но с бородой,
Ты ходишь в ниве и рвешь цветы,
Плетешь венки
И в воды после смотришься.
Ты синеглазка деревень,
Полей и сел,
С кудрявою бородкой...

(с. 328)

Поскольку тема стихотворения «Если я обращу...» представляет своеобразный вариант «Царства Божия на земле», то приведенный отрывок, возможно, о пришествии Христа. В то же время он и о самом Хлебникове, о его пришествии, преображающем и землю, и вселенную.

Настойчиво повторяющийся лейтмотив синих глаз Христа в «Ночном обыске» заставляет вспомнить об устойчивой автохарактеристике Хлебникова: «синеокий».

---

[9] Цит. по: *Парнис А. Е.* Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 190.

[10] *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк, 1959. Кн. 94. С. 130.

[11] *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 74—76.

[12] *Хлебников Велимир.* Творения. М., 1986. С. 170. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Хлебников подчеркивает свою (героя) женственность (например, «Зангези», «Скуфья скифа»), что соответствует женственному облику Христа в «Ночном обыске» (в конце поэмы Бог оборачивается пушкинской русалкой «с туманными могучими глазами»). Кроме того, в стихах Хлебников неизменно именует себя «юношей», что также содержит неявный отказ от мужественности и соотносится с его представлением о божестве (ср. «детский лик» бога в стихотворении «Саян»).

Обращает на себя внимание стихотворение, появившееся в результате встречи с имажинистами в Харькове в апреле 1920 года, когда на вечере в городском театре состоялось шутовское посвящение Хлебникова в «председатели земного шара». На первый взгляд, в стихотворении можно увидеть нехарактерный для творчества Хлебникова оттенок «необоснованного» кощунства.

Москвы колымага,
В ней два имаго.
Голгофа
Мариенгофа.
Город
Распорот.
Воскресение
Есенина.
Господи, отелись
В шубе из лис!

(с. 122)

В реальности «Голгофа» была Хлебникова: издевательское «посвящение» истощенного, перенесшего тяжкие лишения и болезни поэта, обряженного в шутовскую холщовую рясу, под пение акафистов и гогот «тысячеглазого» зала имеет недвусмысленную трагически-пародийную параллель с евангельским эпизодом величания «Царя Иудейского».[13] Багряница и тернии из стихов Белого, материализовавшись, пришлись впору королю будетлян. Вряд ли символический смысл происходящего не был замечен чутким Хлебниковым, который очень серьезно относился к замыслу своего «посвящения» (несмотря на балаган и насмешки, это избрание в Председатели земного шара он считал состоявшимся). В то же время едва ли случайным для тематики стихотворения оказалось то, что гастроли имажинистов в Харькове происходили на страстной неделе. Праздник православной Пасхи в 1920 году пришелся на 18 апреля, дата же пресловутого мероприятия в городском театре, широко разрекламированного заранее, — 19 апреля.

Если стихотворение — реакция расстроенного и огорченного поэта, то становится актуальным значение термина «имаго» — насекомое (с. 669). Фраза из стихотворения Есенина «Преображение» — «Господи, отелись!» — может быть истолкована как собирательный образ имажинистов, написавших эти слова на стене Страстного монастыря в Москве. Не случайно и «В шубе из лис»: по воспоминаниям Р. Райт, имажинисты явились в Харьков «показные, расфуфыренные».[14]

[13] См.: *Мариенгоф А.* Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 356—359; см. также: *Райт Р.* Все лучшие воспоминания... // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1966. Вып. 184. С. 268.

[14] Там же. А. Мариенгоф в «Романе без вранья» написал: «Идем по Харькову — Есенин в меховой куртке, я в пальто тяжелого английского драпа, а по Сумской молодые люди щеголяют в одних пиджачках» (с. 354).

lib.pushkinskijdom.ru

Другая ипостась поэта, лишь отчасти перекликающаяся с образом мессии, — существо из иного мира, таинственный пришелец, гость, явившийся с небес, — отразилась во многих стихах, в том числе и в процитированных в некрологе Давидом Выготским:

Я небичь зыбкий
Я небичь бледный
Едва на землю сойти я мог...[15]

(В качестве примера можно привести такие стихи, как «Жилец-бывун не в этом мире», «Охотник скрытных долей, я в бор бытий вошел», «Гонимый — кем, почем я знаю?», сверхповесть «Зангези». В двух последних произведениях небесная природа посланца сочетается с его миссией пророка.)

* * *

В творчестве Хлебникова последних лет жизни наивысшей точки достигло осознание собственной миссии (он открывает «основной закон времени», работает над грандиозными по замыслу «Досками Судьбы» — при рациональности идеи, исходящей из предположения о ритмичности исторических процессов, в основе этого труда лежало иррациональное, пророческое знание). В то же время его поэзией все настойчивее завладевает тема оставленности, отверженности, непонятости. Словно из страны космического одиночества звучит страдающий голос измученного человека, полупризнанного поэта, ошельмованного пророка. В эти годы неоднократная пропажа рукописей — единственного имущества, которое он подвижнически сохранял в своих скитаниях, — приводила его в подлинное отчаяние. Стоит ли говорить о том, что все было не случайно? Законы судьбы вступали в свою силу. Приближался последний срок, и он это предчувствовал, походя предсказав «возраст» своей смерти. Одинокий гость в «комнате человеческой жизни» услышал голос далекой родины. Он уходил, не закончив трудов, не воплотив своих мечтаний. Об этом он сказал в сверхповести «Зангези»:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.
Так скучны и серы
Обои из человеческой жизни!
Окон прозрачное «нет»!
Я уж стер свое синее зарево, точек узоры,
Мою голубую бурю крыла — первую свежесть.
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жестки.
Бьюсь я устало в окно человека.
Вечные числа стучатся оттуда
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться.

(с. 477)

[15] *Выготский Д.* Велемир I // Москва. 1922. № 6. С. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

## 2

В 30-е годы были написаны поэтические произведения, где Хлебников выступает в качестве литературного персонажа. Несмотря на «полупризнание», авторитет Хлебникова был высок, влияние его на литературу тех лет — значительным, более значительным, чем при жизни. Выходили собрания его произведений, публиковались воспоминания и исследования о нем; о его поэзии спорили критики. Неудивительно, что из-под пера друзей и последователей появлялся впечатляющий образ большого художника и человека.

Однако, даже по сравнению с началом 20-х годов, это была уже совершенно другая эпоха. Идеология стремилась подчинить себе и подчиняла искусство со всеми выходящими из этого необратимыми последствиями. В такое время, когда привилегия «вечной жизни» распространялась лишь на идеологических вождей и все умалялось значение индивидуальности человека, создаются произведения, в которых ясно звучит признание если не божественной, то, по крайней мере, сверхчеловеческой природы подлинного поэта и неизбежного его торжества над силами зла.

Хлебников-персонаж появляется в поэме Н. Заболоцкого «Торжество земледелия» (1929—1930).[16] Оставив в стороне содержание и пафос поэмы, рассмотрим отрывок, посвященный непосредственно Хлебникову:

Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него, невидны людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни—
Доски Судьбы.

Здесь заметна и тематическая, и ритмическая перекличка со строками из «Иранской песни» Хлебникова:

И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя,
Или все свои права
Брошу будущему в печку?

(с. 142)

(Кроме того, ночи и цветы, так же как мотыльки и русалки, — устойчивые атрибуты хлебниковской музы.)

Далее Заболоцкий упоминает утопические «прекрасно-глупые домыслы», которые тем не менее «все читают стройными глазами».

И наконец:

И сотни-сотни лет пройдут,
И внуки наши будут хилы,
Но и они покой найдут

[16] *Заболоцкий Н.* Столбцы. Стихотворения. Поэмы. Л., 1990. С. 241.

lib.pushkinskijdom.ru

На берегах такой могилы.
Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил.

Дважды подчеркнуто вневременное, непреходящее значение поэта и его «утопий». Слова «отпав от века», независимо от смысла, который в них вкладывал автор, ставят того, о ком они сказаны, наособицу, отстраненно от «века», конкретного времени, возможно, — над, вне времени.

Характерно, что несвязанность Хлебникова с каким-то конкретным пространством и временем отмечали и не слишком доброжелательно настроенные современники. Так, в воспоминаниях И. В. Грузинова «Маяковский и литературная Москва» говорится: «При виде Хлебникова чаще других его стихотворений приходило на память одно, в котором есть следующие строки:

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Невольно хотелось внести одну поправку в этот стихотворный текст: „вне времени жило лицо". Впрочем, смертельно бледное лицо Хлебникова было настолько бесформенным и неопределенным по своим очертаниям, что условно можно было отнести к его лицу слова цитируемого стихотворения без всяких изменений:

Вне протяжения жило лицо».[17]

Следующее произведение — пьеса Д. Хармса «Лапа»[18] (1930), где поэт воплощен в образе «небесного рыцаря». Разбор этого произведения, также весьма характерный, приведен в книге Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда».[19] «Поэт, пришедший на землю, может добраться до неба и, как Прометей, похитить огонь у богов...» (с. 27); «...этот поэт, который едет верхом на карандаше и отрывает кусок неба, имеет доступ к тому, что бóльшая часть смертных... не может понять» (с. 30).

В пьесе Хлебников-персонаж сталкивается с отрицательным героем Утюговым. По мнению Жаккара, последний пытается войти в заумь, используя поэтическую систему Хлебникова, но в силу своей низкой натуры вместо «сверхразумной» поющей речи может воспроизвести лишь пулеметное стрекотание, воинственный клич «Бап боп батурай!», агрессивные отрывистые слоги и глупое «хи-хи-хи». В попытке тянуться за Хлебниковым «слушать небо» он произносит монолог, в котором можно услышать пародийно-сниженную тему из приведенного ранее отрывка из «Зангези»:

Я же слушаю жужжанье
из небес в мое окно —
это ветров дребезжанье
миром создано давно.
Тесно жить. Покинем клеть.
Будем в небо улететь.

---

[17] *Грузинов Иван.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. С. 664.

[18] *Хармс Д.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 128—145.

[19] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 27—32. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Внешне наличествует весь необходимый набор образов, имеющихся в стихотворении «Мне, бабочке, залетевшей...»: поэт и вечные небеса, разделенные окном, слова о невместимости поэта в рамки человеческой жизни и, наконец, стремление вырваться, «улететь в небо». Однако, неуклюжие и неблагозвучные, лишенные души, стихи Утюгова не имеют магической силы, даровавшей Зангези-Хлебникову бессмертие.

Подобно тому как раздваивалось и «растраивалось» многоликое «Я» Хлебникова в его стихах и поэмах, и здесь оно сохраняет свою множественную сущность: параллельно в пьесе действует земной двойник Хлебникова — Земляк. (Двойничество подтверждается общими чертами: оба персонажа могут летать и обладают властью над небом, а также аллюзиями на хлебниковские произведения, но, возможно, образ Земляка имеет и нечто общее с самим Хармсом.) Он слетает с неба на землю в момент исчезновения Хлебникова, которого пытался задержать бдительный Утюгов («Держите этого скакуна! / Держите, он сорвет небо!»).

Под мышкой у Земляка — унесенное с неба созвездие Лебедя. Это, по мнению Жаккара, «безусловно является намеком на произведение Хлебникова „Лебедия будущего", которое тоже вращается вокруг мотива небо/письмо и где присутствуют образы „небокниги" и „крылатого творца"» (с. 31).

В пьесе Хармса силы зла и земное притяжение не властны над свободой «крылатого творца». Полеты — не редкость в творчестве Хармса: как в стихах, так и в прозе появляются летающие герои («Полет в небеса» — 1929; «Молодой человек, удививший сторожа» — 1936). И все же история персонажа «Лапы» занимает особое место. Как замечает Ж.-Ф. Жаккар, чаще всего тема победы над тяготением у Хармса возникает в виде метафоры стремления взлететь, причем реализация этого стремления «всегда сопровождается двумя трагическими неизбежностями — падением и исчезновением» (с. 109—110). «Молодой человек» исчезает бесследно, оставив по себе лишь запах жженых перьев. Вася из «Полета в небеса» прощается с жизнью, предчувствуя падение. Но Земляк, имеющий много общих черт с Хлебниковым, улетает в небеса и возвращается обратно при помощи некоей силы, делающей его то «легким», то «тяжелым». Он может вернуться на землю (подобно воскресшему Зангези), держа в руках звезды

И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.

Стоит отметить, что не только в поэтических произведениях, но и в мемуарах, статьях необыденное восприятие Хлебникова современниками часто выражено подчеркиванием впечатления «неземной» его природы: «Казалось, на плечах Велимира лежит этот „Великий мир" — Великий мир — космическое... Вспомнилась сказка Жакова о том, как болид слетает на землю в виде юноши» (Дмитрий Петровский); «...и вот он свалился сюда, словно обломок отдаленной планеты» (Сергей Спасский); «...Хлебников держался не как гость, а как странник, спустившийся из далеких миров на нашу грешную землю» (Рюрик Ивнев); «Хлебников... всегда понимал, что он небичь — сын неба — не столкуется с землей на ее обычном языке» (Давид Выготский).[20]

[20] *Петровский Д.* Повесть о Хлебникове. М., 1926. С. 6; *Спасский С.* Хлебников // Лит. современник. 1935. № 12. С. 191; *Ивнев Рюрик.* Образ временем сожженный. М., 1991. С. 137; *Выготский Д.* Указ. соч. С. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

Особенно внимательного прочтения заслуживает образ Хлебникова — человека, поэта, божества, — представленный Николаем Асеевым в поэме «Маяковский начинается» (1936—1939).[21] Николай Асеев, будучи одним из близких друзей и горячим приверженцем Хлебникова, много писал о нем. Начиная с 1917 года и в течение всей жизни тема Хлебникова так или иначе звучит в литературно-критическом творчестве и поэзии Асеева.[22] Им был написан настоящий гимн Хлебникову — очерк «Велемир», опубликованный в январе 1936 года в журнале «Литературный критик». Единственная оговорка: «В моих оценках Хлебникова я вовсе не хочу сделать из него всеобъемлющий образ философа, изобретателя, провидца» — совершенно не соответствует реальному тону очерка, где присутствуют такие характеристики: «...Хлебников действительно владел миром и повелевал временем даже тогда, когда оно было в полном подчинении у „приобретателей". Но время не владело им»[23] или «А облик Хлебникова сходен именно с фигурой Да-Винчи как широтой своих воззрений, так и насыщенностью, эрудицией, громадным знакомством с природой, языком, наукой дальних времен и новейших. Он путешествовал по векам, как опытный горец по неприступным вершинам».[24] Универсальный гений Хлебникова, по утверждению Асеева, проявлялся в любых областях человеческого знания и культуры. Хлебников сравнивается одновременно с Леонардо да Винчи,[25] Моцартом и Гете,[26] Мичуриным и Циолковским (в последней редакции очерка Асеев оставил лишь сравнение с Мичуриным и Циолковским).

Опубликованный накануне широко развернутой кампании против «формализма и натурализма» в советском искусстве и литературе (февраль—март 1936 года), очерк вызвал серию выступлений отнюдь не дискуссионного характера со стороны ряда критиков и литераторов.[27] В этом потоке критики, наряду с негативной оценкой «формалистической статьи» Асеева, наконец-то окончательно была заклеймена поэзия Хлебникова,

---

[21] *Асеев Н. Н.* Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 387—519. Далее ссылки на это издание в тексте.

[22] Подробный анализ высказываний Н. Асеева о Хлебникове см.: *Аламдарова Э. Н.* В. Хлебников и Н. Асеев // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвуз. сб. науч. трудов. Астрахань, 1992. С. 136—145.

[23] Цит. по: *Асеев Н.* Велимир // Собр. соч. Т. 5. С. 547.

[24] *Асеев Н.* Велемир // Литературный критик. 1936. № 1. С. 189.

[25] С великим Леонардо да Винчи также сравнивает Хлебникова представитель авангарда 20-х годов, поэт и философ Леонид Липавский: «Он открыл нашу эру, как Леонардо да Винчи предыдущую». Оценивая творческую судьбу Хлебникова как «внутреннюю полную неудачу во всем», Липавский говорит тем не менее: «...это был не только гениальный поэт, а прежде всего реформатор человечества» (цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Указ. соч. С. 376).

[26] Возможно, еще раньше, о Моцарте и Гете в связи с Хлебниковым сказал О. Мандельштам в 1934 году в своих «Восьмистишиях»:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

«Восьмистишия», как полагает В. П. Григорьев, во многом были вызваны к жизни размышлениями Мандельштама о творчестве и судьбе Хлебникова (*Григорьев В. П.* «Впереди не провал, а промер» (Два идиостиля: Хлебников и Мандельштам) // Русистика сегодня. 1994. Вып. 1. С. 39—55).

[27] Подробности см.: *Аламдарова Э. Н.* Указ. соч.

lib.pushkinskijdom.ru

получив определение «одной из крепчайших опор формализма».[28] Трудно сказать, как реагировал Асеев непосредственно на сами выступления, но дальнейшая его деятельность убеждает: нажим был явно недостаточно силен, чтобы заставить его отречься от раз воссозданного образа Хлебникова.

Поэма «Маяковский начинается» создавалась в 1936—1939 годах. Строки одной из глав поэмы: «Плохие чтецы вы, / и люди плохие, / как стиль ваш ни пышен...» — обращены также и к хулителям Хлебникова, утверждавшим его ненужность и пытавшимся навесить на его творчество ярлык продукта «умирающей буржуазной культуры». Будучи опубликованной, поэма была воспринята доброжелательно и особо выделена среди литературы о Маяковском. В 1941 году Асеев получил за поэму Государственную премию. В 1940 году в официальном выступлении А. Фадеев, выделив поэму о Маяковском, назвал главу «Хлебников» «своего рода поэтическим шедевром даже для Асеева».[29] Поразительно: восхищение Хлебниковым и преклонение перед его даром, отразившееся в очерке «Велемир», вызвало ожесточенное сопротивление со стороны непримиримо настроенной части литературных кругов, а то же самое (и даже большее) в поэтическом произведении прошло «на ура»!

Стихи Асеева о Хлебникове почти начисто лишены громких слов, обличений и идеологических лозунгов, которыми в целом изобилует поэма. Асеев даже счел излишним здесь говорить о Хлебникове как о «поэте революции», что им уже практиковалось ранее[30] и в общем контексте произведения прозвучало бы вполне оправданно, обогатив ценной чертой образ «лучшего учителя Маяковского». Запальчивость и прямолинейность уступили место своеобразному изъявлению любви и преклонения перед одухотворяющим вокруг себя действительность Идеальным Поэтом. Асеев описывает внешность Хлебникова: бледность лица, светлая голубизна глаз, рыжеватый оттенок светлых волос («золотых», по самоопределению Хлебникова), свежесть и чистота всего облика, особенности сложения, походки, голоса передаются при помощи ряда метафор. Но параллельно с физическим и нравственным портретом человека и друга начинает жить будто в другом измерении, вклинивающемся в эту реальность, изображение святого, духовного учителя — двойника Христа. В отличие от большинства стихов других глав поэмы, стихи о Хлебникове насыщены образными элементами, несущими множественную смысловую нагрузку, которые, однако, даже при самой поверхностной, «двумерной» трактовке дают представление о необычайности, сверхъестественности персонажа. В дальнейшем при цитировании эти стихи будут выделены курсивом.

*...Он был высок,*
*правдив и спокоен,*
*как свежий, погожий*
*сентябрьский день.*
*Он был действительно*
*бедный воин —*
*со всем, что рождало*
*бездумье и лень.*
*Глаза его —*
*осени светлой озера —*
*беседу с лесною вели тишиной,*

[28] Там же. С. 141.
[29] Там же. С. 144, 145.
[30] Там же. С. 138—139.

lib.pushkinskijdom.ru

без слов
холодя пошляка и фразера
суровой прозрачностью ледяной.
А рот —
на шиповнике спелая ягода...
(с. 463)

Краски осенней палитры, взятые для этой живописи в стихах, маркируют не только внешний вид, но и немногое имущество Хлебникова, зазвучав «сухою листвою» рукописей. Осенняя внешность (в самом слове «осень» заключено представление об умиротворении природы), характеристика «спокоен», образ осенних озер и лесной тишины — все подчеркивает отрешенность портретируемого от человеческой суеты, пребывания за гранью ритмов обыденной жизни. (По-видимому, то, что Артур Лурье назвал «отсутствием темперамента»: «Хлебников жил вне страстей; казалось, он был лишен темперамента».[31])

Чистые, «холодные» тона — эпитеты «свежий», «холодный»; суровая ледяная прозрачность глаз — довершают впечатление прижизненной отстраненности земного ( в значении «приземленного»). Этот прозрачный отрешенный лик оживает действием метафоры рта — «ягоды шиповника», дающей ощущение яркого пятна и скудного объема (ср. фрагмент великолепного портрета «воина востока» Хлебникова: «И красным цветком осени / Были сложены губы» — «Переворот во Владивостоке»).

А рот —
На шиповнике спелая ягода —
был так неподкупно
упорен и мал,
*что каждому звуку*
*верилось загодя,*
*какой бы он шелест*
*ни поднимал.*

В другой главе поэмы («Впереди поэтовых арб») Асеев находит определение высокому голосу Хлебникова — «роса». Слабый, «шелестящий» голос Хлебникова (некоторых раздражало в нем сочетание большого роста и тонкого голоса) обладает огромной убеждающей силой.[32] В этих строчках отразилась готовность наделить абсолютным значением Истины *любые* слова, произнесенные Хлебниковым. Все, произнесенное им, значимо, исполнено глубокого, в том числе и тайного смысла. Хлебников не пустословил.

*И лоб его,*
*точно в туманы повитый,*
*внезапно светлел,*
*как бы от луча,*
*и сердце тянулось к нему,*
*по виду*
*его из тысячей отлича.*

Глубокая задумчивая сосредоточенность Хлебникова разрешается сиянием, исходящим от его лица.[33] Сердце посвященного узнает Учителя из тысяч обычных людей.

---

[31] *Лурье А.* Детский рай // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 278.

[32] По словам Асеева, «все эти попытки описать значение В. Хлебникова падают и бледнеют перед одним движением его губ...», произносящих стихи (Т. 5. С. 552).

[33] Ср. в очерке «Велемир»: «...тогда лицо принимало выражение такой ясности и приветливости, что все вокруг него светилось» (Т. 5. С. 554).

lib.pushkinskijdom.ru

Словно в кристалл времена разумея,
*он со своих*
*недоступных высот*
*ведал —*
за тысячу
до Птолемея
и после Павлова
на пятьсот.

В этих стихах звучит признание истинности хлебниковских вычислений и провидческого дара человека, для которого время перестало существовать. Сверх того, всеведущий Хлебников помещается высоко над миром, фактически замещает Бога на небесах.

*Он тек через пальцы*
*невыгод и бедствий*,
затоптанный в пыль
сапогами дельцов.
*«Так на холсте*
*каких-то соответствий*
*вне протяжения*
*жило Лицо»*.

(с. 464)

Асеев использует цитату из раннего стихотворения Хлебникова «Бобэоби пелись губы...», чтобы лучше оттенить неподвластность поэта миру сему, сквозь который он протекал подобно некоей субстанции и оставался «цел и не расколот», невзирая на бедствия. Ср. впечатление врача-психиатра В. Я. Анфимова, под наблюдением которого Хлебников находился несколько месяцев: «И все-таки, подобно Стринбергу и Ван-Гогу, он производил впечатление вечного странника, не связанного с окружающим миром и как бы проходящим через него. Как будто он всегда слышал голос, который ему говорил:

Оставь, иди далеко
Или создай пустынный край
И там свободно и одиноко
Живи, мечтай и умирай (Сологуб)».[34]

Стихотворение «Бобэоби...» можно рассматривать как образец абстрактной живописи в стихах, где упомянутые строки как бы завершают монтаж нескольких красочных зрительно-звуковых фрагментов. Но перенесенные в контекст асеевской поэмы, они наделяются новым смыслом, в связи с которым возникает ассоциация с иконой «Спас Нерукотворный» (лик Бога, сверхъестественной силой запечатленный на холсте).

*А Хлебников шел по России*
*неузнанный...*

(с. 467)

Можно ли предположить, что в данных строках Асеев ведет речь лишь о непризнанном поэте? Не слишком ли велик выбранный масштаб? Скорее, это ближе к сказанному самим Хлебниковым:

[34] *Анфимов В. Я.* К вопросу о психопатологии творчества. В. Хлебников в 1919 году // Труды Краснодарской клинической городской больницы. Краснодар, 1935. Вып. 1. С. 70. Анфимов приводит неточную цитату из стихотворения Ф. Сологуба «По тем дорогам, где ходят люди...».

lib.pushkinskijdom.ru

Плетусь, ученье мое давит мне плечи,
Проповедь немая, нет учеников...
(с. 356)

и заставляет вспомнить тютчевское:

...Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Через несколько строк, в которых обозначена декоративная, внешняя сторона скитаний Хлебникова, можно наблюдать продолжение этого метафизического полета:

Он *шел,*
*Как будто земли не касаясь...*

(Ср. воспоминания Е. Д. Спасского: «Он не ходил, а скорее скользил по земле, слегка ее касаясь, весь внимательный... неся свой внутренний мир».[35]) У Асеева Хлебников совсем отрывается от земли, несмотря на оговорку «как будто».

Образ не только «кристаллизуется» и возвышается — на него не падает и тени тех жизненных тягот, которые претерпевал реальный, живой Хлебников: неприкаянность, вечный голод, болезни, злоключения, тягостное одиночество — все, что сопровождало поэта, особенно в последние годы жизни. Присутствуют лишь глухие намеки на «невыгоды и бедствия», причем непонятно, относятся ли они собственно к поэту — ведь «пальцы бедствий» не могут его уловить. Возражений нет, Хлебникова устраивал тот образ жизни, который он вел и который был выбран им сознательно, но страдания, выпавшие на его долю, от этого не теряют своего драматизма. Если бы Асеев остановился на них, портрет вышел бы глубоко трагическим, что не соответствовало его поэтической задаче. Стихами создается впечатление, что от Хлебникова сами собой отлетали заботы об одежде, пропитании как о потребностях, ему нимало не свойственных, — это должно было работать на создание мифа, легенды, содействовать обожествлению персонажа.

Он шел,
как будто земли не касаясь,
не думая,
в чем приготовить обед,
ни стужи,
ни голода не опасаясь,
сквозь чащу
людских неурядиц и бед.

Слова «неурядицы и беды» также относятся не к герою (к неизвестным абстрактным «людям»), Хлебников проходит сквозь них, как сквозь стены.

Наряду со «сверхъестественным» Асеев показал глубоко человечный и трогательный образ поэта, мудреца и одновременно ребенка в его подлинности и чистоте. Скитания для этого человека были «формой оседлости», и непреодолимая тяга к ним определяла характер его жизни и личности.

---

[35] Пророческая душа. С. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

Устроят на место,
на службу пайковую:
ну, кажется, есть
и доход и почет.
И вдруг
замечаешь фигуру знакомую:
идет,
и капель ему щеки сечет.
Идет и теребит
от пуговиц ниточки:
и взгляда не встретишь
мудрей и ясней...
Возьмешь остановишь:
«Куда же вы, Витечка?»
«Туда, — отмахнется, —
навстречу весне!»[36]
Попробуйте вот,
приручите, приштопайте,
поставьте на место
бродячую тень:
он чуял
в своем безошибочном опыте
ту свежесть,
что в ноздри вбирает
олень.

(с. 468)

«Олень» относится к разряду символических элементов в поэзии Хлебникова. Кроме того, «олень» — излюбленный образ, универсальный по широте применения. Стадо сбесившихся оленей, падающих с крутизны, — метафора волос; можно не сомневаться в симпатии Хлебникова к герою, к которому так или иначе применяется слово «олень» (Владимир из «Ночного обыска»); часто он себя отождествляет с оленем (что всегда имеет мистическую нагрузку). Известно, что Хлебников просил изобразить его с оленьими рогами по крайней мере двух художников — Б. Самородова и П. Митурича. В мировоззрении европейских народов олень — существо, связанное с землей, но посвященное небу, — олицетворяя «мировое древо», символизирует чистоту и противопоставлен силам подземного мира; разумеется, Хлебникову, питавшему пристальный интерес к мифологии, было известно значение этого образа.

[36] Весной 1919 года Маяковский, устроивший для Хлебникова публикацию рукописей, накануне получения им гонорара нашел своего друга собравшимся в путь. «— Куда Вы? — спросил Маяковский. — На юг, весна! — ответил Хлебников. И уехал» (*Маяковский В.* В. В. Хлебников [некролог] // Красная новь. М., 1922. № 4/8. С. 305). Можно усмотреть определенную натяжку в интерпретации данного эпизода Маяковским, который, много рассуждая здесь о безответственности и неорганизованности Хлебникова, заканчивает некролог призывом: «бумагу живым» (с. 306). Из писем Хлебникова, а также по свидетельствам близко его знавших, ясно, сколь важным было для него опубликование его произведений и что сам он прикладывал к этому все возможные для человека «не от мира сего» усилия. Даже Маяковский, наряду с удивительным заявлением, что Хлебников «сам за всю свою жизнь не напечатал ни строчки», оговаривается: «Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?» (с. 305). Весной Хлебниковым действительно овладевала неудержимая тяга к странствиям. Весной 1919 года открывается последний, самый яркий, насыщенный событиями и впечатлениями период его жизни, отмеченный небывалым расцветом творчества на фоне тяжелейших лишений. Через юг России, Украину, Кавказ и Персию пролег самоистребительный путь поэта, чтобы, повернув на север, привести его уже исчерпавший жизненные силы организм к тяжелой медленной смерти в новгородской глуши.

lib.pushkinskijdom.ru

Также, согласно комментарию А. Парниса к стихотворению Хлебникова «Харьковское Оно», «в христианской традиции образ оленя связан с Иисусом Христом, с которым отождествляет себя Хлебников».[37] Ясно, что сравнение Хлебникова с оленем в стихах Асеева появляется не только в качестве поэтической метафоры. Можно добавить, что в воспоминаниях ряда современников Хлебников явно или на уровне создаваемого впечатления ассоциируется с (жертвенным?) животным (см., например: «В глазах у него часто мелькало выражение испуга, как у встревоженного животного» — О. Самородова; «Очень молчаливый и скрытный, он ко мне привык...» — Е. Спасский; «Ближе всех он подпускал к себе Володю и меня. Постепенно он к нам привык...» — Р. Райт).[38] Да и Асеев в процитированном отрывке говорит о нем: «приручите». С другой стороны, у М. С. Альтмана есть замечание: «Мало в нем было человеческого, ничего животного. Больше всего походил он на дерево...»[39] Исходя из архаических пластов сознания, кстати, от дерева до оленя совсем недалеко.

Тот же автор сказал, что Хлебников был «не нашей породы, даже казалось, уже не нашей природы».[40] Брат поэта, Александр Хлебников, в письме к матери (сентябрь 1911 года) говорит о «внечеловеческой, но милой душе Вити».[41] Действительно, создается впечатление, что большинство современников описывают Хлебникова как представителя иного вида — настолько велика была духовная дистанция. «Не то чудо, не то чудовище, уму непостижимое, например Хлебников» (слова Лидии Ивановой в передаче М. С. Альтмана).[42] В некоторых случаях слово «существо» оказывается наиболее приемлемым для характеристики Хлебникова: «Мне он столь понравился, что я готов был обнять это невиданное существо» (В. Каменский); «...не было существа такого на свете, которое я так нежно, так страстно любил» (П. В. Митурич).[43]

* * *

Понять его
медленной мыслью
не траться:
сердечный прыжок
до него разгони!..

(с. 464)

Асеев отвечает тем, кто говорит о сложности и недоступности поэзии Хлебникова (а ведь среди них были и Маяковский, и Виктор Шкловский, и др.). Действительно, прежде чем постичь Хлебникова, необходимо «разогнать сердечный прыжок», полюбить его. Тогда представление о недоходчивости и косноязычии многих его стихов исчезнет.[44]

---

[37] *Парнис А.* Новое из Хлебникова. С. 110.

[38] *Самородова О.* Поэт на Кавказе // Звезда. 1972. № 6. С. 187—188; *Спасский Е. Д.* Указ. соч. С. 102; *Райт Р.* Указ. соч. С. 267.

[39] *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 257.

[40] Там же.

[41] *Хлебников А. В.* Письма к родным. 1905—1916 гг. / Публ. М. Митурича-Хлебникова // Волга. 1987. № 9. С. 148.

[42] *Иванова Лидия.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 425.

[43] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 79; *Митурич М. П.* В. Хлебников и П. Митурич // Поэтический мир Велимира Хлебникова. С. 22.

[44] Так, Ал. Дымшиц вспоминает, что, когда Асеев читал Хлебникова, «в его чтении то, что казалось только заумью, становилось умным, невнятное делалось понятным» (Весь в мыслях о поэзии: Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 229—230).

lib.pushkinskijdom.ru

Окружающие чувствовали, что он необыкновенный, возможно не пытаясь этого обосновать. В представлении Асеева и люди, и природа уступали его обаянию.

Внезапный входил,
сапоги пропыля:
и люди добрели,
и кланялись в пояс
ему украинские тополя.
Он прошумел,
как народа сказанье...

Интересно, что интонация в процитированной строфе Асеева такова, что при первом прочтении (и «на слух») кажется, что «люди добрели и кланялись в пояс». Разумеется, «люди добрели» не всегда и не все, но если и не бывали покорены Хлебниковым, то большей частью почтительно отступали перед его необычайностью. Отношение к Хлебникову простых людей мемуаристы описывали неоднократно: например, И. Березарк (старая казачка приняла его за святого и т. п.); А. А. Бруни-Соколова (о том, как была потрясена видом Хлебникова прислуга); об отношении к нему матросов — у О. Самородовой, солдат — у Дм. Петровского и т. д.[45] Характерно замечание Петровского: «Явно никогда никому не открыл он своей миссии, но люди с душевной и духовной предуготовленностью к новому... чуяли проходящего *Великого*, очень в сущности неудобного и... обременявшего их часто человека, все ж с неожиданной для них самих откуда-то вытекавшей почтительностью, склонялись перед ним и грубо толкнуть не смели».[46] На создание необыкновенного, полного скрытого величия образа работают также и неоднократные упоминания об ощущаемой вблизи Хлебникова «непонятной, но несомненной значительности», о безотчетном побуждении встать в его присутствии и охлаждающем действии на «горячие головы».[47]

Трагическая гибель Маяковского, по Асееву, не обрывает его существования среди людей. Маяковский остается «в людской густоте».

Он здесь.
Он с нами
остался навечно...
(с. 500)

тогда как Хлебников за собою

...дверь запахнул
навсегда...[48]

и Асеев зовет способных взять «верный угол сердца»:

А вы — в эту дверь
напирайте,

---

[45] *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 94, 99; Пророческая душа. С. 99; *Самородова О.* Указ. соч. С. 187—188; *Петровский Д.* Указ. соч. С. 47.

[46] Там же.

[47] *Адамович Георгий.* 1) Мои встречи... // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 184—185; 2) Воспоминания: Хлебников // Дружба народов. 1995. № 11. С. 161; *Андриевский А. Н.* Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. 1985. № 12. С. 242; *Спасский С.* Указ. соч. С. 191.

[48] Таким образом подтверждаются слова В. Маркова о том, что Маяковский, будучи талантом меньше и уже Хлебникова, скорее найдет себе друга, нежели Хлебников, которого трудно взять в друзья (*Марков Владимир.* Указ. соч. С. 204).


lib.pushkinskijdom.ru

стучите,
чтоб не потерять
дорогого следа!
(с. 469)

На протяжении всей жизни Асеев находил для себя поддержку и утешение в поэзии Хлебникова и в памяти о нем. Это ясно из творчества Асеева и из воспоминаний его знавших. Например, Л. А. Озеров рассказывал, что однажды Асеев, оправившись от очередного приступа тяжелой болезни, сказал, что его вылечили не таблетки, а небольшое стихотворение Хлебникова.[49]

Очерк о Хлебникове, за который Асеев в 1936 году подвергся нападкам и обвинениям в «формализме», публиковался еще неоднократно. В 1961 году очерк вошел в сборник «Зачем и кому нужна поэзия», затем был включен автором в 5-й том Собрания сочинений (посмертно Асеев снова удостоился брани за приверженность Хлебникову[50]). В последней редакции очерка было введено знаменитое стихотворение Хлебникова «Еще раз, еще раз / Я для вас / Звезда...», так называемое «завещание». Стихотворение можно также рассматривать как поэтическую вариацию на тему обращения к людям Христа: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни. ⟨...⟩... если не уверуете, что это Я, то умрете в грехах ваших» (Иоанн, 8 : 12, 24). Асеев, приводя это стихотворение, опустил первые три строки, возможно, из соображений цензуры, желая смягчить слишком явно звучащую тему. С годами его представления о Хлебникове — носителе определенной миссии на земле — не изменились, а пожалуй, терминологически определились, о чем свидетельствует стихотворение «Сон», написанное в 1962 году.

Мне снилось: Хлебников пришел в союз поэтов,
пророк, на торжище явившийся во храм...
Нагую истину самим собой поведав,
он был торжественно беспомощен и прям...[51]

* * *

Многогранная личность Хлебникова вызывала и вызывает до сих пор самые разные суждения. Между полюсами категорического неприятия и полного признания — всевозможные варианты признания частичного: части творчества, какой-то стороны личности. Между тем представляется, что характер, душевный склад, судьба и все виды творчества, занимавшие этого поразительного художника, составляют одно неразрывное целое, переплетены корнями и прорастают одно в другое. Принимая творчество Хлебникова выборочно, можно наслаждаться и восхищаться им, но сколько-нибудь полно постичь его нельзя. Автор юбилейного очерка к 100-летию поэта Г. Айги сказал знаменательную фразу о том, что «сейчас уже не вина Хлебникова, если кто-то продолжает искушаться в нем теми его благими намерениями, которые пережила его блестящая поэзия».[52] Ка-

[49] *Озеров Л.* Мой Асеев // Весь в мыслях о поэзии: Воспоминания о Николае Асееве. С. 114.

[50] См.: *Аламдарова Э. Н.* Указ. соч. С. 143.

[51] *Асеев Н.* Сон // Лит. газ. 1962. 20 февр. Если придерживаться Евангелия, «на торжище... во храм» являлся все-таки Христос.

[52] *Айги Г.* Листки в ветер праздника // Дружба народов. 1994. № 8. С. 188. Интересно, что и этот автор помещает Хлебникова на небо:

lib.pushkinskijdom.ru

жется, в данном случае почти невозможно отделить «пережившие себя благие намерения» от «блестящей поэзии»: здесь одно закономерно порождает другое. Друзья и последователи высоко ценили эти благие намерения поэта, который «оставил свое дело незавершенным, но путь показал, „озарил" тех, кто мучился в бездорожьи и смутно чувствовал какую-то другую правду, чем та, которой мы живем сейчас».[53]

---

а звезды
там
чисты (и вечными будут
если
Время отменится) чисты
бесчисленны и одиноки — и это
глаза Велимира
Последнего
Первого.

(с. 186)

[53] *Лапшин Н.* Хлебников — Митурич // Русское искусство. 1923. № 2—3. С. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *Т. Н. Архангельская*

## РУССКИЕ ИЗДАНИЯ «РАЗМЫШЛЕНИЙ» МАРКА АВРЕЛИЯ В ЯСНОПОЛЯНСКОМ ДОМЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Летом 1878 года Л. Н. Толстой и его семейные познакомились с князем Леонидом Дмитриевичем Урусовым. Он родился в 1835 году в Москве, родовое имение его матери находилось в Смоленской губернии. После нескольких лет службы в армии, затем в течение долгого времени в Министерстве иностранных дел и в Министерстве внутренних дел Урусов с марта 1876 года по 1885 год (год его смерти) служил тульским вице-губернатором; в 1877 году был произведен за отличие в статские советники, в 1881 году пожалован в звание камергера двора. С конца 70-х годов Л. Д. Урусов стал частым гостем Ясной Поляны, Толстой нередко посещал его дом на Киевской улице в Туле. Т. Л. Толстая-Сухотина писала в «Воспоминаниях»: «Урусов был очень близкий друг отца, с первых же дней знакомства сделавшийся горячим сторонником его взглядов».[1] С. Л. Толстой отметил в «Очерках былого», что Урусов «сходился с отцом преимущественно в вопросах веры и философии. Он был всегда безукоризненно одет, щепетильно учтив и прекрасно говорил по-французски. Он жил скромно, был добр со всеми и старался в пределах возможного смягчать свои административные функции».[2]

В июле 1881 года, когда Толстой уехал для лечения кумысом в Самарскую губернию, С. А. Толстая известила его в письме о том, что Урусов перевел на русский язык «Размышления» Марка Аврелия. Толстой стал с нетерпением ждать книгу, полагая, что ее уже выслали, но она вышла лишь весной 1882 года. 18 мая Толстой, приехавший на днях в Ясную Поляну из Москвы, где еще оставалась семья, написал жене: «Вчера довольно поздно сидели с Урусовым. ⟨...⟩ Вечером читали урусовский перевод Марка Аврелия. Перевод и странен, и неправилен, но нельзя оторваться — мне, по крайней мере, от этой книги. Недаром говорит Христос: прежде, чем был Авраам, я есмь. И вот этого-то Христа, который был до Авраама, Марк Аврелий знал лучше, чем его знают Макарий и другие».[3] Урусов позволил себе опустить некоторые неясно выраженные мысли и повторы. Акцент был сделан на те мысли, где Марк Аврелий, как сказано в предисловии Урусова, «поднимается выше стоического учения и ⟨...⟩ зрелостью сознания своего приближается к учению Евангелия». В качестве эпиграфа было взято изречение Марка Аврелия: «Теперь уже не время определять нравственный образ человека, крепкого духом, — пора быть таковым на самом деле».

Книжка была отпечатана в Туле в типографии Губернского правления под названием «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя. Перевод князя Л. Д. Урусова» (цензурное разрешение 26 февраля 1882 года).

Урусов, по всей вероятности, подарил Толстому свою книгу. На сегодняшний день, однако, ее среди толстовских книг нет. Как это нередко случалось, она могла

---

[1] *Сухотина-Толстая Т. Л.* Воспоминания. М., 1976. С. 246.

[2] *Толстой С. Л.* Очерки былого. Тула, 1975. С. 67.

[3] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928—1958. Т. 83. С. 341. Далее ссылки на это издание в тексте (том, страница).

lib.pushkinskijdom.ru

быть отдана кому-то для чтения или работы и не была возвращена. Возможно, именно об этом экземпляре книги идет речь в воспоминаниях В. И. Алексеева о его встречах с Толстым в Москве в 1892 году: «В другой раз он подарил мне книгу „Размышления императора Марка Аврелия Антонина". Книга эта переведена ⟨...⟩ его хорошим знакомым и приятелем князем Урусовым, которого он очень любил. ⟨...⟩ Передавая мне эту книгу, Лев Николаевич открыл и прочитал из нее несколько изречений».[4] В Ясной Поляне экземпляр этого издания сохранился в книжной коллекции в комнате С. А. Толстой, на обложке — скромная надпись аккуратным мелким почерком: «Графине Софье Андреевне Толстой от переводчика». Степень сохранности книжки свидетельствует о том, что обращались к ней многократно. Хозяйка яснополянского дома рассказывала в дневниковой записи от 2 октября 1897: «Урусова я полюбила за тот мир философии, в который он ввел меня, читая мне Марка Аврелия, Эпиктета, Сенеку и других. Впервые открылась мне им и с ним эта область высокого человеческого мышления, в которой я нашла столько утешения в своей жизни».[5]

В настоящее время в Тульской областной библиотеке имеется экземпляр этого издания с владельческой надписью Н. М. Горбова, знакомого Л. Н. Толстого.

Л. Н. Толстому довелось принять участие в создании своеобразного литературного памятника Л. Д. Урусову. Весной 1885 года в письме Л. П. Никифорову, советуя читать Эпиктета, Марка Аврелия, Спинозу, Конфуция, Лао-цзы, Толстой писал: «Вот мне близкие и дорогие мыслители» (63, 318). Тогда же, на заре деятельности «Посредника», он рекомендовал А. М. Калмыковой, заканчивавшей книжку для народного чтения о Сократе, заняться прежде всего подготовкой таких же книжек об Эпиктете и Марке Аврелии. «Матерьялы, какие есть, — писал ей Толстой, — найдете в Публичной библиотеке Московской и Петербургской» (63, 237). Речи о, казалось бы, «лежавшей на поверхности» книжке Урусова, в то время тяжело больного, здесь не велось. Может быть, потому, что обратиться с просьбой о такой довольно трудоемкой работе к Урусову Толстой не мог из-за состояния его здоровья, предлагать же другому воспользоваться урусовским предисловием и текстом книжки было бы неэтично. Но мысль о целесообразности задуманного издания, видимо, не покидала писателя. Так, в июне 1885 года он писал В. Г. Черткову: «Я по себе знаю, какую это придает силу, спокойствие и счастье — входить в общение с такими душами...» (85, 218). А. М. Калмыковой рекомендованные книжки написаны не были. В апреле 1886 года Толстой познакомился с рукописью книжки «Римский мудрец Эпиктет», подготовленной теперь уже Чертковым. Осенью 1887 года, спустя два года после смерти Л. Д. Урусова, Чертков и его жена подготовили для «Посредника» и вторую книжку о Марке Аврелии. В письме Толстому от 19 октября 1887 года Чертков сообщал о том, что А. К. Черткова делает выдержки из книги Урусова. Над публикацией избранных мыслей Марка Аврелия в «Посреднике» работало несколько человек.

В издании «Посредника» заглавие почти полностью совпадает с урусовским («Размышления римского императора Марка Аврелия о том, что важно для самого себя»). Не указана фамилия переводчика, нет и его предисловия. По объему книжка гораздо меньше урусовского издания, здесь приведено 200 с небольшим мыслей Марка Аврелия, у Урусова их около 340. В «Посреднике» далеко не все печаталось без сокращений. Так, например, один из первых текстов (известное обращение «О, душа...») приведен без пяти последних строк и имеет разночтения с урусовским («...истинное благо вне времени и пространства» — в «Посреднике» звучит так: «...истинное благо всегда в твоей власти»). Не вдаваясь далее в подобные сравнения, отметим еще одно существенное отличие. Если Урусов применил деление текста на 12 глав (без заглавий), то в «Посреднике» мысли произвольно сгруппировали в

[4] Летописи Гос. Литературного музея. М., 1948. Кн. 12. Т. 2. С. 321.

[5] *Толстая С. А.* Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 305.

lib.pushkinskijdom.ru

14 тематических разделов с характерными названиями; например: «О познании Бога», «Обман мирской жизни», «Похвала людей», «Смерть» и т. д. В итоге в открывающем книжку разделе («Обращение к своей душе») первая мысль из главы X по книге Урусова соседствует с четырнадцатой из главы XII, затем следуют первая, четвертая и третья мысли из главы II, далее — первая мысль из главы VIII и т. д.

В марте 1888 года Толстой, прочитав рукопись, ответил Черткову: «Хорошо. Нужно хорошее биографическое вступление. Некоторые — я вычеркнул, некоторые очертил карандашом — считаю лучше выкинуть. Чем короче, тем сильнее» (86, 143—144). Рукопись с правкой Толстого не сохранилась. Окончательная редакция и вступление принадлежали Черткову. В письме к нему от 6 апреля 1888 года Толстой, видимо, отзывается уже о предисловии: «Марка Аврелия посылаю — хорошо» (86, 148). О том, что Толстой что-либо исправил на этот раз, сведений нет. В том же году книжка была отпечатана в типографии К. Д. Сытина. Толстой отозвался о ней в письмах Черткову от 13 сентября 1888 года («Из новых книг очень мне нравятся Поучения Иоанна Златоуста, Гоголь, Марк Аврелий» — 86, 168) и от 21 декабря 1888 года («Вот будут чудные книги для всех: Иоанн Златоуст, Марк Аврелий, Сократ, Диоген и Эпиктет» — 86, 193).

В дальнейшем это издание многократно повторялось. Тексты Марка Аврелия с предисловием Черткова год спустя вышли в составе сборника «Два победителя» (о Марке Аврелии и Александре Македонском). В письме Черткову от 27 августа 1889 года Толстой написал: «Прекрасная книга „Два победителя". Вчера получил» (86, 254). В последующие годы «Размышления» Марка Аврелия много раз выпускались «Посредником». Толстой содействовал распространению книжки. Именно из этого издания отбирались и перешли на страницы его известных сборников мыслей мудрых людей свыше 60 мыслей Марка Аврелия.

Со времени перевода Д. Фонвизиным в 1777 году сочинение Марка Аврелия не переводилось в России более ста лет. Однако перевод Урусова едва ли стал тогда широко известен и признан: рецензент «Филологического обозрения» (Т. 14, кн. 1) в 1898 году о нем не упомянул и назвал первым в XIX веке перевод П. Н. Краснова (1895). В наше время переводу Урусова было отдано должное в статье «Марк Аврелий в России», написанной современным переводчиком Марка Аврелия А. К. Гавриловым, весьма солидно и обстоятельно рассмотревшим вопрос о восприятии «Размышлений» российским читателем.[6] Автор статьи характеризует урусовский перевод как «1-й в XIX в.! — полный (с небольшими купюрами)» (с. 148). Сравнивая его с двумя последующими переводами «Размышлений» — П. Краснова и С. Роговина — А. К. Гаврилов находит, что «Л. Урусов превосходит остальных нравственной настоятельностью» (с. 163).

Об Урусове до настоящего времени не было написано более или менее полной и связной статьи, хотя бы на материале сведений, рассыпанных в дневниках, письмах Толстого, в комментариях и в мемуарной литературе о Толстом. Может быть, по этой причине в статье А. К. Гаврилова, к сожалению, отразилось временами поверхностное восприятие личности Урусова, его связей с Толстым и его окружением. Это привело к некоторым досадным ошибкам и неточностям в тексте статьи. Так, например, Урусова — одного из первых единомышленников Толстого, не прошедшего «школы» «Посредника», умершего в год его основания и просто не успевшего стать толстовцем в общепринятом значении этого слова, в известной степени аристократа и светского человека — не следовало бы приравнивать к защитникам и пропагандистам взглядов «послепереломного» Толстого. По словам С. Л. Толстого, Урусов «был мало похож на последующих опростившихся толстовцев». Поэтому неправомерно говорить, например, о том, что Урусов летом 1881 года подверг

[6] *Гаврилов А. К.* Марк Аврелий в России // Марк Аврелий Антонин. Размышления. Л., 1985. Далее ссылки в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Тургенева «толстовской проповеди». В упомянутом автором источнике — воспоминаниях Т. Л. Сухотиной-Толстой — говорится лишь о философском споре и о несколько ироничном отношении Толстого к попыткам Урусова обратить гостя в свою веру. Добавим к этому, что, по воспоминаниям С. Л. Толстого, темой спора был вопрос о разумении жизни; в не меньшей степени, чем от Толстого, интерес Урусова к этому разговору мог идти и от Марка Аврелия, которого он в то лето переводил.

Вступительная статья Урусова к его переводу ни в одной фразе не обнаруживает какого-либо «протолстовского» освещения сочинений Марка Аврелия. «Что же это за философское учение, пробудившее столько величия души? Откуда взялись не только все основы истинной человечности, но и нравственная сила для приложения этих основ к ежедневной жизни? Записная книжка Марка Аврелия отчасти дает ответ на этот вопрос. Поэтому мы думаем, что перевод этой поучительной книги будет встречен сочувственно», — сказано в предисловии.

Нет достаточных документальных оснований для того, чтобы предполагать направляющее влияние Толстого, а тем более его друзей, в выборе Урусовым принципиальных позиций при переводе Марка Аврелия. А именно это ощущается в объяснении А. К. Гавриловым специфики урусовского перевода. Анализируя недостатки книжки Урусова, например пропуски, сокращения текста и др., он отмечает: «Для Толстого и его друзей было важно другое: насытить слово живым душевным опытом и воздействовать на волю и совесть читателя. Изъято ли что у Марка Аврелия, добавлено ли ему своего — эти счеты представлялись им литературной суетностью. В этой перспективе за переводом Урусова можно признать по крайней мере достоинство соответствия своему назначению» (с. 150). Этот отзыв, скорее, должен быть отнесен к тому произведению, которое позднее было создано друзьями Толстого в «Посреднике» на материале книги Урусова. Об отношении Толстого к подобной работе может свидетельствовать его надпись (черновой ответ) на письме М. Я. Лебедева, желавшего обработать для «Посредника» рассказы из древнерусского «Пролога» (март, 1887). «Не надо стесняться текстами», — писал Толстой и рекомендовал «делать сокращения и изменения по своим соображениям».[7]

Не совсем понятно, почему А. К. Гаврилов считает, что для оценки урусовского перевода «важно иметь в виду, что одновременно с этой работой Урусов трудился над переводом на французский язык сочинения Толстого „В чем моя вера?"» (с. 148). Это и неверно. Толстой начал писать свое сочинение летом 1882 года, когда книжка Урусова была уже напечатана, заканчивалась статья глубокой осенью 1883 года. Урусов, с его прекрасным знанием французского языка, переводил конфискованное в России сочинение Толстого для парижского издания. В конце марта 1884 года Толстой читал перевод и сделал критические замечания, относившиеся к переводчику и к самому себе как автору. 23 марта в дневнике Толстого было записано: «Сел за перевод Урусова. Неровен. Часто очень нехорошо. Не знаю что, текст или перевод? Вероятнее, текст». О том же (и именно по поводу чтения статьи «В чем моя вера?» на французском языке) сказано и в предыдущей записи дневника писателя: «И перевод плох, а оригинал еще плоше. Нехорошо вступление к заповедям, ничем не мотивировано. Надо писать вновь для всех. Работал до самого обеда» (49, 71). Обычной толстовской суровой требовательности к своему слову здесь даже больше, чем критики перевода. Об этой работе Урусов вспоминал в 1884 году: «Я живо помню, какие состояния я переживал во время перевода, чувствуя себя то бодрым и сильным, то изнеможенным, смотря по тому, овладевал ли я легко и свободно Вашею мыслью или находил (как мне казалось) неясности, подавляющие мою энергию. Все этой Вы разглядели в переводе». А. К. Гаврилов, взяв лишь одну, вторую по времени, оценку Толстым перевода текста «В чем моя вера?», ошибочно отнес ее к урусовскому переводу Марка Аврелия (!) и соответственно построил на этом своеоб-

[7] Толстой-редактор. М., 1965. С. 10.

lib.pushkinskijdom.ru

разное пространное рассуждение о Толстом и его оценке «Размышлений». Кстати, стоит обратить внимание на фразу из этой дневниковой записи Толстого: «Надо писать, т. е. выражать мысли так, чтобы было хорошо на всех языках». В упомянутых выше воспоминаниях В. И. Алексеева находим такие слова Толстого о текстах Марка Аврелия в переводе Урусова: «Какая глубина мыслей, — прибавил Лев Николаевич, прочитавши эти изречения, — какая точность в выражении их. Другому нужно было бы написать целую книгу, чтобы там ясно выразить, например, хоть значение жизни как настоящего момента, а он это выразил в нескольких строчках».

А. К. Гаврилов полагает, что источником выписок из Марка Аврелия для сборника «Мыслей мудрых людей» «остается Урусов; что касается возможной редакционной работы Толстого, начиная с подготовки первого издания и затем при публикации выдержек, то этот вопрос нуждается в специальном исследовании» (с. 150). Если под «первым» подразумевается издание 1882 года, то никаких сведений о редакционной работе Толстого над книгой Урусова нет. На вопрос о редактировании изданий с выдержками (надо полагать в «Посреднике») отчасти уже отвечено в данной работе.

А. К. Гаврилов предпринял не совсем удачную попытку продемонстрировать пример редакторской работы Толстого над посредниковским изданием Марка Аврелия, в частности над предисловием к выдержкам. Автор избрал как интересную работу Толстого над книжкой «Два победителя» в издании 1890 года. Но это, во-первых, было уже переиздание того, что год назад похвалил Толстой (об этом смотри выше), а во-вторых, обе составные части этой книжки Толстой редактировал еще в феврале—марте 1888 года, едва ли переиздание 1890 года представлялось ему на редактирование. Примером того, как побывавший в руках Толстого-редактора текст «получает определенное толстовское звучание» (с. 152), А. К. Гаврилов в издании «Два победителя» 1890 года считает конец предисловия к выдержкам из Марка Аврелия. Но приводимый в доказательство этого текст, за исключением незначительных стилистических изменений в начале фразы, в точности повторяет заключение предисловия Черткова о Марке Аврелии для издания 1888 года, читанного тогда же Толстым. В издании 1890 года и в более поздних изданиях этого предисловия встречаются лишь мелкие поправки, внесенные, вероятно, самим Чертковым.

Вызывает возражение допущенное А. К. Гавриловым отождествление книги Урусова с изданием «Посредника». В начале раздела говорится о том, что «„Размышления императора Марка Аврелия" были изданы сперва в Туле». В подстрочном примечании далее читаем: «За названным выше изд. 1882 г. последовали изд. 2. М., 1891 (то же в 1895, 1902 гг.); изд. 3, 1911 и некоторые другие переиздания» (с. 149). Основное, первое, издание «Посредника» 1888 года здесь почему-то пропущено. Книге же Урусова приписано то, чего, возможно, и не было: в силу разных обстоятельств она едва ли вообще переиздавалась. А. К. Гаврилов же упоминает «множество изданий и переизданий... этого перевода, изданий, которые становились все более тоненькими... Название этих выдержек из урусовского перевода „Размышлений" изменилось соответственно: „Что всего важнее для души твоей?"» (с. 149).

В этом следует разобраться. Итак, после первого отдельного издания «Размышлений» в «Посреднике» в 1888 году они вышли в 1889 году в составе сборника «Два победителя». Отдельное издание «Посредника» (с порядковым номером 63) выпускалось многократно в 1890-е и 1900-е годы с одним и тем же заглавием и объемом текста. Количество страниц несколько колебалось из-за отличий в формате. Особняком стоит в ряду этих изданий отпечатанное в типографии И. Д. Сытина, где печаталось и первое издание, переиздание того же текста, но в нескольких книжечках (под номером 50). Так, в первую из них, объемом в 31 страницу, вошли лишь первые четыре раздела всего текста «Посредника». Название этого выпуска измене-

lib.pushkinskijdom.ru

но: «Что всего нужнее для души твоей? Избранные мысли римского мудреца Марка Аврелия. Книжка первая». В 1911 году издание снова выходило под номером 63. В личной библиотеке Толстого сохранились отдельные издания 1891-го и 1902 года.

В данной работе сделана попытка поправить наиболее заметные неточности в статье А. К. Гаврилова. К сказанному можно было бы сделать еще несколько замечаний. Например, по поводу слов: «О работе над Марком Аврелием знал Тургенев» (с. 149) — можно сказать, что более вероятно то, что Тургенев во Франции мог читать книжку Урусова; получить ее он мог и от автора, и от его семейных: с 70-х годов до конца жизни Тургенев поддерживал дружественные связи с женой Урусова, бывая в ее салоне в Париже, где она почти постоянно проживала с дочерьми. Тургенев и Урусов были знакомы и встречались во Франции и России. Вероятно, познакомившись с книжкой, Тургенев написал в письме Л. Н. Толстому от 4(16) сентября 1882 года из Буживаля: «Поклонитесь от меня также переводчику Марка Аврелия князю Урусову».[8] Если с приведенной автором фразой о Тургеневе можно еще согласиться, то слова: «Ознакомился с текстом „Размышлений" в урусовском переводе Чехов...» (с. 157), на наш взгляд, следует уточнить. Отзыв Чехова из письма от 9 апреля 1889 года о том, что в тексте Марка Аврелия «все одинаково хорошо», — это суждение о недавно вышедшем первом издании «Посредника», где имя переводчика даже не указано, а не об основном издании перевода Урусова. (То же касается фактов обращения к текстам Марка Аврелия Лескова и Бунина.)

А. К. Гаврилов определенно утверждает, что Урусов, «конечно, имел перед собой греческий текст... но... сыграло роль и французское посредничество». Сопоставим с этим фразу из письма С. А. Толстой Л. Н. Толстому в июле 1881 года: «Марка Аврелия кн. Урусов перевел с французского на русский язык» (83, 303). Думается, эти слова стоят ближе к истине.

Предлагаемые в данной работе уточнения хотелось бы считать нашей данью хорошей, необходимой любому пишущему человеку черте характера Л. Д. Урусова, оцененной Л. Н. Толстым, когда он написал своему другу: «...знаю, что Вы любите добираться до точного выражения мысли» (63, 241).

---

[8] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 13. Кн. 2. Л., 1968. С. 29.

© *Эрхард Хексельшнайдер (ФРГ)*

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ П. А. ГАББЕ В ЗОННЕНШТЕЙНЕ

Поэт, публицист и переводчик Петр Андреевич Габбе занимает в русской литературе первой половины XIX века относительно скромное место, но при жизни он успел снискать у современников известность на поэтическом поприще, и в частности поддерживал тесные контакты с П. А. Вяземским. В то же время Габбе остается по сей день во многом загадочной личностью; ряд обстоятельств его жизни изучен недостаточно, чем объясняется и крайне малое количество посвященных ему работ.[1] Исключение составляет лишь так называемая варшавская история осени 1821 года, в которой Габбе (в бытность свою офицером лейб-гвардии Литовского

---

[1] См.: *Рогинский А.* П. А. Габбе. Биографический очерк // Русская филология. Сб. науч. работ. Тарту, 1967. Вып. 2. С. 83—110. Эта работа стала мне доступной благодаря дружескому посредничеству госпожи Малле Салупере (Тарту).

lib.pushkinskijdom.ru

полка) был замешан вместе со своими сослуживцами Н. Н. Пущиным и Н. В. Веригиным. Эта история, приведшая к открытому конфликту с великим князем Константином Павловичем, была детально исследована как выражение протеста против насилия в армии преддекабристской поры.[2] Габбе и его товарищи были преданы суду, приговорены к смертной казни, но помилованы, а затем разжалованы; сам он в сентябре 1823 года был вновь восстановлен в чине штабс-капитана. Выйдя в отставку в апреле 1826 года, он до 1833 года был управляющим южнорусских имений Л. А. Нарышкина. (Кстати говоря, речь идет о том самом генерале Нарышкине, с которым в декабре 1820 года встречались на юге Франции В. К. Кюхельбекер, бывший тогда секретарем А. Л. Нарышкина, и немецкий художник Людвиг Рихтер.)[3] Бурная жизнь и унаследованное психическое заболевание сказались на состоянии здоровья Габбе — он помешался. Свои последние годы он провел в Германии.

Данные об этом периоде весьма скудны. До сих пор знали следующее: царь Николай I разрешил Габбе выехать за границу, «с тем чтобы впредь не въезжать в Россию ни под своим, ни под чужим именем. Дальнейшая судьба Габбе неизвестна».[4] Так было констатировано еще в 1914 году в «Русском биографическом словаре», и за протекшие восемьдесят с лишним лет эта информация пополнилась ненамного. С. Л. Козлов в 1989 году уточнил только, что Габбе с 1834 года помещался в больнице для умалишенных в Дрездене и что его сестра Софья Загю в 1834—1841 годах безуспешно обращалась к правительству с просьбами вновь дозволить ее больному брату въезд в Россию.[5] Основательная работа А. Рогинского, опирающаяся на большое количество русских архивных документов, тоже оставляет открытыми некоторые вопросы, например вопрос о мнимом или действительном сумасшествии Габбе и о том, мог ли он в самом деле вернуться в Россию.[6] Когда и где он умер, как он жил в Саксонии — все это до сих пор оставалось невыясненным.

Отправной точкой для настоящей заметки послужило замечание П. А. Вяземского в письме от 8(20) мая 1835 года: «Знаешь ли, что наш бедный Габбе в Зонненштейне, тут, где был Батюшков?»[7] Сюда, в эту часть города Пирны, ведет след поэта. На протяжении первых десятилетий своего существования лечебница Зонненштейн, основанная в 1811 году, была психиатрическим заведением чрезвычайно высокой репутации. В первую очередь здесь разделяли излечимых и неизлечимых больных, прилагали все усилия к тому, чтобы обходиться с пациентами исключительно гуманно и лечить их с учетом достижений уже весьма дифференцированной социотерапии и теории воздействия внешней среды, а также занимались практическим усовершенствованием врачей-психиатров.[8] С этого началась психиатрическая реформа, которая произвела сенсацию в целой Европе. Зонненштейн

---

[2] См.: *Ланда С. С.* Дух революционных преобразований... Из истории формирования идеологии и политической организации декабристов. 1816—1825. М., 1975. С. 235—249; *Минкин М. А.* П. А. Габбе в общественном и революционном движении 20-х годов XIX века // Освободительное движение в России. Саратов, 1978. Вып. 7. С. 42—51.

[3] См.: *Richter L.* Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Frankfurt/M., 1980. S. 98 ff.; *Hexelschneider E.* Begegnungen eines russischen Dichters und eines deutschen Malers. Wilhelm Küchelbecker und Ludwig Richter // Sächsische Heimatblätter. Dresden. 38. Jg. 1992. H. 2. S. 119—124.

[4] Русский биографический словарь. 1914. [Т. 4]. Гааг — Гербель. С. 7.

[5] Русские писатели. 1800—1900: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 507.

[6] См.: *Рогинский А.* Указ. соч. С. 108, 110.

[7] Цит. по: *Kauchtschischwili N.* L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjàzemskij. Milano, 1964. P. 307. Заметим кстати, что Вяземский в июле 1853 года, во время поездки на пароходе из Дрездена в Богемию, написал стихотворение «Зонненштейн», посвященное судьбе своего друга К. Н. Батюшкова.

[8] См.: *Eichhorn H.* Die Heil-und Verpflegungsanstalt Sonnenstein bei Pirna und ihre Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Psychiatrie // Zur Geschichte der Psychiatrie im 19. Jahrhundert. Berlin, 1984. S. 49—56.

lib.pushkinskijdom.ru

считался образцовым заведением, примером для подражания и стал «местом паломничества» для психиатров.

Слава лечебницы при первом ее директоре Эрнсте Готлобе Пинице (1777—1853) достигла России, так что вдовствующая императрица Мария Федоровна обратилась к саксонскому конференц-министру графу Готлобу Адольфу Эрнсту Ностиц-Энкендорфу (1765—1836), известному своей склонностью к филантропии, с просьбой сообщать подробные сведения об устройстве лечебницы, вследствие чего появилось на свет объемистое двухтомное сочинение под названием «Описание королевской саксонской лечебницы Зонненштейн» (Beschreibung der Königlichen Sächsischen Heil-und Verpflegungsanstalt Sonnenstein. Dresden, 1829). В. А. Жуковский услышал об уникальных возможностях лечебницы в Зонненштейне и приехал туда (вместе с А. И. Тургеневым), чтобы при содействии знаменитого берлинского врача Кристофа Вильгельма Хуфеланда (1762—1836) позаботиться о помещении своего друга, поэта К. Н. Батюшкова, в частную клинику Пиница, где тот и пытался найти исцеление в 1824—1828 годах, хотя и безрезультатно.[9] Именно здесь лечился и Габбе.

Приводимые ниже сведения извлечены из дела о болезни Габбе, которое полностью (62 листа) хранится в Саксонском центральном государственном архиве в Дрездене (в фонде Каменц, шифр: Лечебница Зонненштейн. Дело № 6152. Пациент: Петер Андреевич фон Хаббе).[10] Всю документацию по этому делу вел по поручению Пиница врач и переводчик Антон Дитрих (1797—1868),[11] сыгравший важную роль в истории русско-немецких культурных связей. Дитрих был знаком с Россией (с августа 1828 по июнь 1830 года он жил в Москве как лечащий врач К. Н. Батюшкова) и с русским языком — поэтому ему вменялось в обязанность лечение русских пациентов в Зонненштейне и в частной клинике Пиница в городе Пирне. Зачастую это были весьма видные люди.

Петер Андреевич фон Хаббе (так постоянно именуется Габбе в деле о болезни; его отцом был немец Генрих Вильгельм Хаббе) прибыл в Дрезден, должно быть, в марте 1834 года. Его брату, привлекавшемуся к следствию по делу декабристов генералу Михаилу фон Габбе (1794—1834),[12] который приблизительно в конце 1833 года обосновался в Дрездене и проживал на Антонсплатц в доме № 54 (напротив Иоханнис-алле), а в еще большей мере его невестке удалось добиться, чтобы Пиниц 7 июня 1834 года принял больного в свою клинику в Зонненштейне. Брат пригласил Габбе из Одессы в Дрезден для лечения, а также для того, чтобы таким образом обеспечить его в материальном отношении (Л. 22б). Как выясняется из сопроводительного послания дрезденского лечащего врача, доктора Карла Хилле, болезненное душевное состояние Габбе сделало необходимым его изоляцию, тем более что он уже убегал из своей дрезденской квартиры и был задержан полицией на окраине тогдашнего Дрездена, в Плауэнской долине. К тому же Габбе очень быстро потратил на всевозможные мелочи свои и без того ограниченные финансовые средства. Ряд писем Габбе к русским знакомым (написаны по-французски и содержат рисунки) хотя и демонстрируют бодрое расположение духа, в то же время выдают неспособ-

---

[9] См.: *Hexelschneider E.* Prominente russische Besucher auf dem Sonnenstein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts // Sächsische Heimatblätter. Dresden. 40. Jg. 1994. H. 4. S. 219—223.

[10] Приношу сердечную благодарность Арнду Линдеманну (Пирна), который по моей просьбе разыскал и скопировал соответствующие материалы. Далее ссылки на этот архив даются в тексте.

[11] См.: *Hexelschneider E.* 1) Anton Dietrich (1797—1868) — ein Ruβlandkenner aus Pirna // Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft. Kassel, 1993. Bd 3. S. 41—73; 2) Noch einmal: Die russischen Märchenübersetzungen von Anton Dietrich // Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft. Bd 4 (в печати); *Кошелев В. А.* Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987. С. 326 и след.; *Алексеев М. П.* Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1949. Т. 8. Вып. 4. С. 369—372.

[12] См.: *Рогинский А.* Указ. соч. С. 103 и след.

lib.pushkinskijdom.ru

ность к логически связным построениям. Дитрих, который уже знал Габбе по нескольким посещениям в Дрездене, 27 августа 1834 года подробно информировал о состоянии пациента его зятя де Загю, жившего в Петербурге, а 13 сентября того же года — русского посланника Андреаса фон Шрёдера в Дрездене. В целом из его сообщений явствует следующее.

Непосредственный повод помешательства (кроме наследственной предрасположенности Габбе к душевной болезни) остался неизвестен даже опытному диагносту Дитриху: «К моему глубокому сожалению, я пребываю в совершенном неведении о первопричинах недуга; полагаю, однако, что уже многими годами прежде на душу больного пагубно повлияло несчастное стечение обстоятельств, о которых он сам хранит глубокое молчание, как и вообще о своей прежней жизни, и, кажется, воспоминание об этом ему неприятно, а потому я не утруждаю его вопросами, тем более что из его ответов можно было бы почерпнуть лишь немногое... Что же касается его состояния, то оно производит впечатление сильнейшего упадка умственных и телесных сил. Он не способен целеустремленно и продолжительно заниматься одним предметом; его деятельность неупорядоченна и более имеет целью времяпрепровождение, нежели пользу. Редко находится предмет, пробуждающий его интерес, и поэтому, бывая в компании, что случается регулярно, он принимает мало участия в общем разговоре или же остается вовсе безучастен. Его ответы, даже если он настроен достаточно весело, большей частию кратки, и только когда представляется случай поговорить или полюбезничать, он присоединяется к общему кругу. Обычно же он предпочитает найти себе укромный уголок и сквозь лорнет наблюдать за физиогномиями... Слабость памяти, своенравие, переменчивость настроений и тщеславие являются непременными следствиями этого рода нервной болезни, и он их также не лишен. Все же, при его природном добродушии и любви к порядку, им еще можно довольно успешно руководить» (Л. 13а—13б). Итоговое заключение формулируется в письме к посланнику Шрёдеру: «Господин фон Хаббе страдает неврастенией и слабоумием, и притом в такой степени, коя делает его неспособным вести продолжительный связный разговор о каком-либо предмете, правильно оценивать свои собственные обстоятельства и каким-либо образом заботиться о существовании» (Л. 17а).

Отчеты Дитриха подкупают подробностью и скрупулезностью наблюдений, которые могли бы позволить современному психиатру точно диагностировать болезнь Габбе. За пребывание больного в клинике семья должна была платить каждую четверть года 200 талеров, из которых оплачивался особый больничный служитель, три комнаты и другие потребности, включая питание, но не включая одежду (см.: Л. 18б).

Особого внимания заслуживает история болезни от 24 октября 1835 года, посланная Дитрихом по поручению Пиница саксонскому королевскому лейб-медику Карусу. Врач, философ и художник Карл Густав Карус (1789—1869) до сих пор остается фигурой, едва ли по достоинству оцененной в истории саксонско-русских культурных связей. Он был дружен с В. А. Жуковским и даже рисовал для него. В середине июля 1845 года он лечил Н. В. Гоголя (которого послал на воды в Карлсбад). Вообще Карус слыл модным врачом среди проживавшей в Дрездене русской знати (так, например, он лечил уральских золотопромышленников Яковлевых).

Этот отчет Дитриха, в некотором роде являющийся итоговым, содержит, наряду с диагнозом и данными о течении болезни, подробную биографическую справку о Габбе, которая расставляет некоторые новые акценты в имеющейся на сей день биографии писателя. Поэтому далее приводятся обширные выдержки из указанного документа.

«Господин штабс-капитан фон Хаббе (уроженец Петербургской губернии; в настоящее время приблизительно 40 лет от роду)[13] в юности получил воспитание в

[13] На полях приводится дата рождения — 1796 год. Это соответствует дате, указанной А. Рогинским (Указ. соч. С. 84).

lib.pushkinskijdom.ru

Кадетском корпусе в Петербурге и в 1810 году поступил на военную службу. Прапорщиком Литовской лейб-гвардии он в 1813 году принял участие в походе против французов на территории герцогства Варшавского, Пруссии и Саксонии и в битвах при Дрездене, Кульме и Лейпциге. В январе следующего года (1814. — *Э. Х.*) перешел с русской армией через Рейн, участвовал в чине подпоручика во многих больших и малых сражениях на французской территории и за отличную службу был удостоен нескольких орденов. По завершении сего похода он был направлен в Варшаву и там в 1819 году произведен в штабс-капитаны. — Говорят, что он был в большой милости у великого князя Константина, но утратил ее из-за оскорбительных выражений, кои позволил себе в одном сочинении по отношению к правительству и некоторым высокопоставленным особам. Его предали военному суду, решением коего он в апреле 1823 года был лишен своего звания и орденов[14] и, согласно воспоследовавшей императорской конфирмации, разжалован в рядовые Волынского пехотного полка. Однако он вел себя столь образцово, что императорским повелением от сентября того же года ему было даровано помилование и прежний чин штабс-капитана. В ноябре 1823 года он был переведен в 49-й Егерский полк, а в феврале 1826 года совершенно уволен из военной службы по причине болезни. Ни о природе сей болезни, ни об обстоятельствах его дальнейшей жизни не удалось получить достоверных известий... Мне неведомо, где он служил в последующие годы; насколько удалось выяснить, позднее он жил в Одессе, в доме богатого русского графа, некоего господина Нарышкина, занимая приятное и, по видимости, обеспеченное место его личного секретаря и получая подобающее жалованье. По всей вероятности, он вел у Нарышкина не только переписку, но и хозяйственные дела с их сложной отчетностью — притом к полному удовлетворению последнего. Об этом свидетельствует постоянный и весьма приличный пенсион, который получает от него Габбе, уже перестав служить. Вообще же в похвалу Габбе говорят, что он был любящим братом, верным и участливым другом, человеком большого ума и познаний — и что он с успехом подвизался даже на поприще поэзии, отдавая в журналы собственные сочинения, которые принимали там весьма охотно» (Л. 21а, б — 22а).

Эти сведения Дитрих мог почерпнуть из разговоров с невесткой Габбе и ее мужем (скончался весной 1834 года), а также из разговоров с самим пациентом. В некотором отношении они уточняют выводы, накопленные биографами Габбе. О «загадочных обстоятельствах», из-за которых Габбе впал в безумие,[15] Дитрих едва ли что-то знал от его родных, к тому же сам пациент упорно молчал. Впрочем, в раздражении он, очевидно, говорил о «несчастной любви» в Одессе или в Крыму, которая «внесла свою лепту в расстройство его душевной деятельности» (Л. 22а). Кстати, это соответствует тем сведениям, которые сообщал Вяземский в мае 1835 года;[16] по-видимому, речь шла или о связи Габбе с супругой М. С. Воронцова, или даже о тройственной связи. Однако Дитрих, хорошо знакомый с русской жизнью (ведь он ухаживал за больным Батюшковым в доме Е. Ф. Муравьевой, матери известных декабристов), характеризовал своего пациента как «лишнего человека» (не употребляя, конечно, этого выражения): «Возможно, осознавая преимущество своих дарований в сравнении с другими людьми того же звания и не находя полного утоления влечениям своего сердца, он не мог удовольствоваться своим положением, — впрочем, вполне приемлемым. Что свойственная его нраву прямота и доверчивая предупредительность не раз должны были подвергнуться горьким разочарованиям — это можно было бы предположить, даже если бы он сам не сетовал на то, что нет ему на свете друга, что он рожден лишь для несчастий и что всякий

[14] О вынесенном Габбе смертном приговоре и о дальнейших событиях Дитрих, очевидно, не был осведомлен.

[15] Русские писатели. 1800—1900. Т. 1. С. 507. См. также: *Веригин Н. В.* Записки // Русская старина. 1893. Т. 78. Апрель. С. 131—134.

[16] *Kauchtschischwili N.* Op. cit. S. 307.

lib.pushkinskijdom.ru

мог намеренно обмануть его и провести» (Л. 22а). Говоря о безнадежном состоянии своего пациента, Дитрих придавал решающее значение фактору наследственности, однако, как проницательный психолог, указывал и на другие обстоятельства, которые через много лет привели к внезапному началу болезни: «Продолжительные тяготы военного похода в ранней юности (1812—1815. — *Э. Х.*), знаки отличия за усердную службу и вслед за тем — лишение чина и разжалование в простые солдаты (далее в отчете следуют слова, вычеркнутые Дитрихом: «вследствие высказываний, быть может вызванных обостренным чувством справедливости, которое было возмущено лицезрением произвола». — *Э. Х.*), уязвленное самолюбие (опять вычеркнуто: «при сознании невиновности». — *Э. Х.*), проистекающий из того мрачный взгляд на жизнь; затем — пребывание в местностях, совершенно различных своим климатом, несчастная любовь, обманутые надежды и недостаток средств, ставивший его в такое положение, которое не соответствовало его внутренним потребностям, — вероятно, все эти моменты способствовали тому, что в душе, их не одолевшей, полностью развились скрытые задатки недуга» (Л. 22б).

Дитрих подробно описал в этом отчете Карусу не только состояние своего пациента, но и предпринятые терапевтические меры. Кстати, бросается в глаза сходство симптомов и проявлений заболевания с той картиной, которую в свое время обрисовал Дитрих, говоря о Батюшкове.[17] В целом врач все же счел возможным в этом отчете констатировать улучшение в состоянии здоровья пациента и дать рекомендацию выпустить Габбе из лечебницы на основании просьб его родных.

16 июля 1835 года Габбе действительно отправился в Дрезден к своей невестке, потому что возвращение в Россию было ему запрещено русскими властями. Но пробыл он там недолго. Год спустя, 11 июня 1836 года, Габбе вновь очутился в лечебнице Зонненштейн, так как его состояние значительно ухудшилось. Теперь он был одержим бредовыми идеями, что выражалось прежде всего в мании величия; никакой возможности излечиться больше не существовало. Характеризуя течение болезни Габбе в позднейшем отчете, Дитрих пояснял, что пациент впал в полное слабоумие и больше не узнавал даже старых друзей из России. 10 марта 1859 года он умер от водянки и 13 марта был похоронен в Пирне на Николаевском кладбище. По инициативе Дитриха городской гарнизон отдал ему воинские почести. В своем заключительном отчете русскому посланнику Андреасу фон Шрёдеру, больше напоминавшем некролог, Дитрих писал, что усопший был, пожалуй, самым одаренным и самым выдающимся из всех братьев Габбе (Л. 48а). Сам испытывая большой интерес к литературе, Дитрих особенно отмечал поэтические способности своего русского пациента: «В литературе он тоже был человеком сведущим; он переводил кое-что из итальянских поэтов (как, впрочем, и сам Дитрих, который занимался Торквато Тассо. — *Э. Х.*) на русский язык и не без успеха пробовал свои силы во французских стихотворениях легкого рода» (Л. 48а).

Возможно, представляет интерес и следующая запись из того же отчета, которая могла бы пролить свет на так называемую варшавскую историю: «Причин своего разжалования в рядовые он не открывал, и, несмотря на все попытки что-либо выяснить, они всегда оставались тайной даже для его семьи. Генерал Пущин, один из друзей его юности, говорил мне, что он сам служил вместе с ним; будучи молодым и горячим, да к тому же подстрекаемый честолюбием, он преследовал особые планы — и впутал бедного Габбе в историю, и стал виновником несчастий бедного Габбе.[18] Он навестил Габбе вскоре после того, как его во второй раз приняли в здешнюю лечебницу, и был радушно встречен им» (Л. 48).

---

[17] См.: *Dietrich A.* Über die Krankheit des Russisch-Kaiserlichen Hofrathes und Ritters Herrn Konstantin Batuschkoff // *Батюшков К. Н.* Сочинения. СПб., 1887. Т. 1. С. 334—353.

[18] В оригинале допущена описка: «⟨...⟩ besondere Pläne verfolgt und den armen Gabbe *verfolgt* und das Unglück des armen Gabbe verschuldet habe». По-видимому, вместо второго «verfolgt habe» (преследовал) следует читать «verwickelt habe» (запутал). Перевод выполнен с учетом этой поправки.

lib.pushkinskijdom.ru

Софья Загю, сестра покойного, не только благодарила Дитриха за его хлопоты, но и передала ему текст для надгробного памятника, позволяющий завершить споры исследователей о датах рождения и смерти Габбе: «Императорской русской службы штабс-капитан Петер Хаббе, родился 1796 года июня 16-го дня, скончался 1859 года марта 10-го дня, 62 лет —

Hier hat ihn schwere Last gedrückt,
Dort wird er, Gott, von dir erquickt;
Hier häuften sich der Leiden Zahl,
Dort ist er frei von Schmerz und Qual:
Gerechter Gott, von deinem Throne
Setz ihm der Überwinder Krone».[19]

В начале XX века могильный холм был уничтожен, а надгробный камень утрачен.

[19] «Здесь удручала его тяжкая ноша, Там даришь ему усладу ты, Господи; Здесь громоздились страдания без числа, Там он свободен от скорби и муки; Праведный Боже, подай ему от твоего престола Венец мученический».

© *П. Тирген (ФРГ)*

## О РЕЦЕПЦИИ ГОНЧАРОВА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ СТРАНАХ*

До настоящего времени не проводились серьезные исследования рецепции творчества И. А. Гончарова в немецкоязычных странах. Следует отметить, что свидетельств рецепции относительно немного, однако отсутствие широкого внешнего резонанса нельзя считать главной причиной равнодушия ученых к этой проблеме. Скорее, ее нужно искать в ранней немецкой критике творчества Гончарова, в той проблематике, которая была сформулирована во второй половине XIX века и которая довольно долго сохраняла свое влияние на критику последующего времени. В этой ранней критике часто повторяются следующие положения:

1) Тургенев, Достоевский, Толстой, а позже Чехов являются более значительными авторами, чем Гончаров;

2) Гончаров написал единственное достойное внимания оригинальное произведение, а именно роман «Обломов»;

3) однако этот роман не обладает универсальным значением, поскольку очень сильно связан с конкретными особенностями описываемой эпохи в России;

4) эти типичные черты времени характерны только для России, но никак не для Европы;

5) однако это типично русское можно найти и у других, более крупных русских авторов;

6) в выборе материала Гончаров «старомоден» и «консервативен».

Другими словами, Гончаров воспринимался многими немецкими критиками вплоть до начала XX века как второстепенный автор. Похожие мнения можно было найти и в переводах русской критической литературы (Веселовский, Кропоткин и др.). На первом плане помещались Тургенев, Достоевский и Толстой. К тому же ранние немецкие оценки Гончарова — и особенно его романа «Обломов» — представляли собой избитые клише. Так, например, считалось, что Обломов обладает только «атрофированными душевными силами» («atrophierte Seelenkräfte»), что он вопло-

* Пер. с немецкого д-ра А. Исаакяна.

lib.pushkinskijdom.ru

щает в себе «сонную апатию и лень» («schläfrige Apathie und Faulheit»)[1] и даже является олицетворением «лености русских» («Trägheit der Russen») и «характеристикой нашего восточного соседа» («Charakteristik unserer östlichen Nachbarn») вообще.[2] Обломов живет «за счет труда рабов» («auf Kosten von Sklavenarbeit»), в его натуре господствует «старый принцип пассивности» («alte Prinzip der Passivität»),[3] он представляет собой «великолепный экземпляр национальной славянской инертности» («Prachtexemplar nationaler slavicher Indolenz»)[4] в широком смысле и «живое воплощение национального русского порока» («lebendige Verkörperung des russischen Nationallasters»).[5] Помимо того, высказывалось мнение, что Обломов может быть по-настоящему понят и оценен только в России и только русскими читателями, поскольку каждый русский несет «болезнь Обломова в собственной крови» («Oblomoffs Krankheit im eigenen Blute»).[6] Потому-то слово «обломовщина» сразу же было воспринято русским языком и включено в его словарный состав.[7]

Клишированию суждений, касавшихся Обломова, способствовали и специфические суждения о Штольце. Андрей Штольц, говорилось в критических работах, был задуман Гончаровым как типичный немец, олицетворяющий целеустремленность, энергию, этику труда и практическую жизнь.[8] Будучи воплощением чувства долга и активности, Штольц является руководителем Обломова и тем самым всей России.[9] Известный историк литературы Ойген (Евгений) Цабель писал: «Штольц является восхвалением немецкого прилежания, типом, создав который Гончаров на все времена заслужил нашу (немецкую) благодарность» («Stolz ist die Verherrlichung deutschen Fleisses, ein Typus, mit dessen Schöpfung sich Gontscharow für alle Zeiten unseren (deutschen) Dank erworben hat»).[10]

Наряду с этими положительными отзывами были и характеристики негативного плана. В них Штольц изображался как «беспокойный деловой человек» (Рейнгольдт) или как «постоянно обогащающийся капиталист» (Веселовский), в котором иногда проглядывают черты мещанина, лишенного душевной теплоты. В немецком переводе сочинения Петра Кропоткина «Идеалы и действительность в русской литературе» говорилось: «Однако этот Штольц является скорее символом интеллигентной активности, чем живым человеком. Он сконструирован, и я опускаю его».[11] А в немецком издании истории русской литературы Александра Веселовского образ Штольца назван «неудачным».[12] В более позднее время Штольца в Германии иногда сравнивали даже со Стахановым.

Большинство критиков называет Штольца «немцем», только немногие из них называют его корректно «полунемцем». Нигде подробно не рассматривается тот факт, что у Штольца кроме отца-немца, уже двадцать лет счастливо живущего в России, есть и русская мать, что его родным языком является русский и что он исповедует православие. Чаще всего остается без всякого внимания тот факт, что в образе Штольца Гончаров хотел изобразить как раз *не стопроцентного* немца, а

---

[1] *Reinholdt A. von.* Geschichte der russischen Literatur. Von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. Leipzig, 1886. S. 687.

[2] *Zabel E.* Literarische Streifzüge durch Russland. Berlin, 1885. S. 239.

[3] *Wesselovsky A.* Die russische Literatur // Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen. Berlin; Leipzig, 1908. S. 79.

[4] *Brückner A.* Russlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Literatur. Tübingen, 1908. S. 94.

[5] *Arseniew N. von.* Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart. Mainz, 1929. S. 107.

[6] *Kropotkin P.* Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur. Autorisierte Übersetzung von B. Ebenstein. Leipzig, 1906. S. 196.

[7] *Arseniew N. von.* Op. cit. S. 109.

[8] *Reinholdt A. von.* Op. cit. S. 688.

[9] *Zabel E.* Op. cit. S. 259.

[10] Ibid. S. 252.

[11] *Kropotkin P.* Op. cit. S. 196.

[12] *Wesselovsky A.* Op. cit. S. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

именно некий симбиоз лучших черт, присущих немцам и русским. И этот основной недостаток практически всех истолкований сохраняется, как мы еще увидим, вплоть до наших дней. Как в научных, так и в научно-популярных исследованиях концепция синтеза, заложенная в образе Штольца, учитывается все еще недостаточно, а иногда и просто игнорируется.

Невыгодным для более положительного признания в Германии создателя «Обломова» оказалось и то обстоятельство, что в ранних немецкоязычных монографиях, посвященных истории русской литературы, имя Гончарова или просто отсутствовало,[13] или упоминалось лишь вскользь,[14] да и то наряду с прочими темами и именами (Галлер, Элиасберг, Лутер, Арсениев и др.). И вообще, Гончаров часто фигурировал только в сравнении с другими русскими авторами, поскольку бытовало мнение, что он недостаточно оригинален. Еще в 1920-е годы в пособии по истории русской литературы можно было прочитать, что Гончаров предлагает «те же самые выводы и тот же самый результат, что и Тургенев».[15] И конечно, Гончаров в течение многих десятилетий находился в тени той всеобщей эйфории вокруг имени и творчества Достоевского, которая долгое время царила в Германии.

Несомненно, можно найти исследования русской литературы, в которых содержатся и доброжелательные, а иногда даже в высшей степени похвальные отзывы о Гончарове. Однако они появились либо относительно поздно, либо это были абсолютно несенсационные, лишенные эффектности высказывания, содержание которых ограничивалось оценкой эпической широты, жанрового своеобразия и психологической глубины творчества Гончарова. Правда, жанровые особенности произведений Гончарова подвергались критике, в частности, утверждалось, что они отражают «победу повседневности над идеалом»[16] или «банальность повседневной жизни».[17] Монографические исследования творчества Гончарова — в отличие от исследований творчества Тургенева, Достоевского и Толстого — появились только после второй мировой войны.

Неутешительной является и ситуация с переводами Гончарова на немецкий язык. Правда, важнейшие его произведения были переведены еще в XIX веке, однако качество этих переводов оставляет желать лучшего, и к тому же иногда они были неполными, сокращенными. Один из тогдашних критиков констатировал, что даже перевод «Обломова» «не в состоянии оказать воздействия на наших читателей».[18] К сожалению, и сегодняшние переводы изобилуют ошибками, а многое еще вообще не переведено, как например письма и эссе Гончарова. Надо признаться, что я вижу здесь упущение не только немецких издателей, но и немецкой русистики в целом.

Таким образом, в глазах немецких читателей, в особенности любителей русской литературы, имя Гончарова стояло как бы во втором ряду имен русских литераторов. Кроме того, мнения о нем были разными и подчас противоречивыми. Такие корифеи немецкой литературы, как Герхард Гауптман, Райнер-Мария Рильке, Герман Гессе и Томас Манн, которым мы обязаны многочисленными хвалебными отзывами о творчестве классиков русской литературы, также не оставили сколько-нибудь примечательных записей, свидетельствующих об их отношении к Гончарову. В ранних немецких антологиях русской литературы отсутствует имя Гончарова, в то время

---

[13] *Honegger I. I.* Russische Literatur und Cultur. Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik derselben. Leipzig, 1880.

[14] *Wiskowatow P. von.* Geschichte der russischen Literatur in gedrängter Übersicht. Dorpat; Fellin, 1886.

[15] *Friedrichs E.* Russische Literaturgeschichte. Gotha, 1921. S. 86.

[16] *Bauer E.* Naturalismus, Nihilismus, Idealismus in der russischen Dichtung. Berlin, 1890. S. 38.

[17] *Eliasberg A.* Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts. München, 1925. S. 76.

[18] *Zabel E.* Op. cit. S. 239. См. также об этом: *Loew R.* Wilhelm Henckel: Buchhändler — Übersetzer — Publizist. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Kulturbeziehungen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt-am-Main, 1995. S. 108.


lib.pushkinskijdom.ru

как представлены Пушкин и Гоголь, Тургенев и Достоевский, Толстой и Чехов, и даже Горький.[19]

Выше я уже указывал на причину, по которой Гончарову на протяжении многих десятилетий не удавалось достигнуть популярности Тургенева или Достоевского. Сейчас мне хотелось бы добавить к этому еще одно соображение. Появление первых переводов Гончарова на немецкий язык совпало по времени с так называемым периодом грюндерства (Gründerjahre) в Германии. Победа над Францией в 1871 году, растущее ошеломляющими темпами предпринимательство, мобильность и социальное превосходство буржуазии способствовали развитию тех идеалов, которые воплощал в себе полунемец и бюргер Штольц, а не русский дворянин Обломов. Динамически ориентированная немецкая общественность не могла ни понять, ни принять пассивных и ограничительных жизненных принципов Обломова. Соответственно и в литературной критике герой Гончарова — в унисон с осуждающими определениями Ленина — назывался пережитком, фигурой регресса, которая уже для эпохи реформ Александра II была чужеродной. Обломов просто не вписывался в бисмарковское время, а с началом первой мировой войны и Октябрьской революции немецко-русские отношения стали еще более сложными. И потому в культурной и литературной жизни Германии на протяжении почти целого века так и не сложилось представление о том, что Гончаров относится к числу великих русских писателей и тем самым принадлежит мировой литературе.

Только в последние тридцать лет стало заметным оживление рецепции Гончарова в Германии. В первую очередь это связано с расширением немецкой славистики, т. е. с местом, которое заняли славистические исследования в литературоведении вообще. Правда, в центре научного интереса находится — как и раньше — творчество Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Чехова, и на немецком языке все еще нет фундаментального исследования о жизни и творчестве Гончарова. И все же можно указать на довольно значительное число статей, на диссертации и небольшие монографии по этой теме, а также два сборника научных трудов, вышедших под моей редакцией.[20] Больше стало переводов и статей научно-популярного характера в массовой печати. Однако положение дел в Германии — как в плане научных исследований, так и в издательской области — оставляет желать лучшего.

Более отрадным является тот факт, что роман «Обломов» привлек внимание различных немецкоязычных авторов, которое разрабатывают тематику этого главного произведения Гончарова в своих романах или пьесах, актуализируют ее, делают попытки собственных трансформаций. Иначе говоря, роман «Обломов» стал прототекстом для некоторых произведений современной немецкоязычной литературы.

Ниже мне хотелось бы кратко остановиться на некоторых из этих трансформаций.

В 1975 году во Франкфурте-на-Майне вышел небольшой роман швейцарского писателя Пауля Низона под лапидарным названием «Stolz» («Штольц»). В этом романе на современную тему описывается короткий жизненный путь студента Ивана Штольца, который из-за духовного и морального обнищания и пассивности должен считаться с преждевременной смертью. Правда, у Ивана Штольца есть жизненные планы, но он — так же как и Обломов — не в состоянии осуществить их из-за недостатка движущих сил. Он пассивен и лишен творческого начала, им владеет «Willenlösigkeit» (безволие). В нем доминирует принцип фрагментарности: «Все вокруг него лежало отдельными частями, он сам состоял из отдельных, еще не соединенных воедино обломков».[21] Здесь очевидна связь с «говорящей» фамилией

[19] См., например: Die grossen Russen. Puschkin, Lermontow, Gogol, Tolstoj, Turgenjew, Dostojewskij, Tschechow. Leipzig, [O. J].

[20] I. A. Gončarov: Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln; Wien, 1989; Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung. Köln; Wien, 1994.

[21] *Nizon P.* Stolz. Frankfurt-am-Main, 1975. S. 66.

lib.pushkinskijdom.ru

Обломова. Отказ Ивана Штольца от активной жизни обозначается — как и в романе «Обломов» — желанием «nicht geweckt zu werden» («не быть разбуженным») и состоянием «Verlöschen» (угасания). Как и у Гончарова, здесь присутствует обратная «динамическая» сила и загадочный образ некоего «другого», однако обе эти «корректирующие» силы не могут предотвратить конца. Так же как для молодого Обломова овраг представлял собой непреодолимую границу, так и Штольц Низона не может превозмочь себя и переступить границу леса.

Пауль Низон знает Гончарова, он неоднократно высказывал свои суждения о романе «Обломов». Он называет Обломова «Tagträumer» («мечтатель»), который не желает становиться взрослым и остается «ein Fremdling im Leben» («чужаком в жизни»). Низон считает, что достижение «тотальности» героем Гончарова возможно только в «коконе» мечтаний, но не в реальности. Соответственно и его собственный герой Иван Штольц является «потомком Обломова» («ein Abkömmling Oblomows»).[22]

Роман «Штольц» вызвал в свое время значительный интерес у немецких читателей и критики. Прежде всего молодые читатели восприняли его как зеркало своего поколения, которое все настойчивее выражало свое неприятие суеты, вызванной неудержимыми темпами экономического бума в Германии. Молодые люди чувствовали, что все более возрастающая интенсивность их трудовой деятельности, необходимость постоянного продвижения вверх по служебной лестнице часто превосходят их реальные способности и умения, а соответственно возрастает интерес к более спокойному, бесстрастному и, если можно так сказать, пассивно-оборонительному образу жизни. Поскольку стиль Низона отличается трезвостью и реалистичностью, его текст был понятен и доступен в языковом плане. Тем не менее немецкие критики не заметили, что между «Штольцем» Низона и гончаровским «Обломовым» существует прямая связь.

Спустя несколько лет, в 1978 году, вышел в свет другой немецкоязычный роман, выдержанный в традициях романа Гончарова, — «Auf der Wyborger Seite» («На Выборгской стороне») Уве Грюнинга.[23] Уже заглавие книги, а также два эпиграфа из «Обломова» свидетельствуют об очевидной связи между этими произведениями.

В романе «На Выборгской стороне» описывается история несчастной любви Обломова и Ольги в исторических декорациях бывшей ГДР. Грюнинг показывает нам немецкого Обломова 70-х годов XX века, который уступает своей возлюбленной в активности, энергичности, инициативности, решительности и который в конце концов расстается с ней, хотя она пошла ради него на развод. Перипетии их отношений сопровождаются многочисленными цитатами и мотивами из «Обломова». Речь идет при этом о противопоставлении vita activa и vita contemplativa, и роман Грюнинга можно было бы интерпретировать как апологию последней. Роман заканчивается посланием, согласно которому свобода «остаться», т. е. не измениться, важнее, чем свобода уйти. Грюнинг считает, что в попытке уйти слишком много «vergebliche Investitionen an Gefühl, ohnmächtiger Erkenntnis, Gleichgültigkeit und Leiden» («ненужных и напрасных эмоций, осознания бессилия, равнодушия и страдания»).[24] Уве Грюнинг исповедует христианскую этику, и потому за процитированным выше высказыванием стоит не только обломовский идеал покоя и «поэтической жизни», но и библейская «суета сует».

Вышедший семь лет назад, в 1991 году, роман прозаика и кинорежиссера Гюнтера Рюккера «Otto Blomow» («Отто Бломов») представляет собой произведение совершенно иного характера. В нем рассказывается об одном молодом немце,

---

[22] *Nizon P.* Am Schreiben gehen. Frankfurt-am-Main, 1985. S. 66.

[23] Автор многочисленных переводов и эссе, Уве Грюнинг хорошо разбирается в русской литературе. См., например: *Fet A.* Gedichte. Russisch-deutsch. Nachgedichtet von Uwe Grüning. Leipzig, 1990.

[24] *Grüning U.* Auf der Wyborger Seite. Berlin, 1978. S. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

который после войны, вернувшись из плена, вероятно, из Советского Союза, и попав в Лейпциг, вырабатывает для себя определенные приемы выживания. Они основываются в том числе и на том, что, по известным причинам, в послевоенное время было больше женщин, чем мужчин, и женщины — как говорится в тексте — «hungrig auf Männerfleisch waren» («изголодались по мужской плоти»).[25] Пользуясь этим, Отто Бломов переходит от одной женщины к другой, с одной квартиры на другую и с одного дивана на другой. Примечателен подзаголовок романа: «Geschichte eines Untermieters» («История одного квартиранта»). Ангелом-хранителем автора и его героя является Боккаччо, автор знаменитого «Декамерона».

Для изображения похождений своего героя Рюккер выбирает форму плутовского романа. Отто Бломов является, если можно так выразиться, квартирантом у жизни, симпатичным, но ленивым эгоистом, который способен на большие достижения только в постели. Он не лишен талантов и дарований, образован и начитан, однако его не хватает на последовательные действия и долгую любовь. С удивительной быстротой Отто Бломов постигает следующую истину: благодаря гибкости, интуитивной реакции на определенные ситуации с позиций донжуана, а также ироничному подходу к жизни можно прожить ее намного комфортнее, чем соблюдая установленные, считающиеся нормой принципы. Блестящий стиль, богатая лексика, красочное описание эпизодов превращают чтение этой книги в настоящее наслаждение. Тем не менее литературная критика Германии практически не обратила внимания на роман Рюккера.

Одновременно в романе заключена, если рассматривать *время* действия, некая двойная провокация. Во-первых, в послевоенной немецкой литературе, как правило, разрабатывались такие серьезные и трагические темы, как смерть и выживание, вина и искупление, верность и измена в любви. В произведениях, повествующих о возвращении немцев из плена или о проблемах женщин, разбирающих руины, оставленные войной, по понятным причинам не было места для фривольной эротики и игривой иронии плутовского романа. Во-вторых, то же самое можно сказать о так называемой социалистической морали бывшей ГДР, которая требовала изображения благородного образа коммунистического активиста и примерного труженика, а не аполитичного бездельника, девизом которого является не «Слава труду!», а «Слава постели!». Отто Бломов, читающий Шопенгауэра вместо Гегеля или Маркса, не связывающий себя какими-либо обязательствами, наслаждающийся прелестями сладкой жизни, посещающий вместо партийных собраний своих многочисленных любовниц, представляет собой антипод положительного социалистического героя. Не случайно такого рода роман мог появиться только после того, как перестала существовать ГДР. Вместе с тем примечательно, что Гюнтер Рюккер «играет» не только с основными принципами послевоенной немецкой литературы, но и с материалом гончаровского «Обломова». «Отто Бломов» — это роман, который, с одной стороны, обновляет старые традиции плутовского романа, однако, с другой, ставит с ног на голову задачи литературы по преодолению последствий войны художественными средствами. И для того чтобы понять это, не надо знать русского Обломова. Однако тот, кто читает роман Рюккера, постоянно имея в виду в качестве прототекста гончаровского «Обломова», выигрывает как бы вдвойне.

Так выглядит рецепция «Обломова» и преломление этого романа в произведениях немецкоязычных авторов. Наряду с этим есть и другая область рецепции творчества Гончарова, представляющая определенный интерес. Два немецких драматурга создали инсценировки по мотивам романа Гончарова: это весьма известный в современной Германии Франц Ксавер Крётц (род. 1946), а также менее известный и еще довольно молодой драматург Йорг Михаель Кёрбль (род. 1950). Как в сценической версии Крётца (1989), так и в пьесе Кёрбля (1996) действие перенесено в наши дни. Оба

[25] *Rücker G.* Otto Blomow. Geschichte eines Untermieters. Berlin, 1991. S. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

драматурга, стоящие на принципах режиссерского театра с его трансформациями и модернистскими устремлениями, весьма вольно обращаются с текстом Гончарова. Рамки настоящей статьи не позволяют подробнее остановиться на этих пьесах.

Надеюсь, что удалось показать, как много еще предстоит сделать гончарововедению в немецкоязычных странах. Важнейшими задачами, на мой взгляд, являются следующие:

1) необходимо исправить ошибки в имеющихся переводах романов Гончарова или заменить последние абсолютно новыми переводами;

2) все нехудожественные тексты Гончарова, в первую очередь его эссе и письма, должны быть переведены на немецкий язык и опубликованы;

3) следует провести интенсивные научные исследования; давно пора издать монографию о жизни и творчестве Гончарова, а также в рамках серьезного и подробного исследования рассмотреть особенности рецепции его произведений в немецкоязычных странах: в последнем должна быть учтена, например, проблематика книжных иллюстраций (среди них и комиксов).

Только после того как будут выполнены хотя бы некоторые из этих условий, Гончаров и его «Обломов» смогут вырваться из плена устоявшихся клише, снижающих истинную ценность писателя и его главного героя. До 200-летия со дня рождения Гончарова остается пятнадцать лет. Надо надеяться, что гончарововеды немецкоязычных стран смогут отметить празднование этого большого юбилея более радостными итогами, чем сегодня, тем более что Гончаров во всех отношениях заслуживает этого.

© *М. В. Безродный (ФРГ)*

## ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТ»: ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ НА ФОНЕ МОДЕРНИЗМА

Гипертрофия социальной миссии русского литератора XIX века была причиной и следствием его политической и экономической незащищенности: обращенный к нему призыв «гражданином быть» звучал в обществе с дефицитом гражданских свобод, а представления о писателе как «учителе жизни» и «совести нации» препятствовали профессионализации литературного труда, замедляя темпы формирования системы его оплаты.

Недостаток общественной поддержки компенсируется в XIX веке поддержкой групповой: главными формами организации литературной жизни становятся объединения единомышленников — кружок и толстый журнал. Их взаимоподобие — по способу выработки единой платформы (параллелограмм сил) и способу бытования-во-времени (регулярность заседаний / регулярность выпусков) — стимулирует образование общей структуры: кружок авторов-единомышленников при редакции толстого журнала. Фактом культуры суждено стать лишь тому художественному или публицистическому произведению, которое первоначально печатается на страницах журнала или, по крайней мере, удостаивается журнального отклика.[1] Только в последнее десятилетие XIX века толстые журналы начинают уступать позиции газетам и книгам, но и тогда популярностью у читателей пользуются сборники произведений разных авторов.

В 1890 году Мережковский, будущий лидер петербургских символистов, замечал: «До сих пор в России книга не имела почти никакой самостоятельной жизни,

[1] См. об этом: *Рейтблат А.* От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991. С. 32—33.

lib.pushkinskijdom.ru

находясь в полной зависимости от периодических изданий. Если у автора нет привлекательности и славы всепобеждающей, если он хочет, чтобы произведение заметили интеллигентные русские люди и литературные кружки, он ⟨...⟩ поневоле должен обратиться к одному из пяти-шести редакторов толстых журналов. В Западной Европе книга получила значение, равное газетам и журналам или даже большее, и это, конечно, ко благу литературы ⟨...⟩ наши писатели еще не решаются выступать перед публикой в самостоятельных книгах, в одиночку. Чтобы не погибнуть в современной литературной пустыне, они должны собираться в журналы, в караваны и путешествовать вместе».[2]

Это положение дел было учтено и москвичом Брюсовым: как известно, серию сборников «Русские символисты» (1894—1895) он наполнил главным образом собственными сочинениями, подписав их как своим именем, так и псевдонимами. (Эти сборники принято приводить в пример как демонстративный вызов «нового искусства» господствовавшим вкусам, и с такой оценкой можно согласиться — при том, однако, условии, что она распространяется лишь на тематику и стилистику публикаций; форма же, в которую облекался эпатаж, — коллективный дебют — свидетельствует как раз о готовности соответствовать вкусам читающей публики.) Тогда же, в 1890-е годы, группа петербургских символистов делает журнал «Северный вестник» трибуной своих выступлений. Иначе говоря, модернистское движение складывалось как полицентричное и с опорою на типы изданий, артикулирующих коллективную программу, — сборник и журнал.

Вместе с тем изменения в жизни городского населения, вызванные успехом великих реформ, подготовили к концу века условия для подъема книжного дела. Чтобы обеспечить себе стабильные позиции в литературном процессе, деятели «нового искусства» уже не могли ограничиваться выпуском периодических и продолжающихся изданий; как целостное литературное направление русский модернизм заявляет о себе лишь с началом действий книгоиздательства «Скорпион», руководимого Брюсовым, энергичное и волевое «я» которого уже не фиктивно, а реально претворяется в «мы». (Однако и теперь, печатаясь в издаваемом «Скорпионом» журнале «Весы», бывшем, по наблюдению Вячеслава Иванова, «не просто журналом для чтения, а органом ⟨...⟩ коллективного самоутверждения»,[3] Брюсов подписывался как собственным именем, так и более чем двадцатью псевдонимами.[4] Показательно и то, что тираж первого выпуска «скорпионского» альманаха значительно превосходил тиражи первых авторских книг, чему историк издательства находит следующее объяснение: «Возможно, издательство исходило из предположения, что коллективные выступления читатель ценил выше или подходил к ним с большим доверием».[5])

Удельный вес модернистской книги в общем потоке российской печатной продукции был, разумеется, ничтожен: так, в 1913 году, на который пришелся пик книгоиздательской активности символистов, их крупными издательствами было выпущено около полусотни названий, а всего в этом году в России увидело свет более тридцати тысяч книг. Однако социокультурная роль издательских предприятий «нового искусства», появившихся вослед «Скорпиону», измерялась не столько объемом напечатанного, сколько уровнем интенсивности и многообразия связей с аудиторией. Их редакции являли собой, по определению Степуна, «смесь литератур-

---

[2] *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 529—530.

[3] Переписка [В. Я. Брюсова] с Вячеславом Ивановым. 1903—1923 / Публ., предисл., [примеч.] С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова // Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 462.

[4] См.: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // Там же. С. 266.

[5] Переписка [В. Я. Брюсова] с С. А. Поляковым (1899—1921) / Публ. Н. В. Котрелева, Л. К. Кувановой, И. П. Якир; предисл., примеч. Н. В. Котрелева // Там же. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

ных салонов и университетских семинарий»;[6] иначе говоря, в функции модернистского издательства входит задача прямой подготовки читателей и авторов-преемников. Так, «Мусагет» устраивает публичные чтения и обсуждения научных докладов и художественных произведений и основывает «нечто вроде академии»[7] для молодых гуманитариев: под руководством ведущих сотрудников издательства они занимаются в кружках семинарского типа, на базе которых возникает кружок клубного типа («Молодой Мусагет»), ставший средой формирования молодежного неосимволистского («Лирика») и постсимволистского («Центрифуга») литературно-издательского сообщества.

Обещанное в заглавии настоящей статьи портретирование издательства «Мусагет» на фоне модернизма полезно предварить некоторыми соображениями относительно самого этого фона.

Историки русской культуры рубежа веков традиционно исходят из якобы само собой разумеющегося представления о том, что связь между собственно литературным модернизмом (прежде всего символизмом) и модернизмом философским (прежде всего религиозно-философским) исчерпывалась личными контактами и организационными сближениями отдельных представителей обоих движений, неизбежными ввиду тесноты культурного пространства. Нельзя, впрочем, не заметить, что авторы сочинений по истории русской мысли порою проявляют интерес к результатам религиозно-философской активности литераторов-модернистов, а исследователи модернистской литературы, в свою очередь, находят нужным обращаться к наследию современных ей религиозных мыслителей.

Наконец, в работах Степуна легко отыскать образцы совмещения историко-литературной и историко-философской перспектив. Так, к числу ключевых фигур русского символизма он относит Бердяева, каковое решение обосновывает ссылкою на специфику «языка» мыслителей бердяевского склада: употребляемые ими метафизические понятия не суть ли «расположившиеся на территории логики» художественные символы?[8] Это соображение нетрудно развить: мыслители вроде Бердяева и писатели вроде Белого ставили перед собою задачу в сущности далекую от классических забот философов и литераторов — задачу разработки и утверждения нового, синтетического (религиозного, эстетического, этического, общественного) мировоззрения.

Совмещение историко-литературной и историко-философской перспектив кажется весьма плодотворным: оно позволяет осознать интегральный и даже синкретический характер русского модернизма. Вместе с тем следует помнить, что, фокусируя взгляд только на интегральных свойствах наблюдаемого объекта, мы получаем возможность разглядеть лишь его ядро, к тому же находящееся как бы в состоянии покоя. В действительности же модернизм был явлением очень изменчивым — его можно уподобить многокомпонентной и постоянно перенастраивающейся системе. Происходившие в ней колебания имели порою весьма значительную амплитуду, и это воспринималось как кризис, однако очевидно, что в целом система модернизма обладала весьма высокой устойчивостью. Сочетание изменчивости и устойчивости означало, что главные силовые линии, вдоль которых выстраивались отдельные компоненты системы, были постоянными и что центростремительные импульсы в ней уравновешивались импульсами центробежными.

Так, в оппозиции к пропагандистам символизма как нового мировоззрения стояли те, кто видел в символизме художественный метод и литературную школу, т. е. явление сугубо эстетическое. К числу последних принято относить главным

[6] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. London, 1990. Т. 1. С. 209.

[7] *Пастернак Б.* Собр. соч. М., 1991. Т. 4. С. 319.

[8] *Stepun F.* Mystische Weltschau: Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München, 1964. S. 10—11.

lib.pushkinskijdom.ru

образом Брюсова и постсимволистов, однако de facto к лагерю «эстетов» принадлежало весьма значительное число литераторов разных поколений, хотя их позиция в «старинном споре» — об отношении искусства к религии и общественной практике — далеко не всегда эксплицировалась в специальных теоретических выступлениях. Актуализирован был и другой «старинный спор» — о путях русской культуры, в частности культуры философского мышления: религиозным его ориентациям были противопоставлены попытки секуляризовать русскую мысль, т. е. придать ей строго научный (методологический) характер.

Примечательно, что критика идей модернистского ядра литераторами-«эстетами» и философами-«учеными» звучала очень сходно. Так, Брюсов, комментируя очередное «возобновление дряхлого-предряхлого спора о свободном искусстве и тенденции», иронически замечал, что литераторы-«мистики» в этой полемике «проповедуют „обновленный символизм", „мифотворчество" и т. п., а в сущности хотят, чтобы поэзия служила их христианству, была бы ancilla theologiae»,[9] и той же формулой несколько позже воспользовался философ Яковенко: выступая против стремлений возвести «здание» философии «на догматах христианской религии», он напомнил о средневековье, когда «философское мышление было ⟨...⟩ сделано служкой и приживалом религиозных верований».[10]

Итак, в оппозиции к синкретическому ядру находились «чистое искусство» и «чистая философия», или, точнее, тенденции к творчеству художественному и философскому par excellence, между каковыми полюсами и располагалось, собственно, все пространство культуры модернизма. Полезно учесть также, что рельеф этого пространства формировался под воздействием нескольких проектов национально-культурной ориентации: неославянофильского («Россия — Сфинкс») и двух неозападнических («острый галльский смысл» ↔ «сумрачный германский гений»).[11]

Принадлежность отдельных участников движения к «людям полюса» или к «людям ядра» определялась во многом их индивидуальной психологической предрасположенностью к тому или иному складу жизненной и творческой активности. Представляется, что «человек полюса», апологет чистого искусства или чистой философии, скорее «аполлиничен», чем «дионисичен»: он сознательно стремится к тождеству с самим собою и к последовательному осуществлению некоего стройного и прямолинейного биографического проекта, что выражается, помимо прочего, в тяготении к стабильности жизненного уклада и ровности поведения (примечательно, что даже внешний облик некоторых из них воспринимался современниками как «статуарный»). Идейная эволюция «людей ядра», борцов с индивидуализмом и искателей синтеза, наоборот, предполагает бунт против самого себя или, по крайней мере, впечатляюще зигзагообразна, а их поведение нередко отмечено повышенной импульсивностью, склонностью к эксцентричности, провокативности и протеизму,

---

[9] *Брюсов В.* Письма П. П. Перцову / [Публ.], примеч. П. П. Перцова // Печать и революция. 1926. № 7. С. 46.

[10] *Яковенко Б.* Философское донкихотство // Северные записки. 1913. № 10. С. 169, 170.

[11] Как свидетельствуют результаты исследований языковых стереотипов, в коллективной психологии русских прочно укоренено представление о том, что ярким своеобразием обладают только три народа — сами русские, французы и немцы (см., например: *Плунгян В. А., Рахлина Е. В.* «С чисто русской аккуратностью...»: (К вопросу об отражении некоторых стереотипов в языке) // Московский лингвистический журнал. 1996. Т. 2. С. 343—345). Отсюда становится понятным, отчего в русских дискуссиях «о пути» конкурировали не две, а три парадигмы: европейский путь представал как немецкий или как французский, и стандартной реакцией на длительное доминирование «единственного Запада» было вытеснение его «альтернативным Западом» (еще любомудры, недовольные популярностью в России «французских говорунов», настаивали на необходимости изучения современных немецких философов) либо во всяком случае использование опыта «альтернативного Запада» (так, Шишков, борясь с французской языковой экспансией, опирался на опыт предпринятого Кампе «Verdeutschung» немецкого языка (см. об этом: *Зорин А.* Ж.-Ж. Руссо и национальная утопия «старших архаистов» // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 61)).

lib.pushkinskijdom.ru

доходящему до идеологического «двурушничества» (Розанов) или бисексуального экспериментирования (круг Иванова).

Если «человек полюса» религиозно пассивен или внерелигиозен, то «человек ядра» зачастую нуждается в обновлении и/или радикализации своей вероисповедной позиции — таковы духовные биографии Белого, Булгакова, Волошина, Дурылина, Вячеслава Иванова, Сергея Соловьева, Флоренского, Эллиса и др. «Человек полюса» пассивен и социально: он обыкновенно лишен дара объединять людей, а если и наделен им, как, скажем, Брюсов, то, кажется, ровно настолько, насколько это необходимо для администрирования. Убежденный индивидуалист, он пребывает в разреженном пространстве и являет собою воплощение монологизма. Пространство вокруг «человека ядра», напротив, постоянно возмущено коллективными начинаниями и наполнено интенсивным общением. (Разумеется, четкое разделение представителей модернизма на «людей полюса» и «людей ядра» есть до некоторой степени абстракция: в реальности мы имеем дело не столько с законченными жизнетворческими моделями, сколько с более или менее рельефными тенденциями к таковым, а кроме того, модернистские биографические стратегии отнюдь не исключали возможность перемещений между полюсом и ядром — достаточно вспомнить, скажем, судьбу Александра Добролюбова.)

Положенная в основу предлагаемой концепции схема «полюс чистого искусства—синкретическое ядро—полюс чистой философии» может показаться данью малопохвальному пристрастию к симметрии; хочется, однако, думать, что симметричность принадлежит к числу субстанциональных свойств рассматриваемого объекта, а именно отвечает его стремлению обрести устойчивость путем создания внутреннего баланса сил.

Программа обновления отечественного литературного и философского ландшафта или национальной культуры в целом предполагала пересмотр всех ключевых идеологем культуры старой, и прежде всего определение участниками модернистского движения своего отношения к проблеме зависимости «эстетического» и «философского» от «религиозного» и «общественного». Перегруппировки сил, происходившие в результате этого самоопределения, то и дело меняли облик движения, однако облик скорее внутренний, чем внешний. Не будучи цельным, русский модернизм был, однако, целостным и самодостаточным: вопреки расхожему мнению его выступления против идеологии немодернистских движений (позитивизм, реализм, марксизм) носили локальный характер — свои главные дискуссии модернисты вели друг с другом. Примечательно в этой связи, что они практически не испытывали необходимости проникать в чужие, уже сложившиеся культурные институции, а создавали собственные литературно-художественные и религиозно-философские объединения, в том числе книгоиздательские.

Как было отмечено выше, целостным литературным направлением русский модернизм становится с началом деятельности московского «Скорпиона». Основанный в 1899 году, он с 1900-го по 1916 год выпускает свыше ста двадцати книг, издает альманах (1901—1903, 1905, 1911) и журнал «Весы» (1904—1909). Однако изначальное присутствие в русле «нового искусства» нескольких течений, их дробление и постоянный приток свежих сил вызывают к жизни все новые издательские предприятия. Монополия «Скорпиона» разрушается весьма скоро: в Москве возникает книгоиздательство «Гриф», которое в 1903—1915 годах издает свыше полусотни книг, выпускает альманах (1903—1905, 1913) и журнал «Перевал» (1906—1907). В 1910-е годы к «Скорпиону» и «Грифу» присоединяются, тоже московские, книгоиздательства «Мусагет» и «Альциона»: первое издает свыше сорока книг, альманах (1911), журналы «Логос» (1910—1913) и «Труды и дни» (1912—1916); второе — также свыше сорока книг (к началу 1920-х годов) и альманах (1914). Зеркальным отражением ситуации «журнал при книгоиздательст-

lib.pushkinskijdom.ru

ве» явилась книгоиздательская деятельность журналов — московского «Золотого руна» (1906—1909), конкурировавшего с «Весами», и пришедшего на смену им обоим петербургского «Аполлона» (1909—1918).

Самостоятельная книгоиздательская активность петербуржцев была много скромнее. Так, первый лирический сборник Блока увидел свет в «Грифе», второй — в «Скорпионе», третий — в «Золотом руне», четвертый — в «Мусагете». До начала 1910-х годов в Петербурге имелось только одно собственно символистское книгоиздательство — «Оры» (1907—1912), выпустившее всего пятнадцать книг и альманах (1907), причем десять изданий увидели свет в первый год существования «Ор» (что, кстати говоря, явилось своего рода рекордом: более обеспеченному «Грифу» удалось выйти на этот уровень лишь однажды, в 1914 году, и то благодаря практике переизданий, а «Мусагету» и «Альциону» — ни разу).[12] Отставание от Москвы компенсировалось, по крайней мере отчасти, изданием альманахов вроде «Факелов» и «Сирина» и сотрудничеством с теми книгоиздательствами, которые публиковали сочинения модернистов более или менее случайно (как «Огни») либо последовательно и постоянно, опираясь на узкий круг авторов (как издательство Пирожкова) или, напротив, широкий («Шиповник», выпускавший также сборники).[13]

«Скорпион» с его четкой идейной программой и солидной финансовой базой был, пожалуй, единственным модернистским книгоиздательским предприятием, роль которого в текущем литературном процессе условно сопоставима с его местом на книжном рынке. Прочие книгоиздательства не могли или не стремились добиться равного успеха в обеих сферах. Так, масштабная деятельность богатого петербургского «Сирина» (1912—1915) протекала главным образом под знаком спокойного подведения итогов, тогда как маломощные «Оры», активно участвовавшие в громких дискуссиях второй половины 1900-х годов, были влиятельным идейным центром.

Соколов, глава «Грифа», хотя и обладал немалым организаторским талантом, соизмеримым, может быть, даже с брюсовским, не пользовался в модернистской среде подобным же авторитетом: несостоятельность Соколова как идеолога символизма сказалась и в его журнальных выступлениях, и в репертуарной политике «Грифа», особенно начиная с 1913 года, когда деятельность последнего свелась к выпуску юбилейного альманаха, переизданию ранее выпущенных книг и усиленной пропаганде творчества Северянина (в результате чего футуристская лирика — семь изданий «Громокипящего кубка» и пять «Златолиры» — составила в репертуаре символистского книгоиздательства едва не четвертую часть).

Поначалу несамостоятельной, а затем довольно аморфной была программа «Альционы». До конца 1912 года ее руководитель Кожебаткин служил секретарем редакции «Мусагета», и в этот период каталоги обоих издательств (и «Скорпиона») публиковались совместно, а репертуар «Альционы» находился в зависимости от авторов «мусагетского» круга. Позже, однако, здесь охотно печатали представителей и весьма неблизких «Мусагету» течений. Кроме того, и в период сосуществования с «Мусагетом», и после «Альциона» выпускала или планировала к изданию книги, которые «Мусагет» опубликовать по разным причинам не мог или не желал: так, дистанцируясь от Брюсова и Мережковских, «мусагетцы» ограничились выпуском лишь одного книжного издания, в котором принял участие Брюсов, и только одной книги Гиппиус из трех ею предложенных; с «Альционой» же Брюсов, напротив,

[12] Средний объем ежегодной продукции, включая альманахи и переиздания, но исключая журналы, составлял: у «Альционы» (до 1917 года) и у «Грифа» — 4, у «Мусагета» — 5—6, у «Скорпиона» — 8 названий.

[13] Эти сборники, в отличие от собственно символистских, выходили долго (1907—1917), часто, регулярно и большими тиражами. Так, совокупное количество экземпляров четырех выпусков за 1908 год приближалось к 100 000. Для сравнения: тираж «скорпионского» альманаха «Северные цветы» составлял: вып. 1 — 3025 экз., вып. 2 — 1800, вып. 3 — 1200, вып. 4 — 1100, вып. 5 — 1600.

lib.pushkinskijdom.ru

сотрудничал много и разнообразно, и здесь же увидел свет отклоненный «Мусагетом» сборник рассказов Гиппиус. Эти и подобные им эпизоды напоминали ситуацию, описанную очевидицей закулисной жизни первых символистских книгоиздательств: «Вещи, отвергнутые „Скорпионом", радушно принимались „Грифом"».[14]

В соответствии с представлением о типологии издательств, господствующим в современной истории книжного дела, толерантность Соколова и — особенно — Кожебаткина проще всего интерпретировать как свидетельство колебаний возглавляемых ими предприятий между «идеей» и «коммерцией», тем более что программы «Скорпиона» и «Мусагета» дают как раз пример верности «заветам символизма», пусть и по-разному понимаемым их лидерами. Продуктивней, однако, видеть во всеядности и веротерпимости «скорпионского» конкурента и «мусагетского» сателлита удел вторых идейно-организационных центров движения, т. е. вынужденно или добровольно опирающихся не только на видных его представителей, но и на их последователей без имен, а также именитых или безымянных «попутчиков» и даже противников.

Повторение в 1910-е годы издательской картины предшествующего периода (постепенная замена связки «Скорпион»—«Гриф» связкой «Мусагет»—«Альциона», возникновение «Аполлона» как преемника «Весов» и «Золотого руна») свидетельствовало о способности модернистской культуры к оперативному воспроизведению своей системы институций, причем уже не только частично, как это было в 1900-е годы, но и в целом.

Предысторией «Мусагета», главного символистского издательства 1910-х годов, была деятельность двух группировок: кружка «аргонавтов», сложившегося в 1903 году и состоявшего главным образом из студентов Московского университета, и кружка молодых русских и немецких философов, которые защитили докторские диссертации у Виндельбанда и Риккерта в 1906—1910 годах. Идеологами «аргонавтизма» — пропаганды символизма как миропонимания и жизнестроения под знаком «пророчеств» Ницше и Владимира Соловьева[15] — были Белый и Эллис. В 1906 году Эллис задумывает издание периодических сборников «Арго» — литературно-художественных и посвященных философским, мистическим, научным и общественным вопросам,[16] а в 1907 году Метнер делится с Эллисом замыслом основать издательство «Культура» для выпуска книг, дающих представление о «культуре в нашем новом, синтетическом смысле», и журнала «Мусагет», название которого показывало бы, что «объединяются не только чисто эстетические темы, но и научные».[17]

Итак, контуры программы будущего издательского предприятия были очерчены уже в 1906—1907 годах, и тогда же ему было найдено имя — «Мусагет». Носить его, однако, по разным причинам пришлось не журналу, который, конечно, лучше отвечал тогдашним литературно-общественным амбициям и темпераменту Белого и Эллиса, а книгоиздательству, и притом лишь с конца 1909 года; выпуск собственного журнала «Труды и дни» на несколько лет отложили. Предполагалось, впрочем, что его временное отсутствие будет до некоторой степени компенсировано выпуском русского издания международного культурфилософского журнала «Логос». Идея последнего возникла у членов упомянутого выше русско-немецкого кружка в

---

[14] *Петровская Н.* Воспоминания // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 8. С. 32.

[15] Об «аргонавтизме» как движении и комплексе идей см.: *Lavrov A.* Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, 1994. P. 83—121; *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. Гл. 2.

[16] См.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. С. 128.

[17] Цит. по: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 192.

lib.pushkinskijdom.ru

1908 году под влиянием Третьего Международного философского конгресса в Гейдельберге. Название «Логос» было предложено Риккертом,[18] который увлекся идеей учеников и помог ее осуществлению в Германии. Высокий авторитет «научной философии» способствовал успеху переговоров с «Мусагетом» редакторов русского «Логоса» Гессена и Степуна.

Объединиться с неокантианцами, искать других союзников и торопиться с началом действий «мусагетцев» во многом побудило ощущение растущей активности оппонентов, прежде всего «Аполлона». Воинственный Эллис, привыкший (как и другой кормчий «аргонавтов» — Белый) уподоблять литературную жизнь морскому сражению, докладывал: «„Мусагет" и „Аполлон" — два враждебных крейсера, готовых открыть канонаду».[19]

«Аполлон», если попытаться представить его позицию в самом общем виде, был наследником тех литературно-художественных направлений, которые, сомневаясь в необходимости и/или продуктивности тотального миропреобразования средствами искусства, отрицали наличие у последнего религиозных и общественных задач. «Мусагет» же был основан, как писал впоследствии Метнер, «с целью поддержать ту группу „новых" писателей, которая порвала с чистым эстетизмом (эстетством) и с символизмом как только художественным методом (виртуозностью), группу, которая шла навстречу проблемам религиозным и философским».[20] Таким образом, если в первой половине 1900-х годов Москва была оплотом модернистов-«эстетов» (условно говоря, круг Брюсова), а Петербург — модернистов-«мистиков» (условно говоря, круг Мережковского и складывающийся круг Иванова), то в ходе борьбы второй половины 1900-х годов антагонисты, подобно Гамлету и Лаэрту, «фехтуя, меняются рапирами»: концепцию модернизма как метода и частного явления культуры берется отстаивать петербургский «Аполлон», а концепцию модернизма как мировоззрения и идеальной модели культуры — московский «Мусагет»:

«Мусагет» ↔ «Аполлон»

Проблема «художественного метода (виртуозности)» москвичами отнюдь не снималась. Если в редакции «Аполлона» устраивались заседания «Общества ревнителей художественного слова» («Поэтической академии»), то при «Мусагете» Белый вел семинар по стиховедению. Но — и здесь отличия московского модернистского центра от петербургского проступают отчетливее — помимо этого семинара, при «Мусагете» были организованы еще два: философский Степуна и Гессена и историко-литературный Эллиса (скоро превращенный в теософский Einführungskreis).

Пафосом «синтеза» определялся и профиль печатной продукции «Мусагета»: она распадалась на научно-философскую (журнал «Логос»), религиозно-мистическую (книжная серия «Орфей»: переводы сочинений Экхарта, Беме, Сведенборга и др.) и, так сказать, общекультурно-символистскую (оригинальные и переводные книги поэзии и критики; журнал «Труды и дни»). «В платформу издательства, — вспоминал Белый, — влили различные линии, их собирая в триаду: Орфей — Мусагет — Логос; в центре стоял *„Мусагет"* (символизм и культура), направо ⟨...⟩ — *„Логос"* (ведь ионийская философия — есть аполлоново дело), налево — *„Орфей"*: дионисийское развоплощение...»[21] Ницшевская дихотомия трансформировалась, как видим, в

[18] См. об этом: *Kramme R.* Philosophische Kultur als Programm. Die Konstituierungsphase des LOGOS // Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise: Zur Topographie der «geistigen Geselligkeit» eines «Weltdorfes». 1850—1950. Opladen, 1995. S. 144. Anm. 18.

[19] РГБ. Ф. 109. Карт. 39. Ед. хр. 58. Л. 2. Скептик Метнер предпочитал пользоваться «корабельной» метафорикой иначе: так, касаясь финансового положения издательства, он говорил о своей боязни «посадить Мусагет окончательно на мель» (РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 7. Л. 31).

[20] Цит. по: *Толстых Г. А.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. 56. С. 126.

[21] РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 13. Л. 91.

lib.pushkinskijdom.ru

концепцию культуры как поля напряжения между религиозно-мистическим и научно-философским: «Орфей — Мусагет — Логос».

Что же касается внесловесных искусств, которым каждый «водитель муз» стремился оказать покровительство, то они были поделены на зоны влияния согласно «узким специальностям» (и семейным связям) лидеров обоих предприятий — главы «Аполлона» Маковского, художественного критика (а также сына и племянника известных живописцев), и главы «Мусагета» Метнера, музыкального критика (а также наставника своего младшего брата — известного пианиста и композитора).

Принципиальное различие программ «Аполлона» и «Мусагета» (искусство ↔ культура; пластическое ↔ музыкальное) было следствием, помимо прочего, опоры на разные национальные культурные традиции. Авторы «Аполлона» отдавали явное предпочтение «острому галльскому смыслу», видя в нем антитезу «сумрачному германскому гению» — источнику неприемлемых для них мистических претензий русского модернизма.[22] Национально-культурные симпатии «Мусагета», ищущего равновесия между «аполлиническим» и «дионисическим»,[23] выразились как в покровительстве «Логосу», так и в собственно книгоиздательской деятельности: в общем объеме «мусагетской» книжной продукции пропорция оригинального и переводного составляла 2 : 1, т. е. повторяла «скорпионскую»,[24] но если «Скорпион» уделял преимущественное внимание писателям франкофонным, то у «Мусагета» на первом месте стояли безусловно немцы.

Это во многом объяснялось большим личным влиянием Метнера, «русского немца»[25] и страстного германофила, благодаря которому объектами изучения и поклонения в «мусагетском» кругу стали Гете и Вагнер — с их именами связывалось представление о подлинном символизме как животворном синтезе искусства, науки и религии, восходящем к древнегреческому синкретизму и прообразующем культуру будущего. Найдя в Германии лицо, согласное финансировать деятельность издательства, Метнер торжественно сообщал Белому и Эллису, что ее начало положено «в Пильнице, где более полустолетия назад у Вагнера зародилась мысль о Лоэнгрине. Мы начинаем из Германии стрелять в Россию голубыми стрелами из серебряного лука».[26]

Проект немецкой ориентации поддерживали (поначалу) Белый, объявлявший «французское» — культурой прошлого, «германское» — настоящего, «русское» — будущего,[27] и Эллис, считавший, что «„Весы" успели лишь прокричать общие лозунги французского и славянского символизма *вне* связи с общей культурой ⟨...⟩ теперь время впервые заговорить в России о германском символизме, романтизме и гуманизме, связать символизм с культурой».[28] Заметив у Белого признаки антиевро-

---

[22] Речь идет, разумеется, об общей ориентации «Аполлона», сложившейся не сразу: еще до начала его издания планировалось подготовить номер, целиком посвященный немецкой культуре; этот проект, в отличие от аналогичного «французского» (1910. № 6), не был реализован (см.: *Азадовский К. М., Лавров А. В.* К истории издания «Аполлона»: Неосуществленный «немецкий» выпуск // Россия, Запад, Восток: Встречные течения. СПб., 1996. С. 198—218).

[23] По формулировке Метнера, «символизм, правильно понятый, есть аполлинизация дионисического и дионисирование аполлинического» (РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 10. Л. 23).

[24] В репертуаре «Альционы» переводы занимали менее заметное место, в репертуаре «Грифа» — почти незаметное, что, вероятно, можно объяснить, помимо прочего, стремлением Соколова и Кожебаткина снизить для своих авторов степень риска оказаться в невыгодном соседстве.

[25] Помимо монографии М. Юнггрена (*Ljunggren M.* The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm, 1994), в которой проблеме национального самоощущения Метнера уделяется много внимания, можно указать на заметку, целиком посвященную этой теме: *Постоутенко К. Э. К.* Метнер: Метаморфозы национальной идентификации // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 165—169.

[26] РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 5. Л. 7.

[27] Например: РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 37. Л. 6.

[28] РГБ. Ф. 167. Карт. 8. Ед. хр. 6. Л. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

пейского уклона, Метнер напоминал ему: «При учреждении Мусагета мы условились, что не будем ни западниками, ни славянофилами, что, трудясь по мере сил на пользу русской культуры, мы не станем противопоставлять Россию Европе, а рассматривать Россию как часть Европы, что нам дорога должна быть не общая космополитическая западноевропейская псевдокультура, а отдельные культуры наций, и притом мы сошлись и с вами, и с Эллисом (кот. стал переоценивать в то время романское), что в тесном единении русской культуры с германской (в особенности немецкой) лежит залог дальнейшего процветания первой».[29]

За «тесное единение» Метнер ратовал тем более настойчиво, что ощущение нецельности собственного «я» переживалось им как трагическая антиномия сугубо национальных начал — разрыв между тем, что он ценил в культурном прошлом Германии и в культурном настоящем России; «диагноз», который ему позже поставит Юнг (или, вернее, который он подскажет Юнгу), гласил: «психология немца 18 стол. и русского ⟨эпохи⟩ модерна».[30] Поиск способов примирения национальных начал вел на путь рассуждений об общих корнях и общих врагах. «Внутренно моя линия, — писал Метнер Белому, — это медленное и упорное ⟨...⟩ проповедывание *арийского* мировоззрения и беспощадное ⟨...⟩ вытравливание из моей, из вашей, из нашей общей души всего *чужого* ⟨...⟩ под чужим я разумею юдаизм ⟨...⟩ и ⟨...⟩ туманность, пошлость космополитическую».[31] Эту линию манифестировали выпущенные «Мусагетом» сборник статей Метнера «Модернизм и музыка» (в котором, в частности, утверждалось, что «арийская» музыкальная культура извращается еврейскими исполнителями и антрепренерами) и ряд переводов: «Арийское миросозерцание» Чемберлена, «Веданта и Платон в свете Кантовой философии» Дейссена («мусагетским» каталогом эта публикация рекламировалась как «введение в миросозерцание индоарийцев»),[32] «Нибелунги» Вагнера (в предисловии Метнера сообщалось о признании современной этнографией факта «ближайшего расового родства между *чистыми* „германцами" и *чистыми* „славянами"»).[33]

По сравнению с внутрисимволистскими баталиями второй половины 1900-х годов противостояние «Аполлона» и «Мусагета»[34] внешне выглядело едва ли не образцом мирного сосуществования, что во многом объясняется длительным отсутствием у «Мусагета» периодического органа, подходящего для ведения острой полемики. Философствующий «Логос» для дискуссий с эстетствующим «Аполлоном» пригоден, естественно, не был: эти журналы воплощали разные полюса культуры модернизма, а стало быть, «не подозревали» друг о друге. Зато как центр неозападничества «Логос» был втянут в борьбу с центром неославянофильства — московским книгоиздательством «Путь»:

«Путь» ↔ «Логос»

Оппонент «Мусагета» (в «логосовской» его ипостаси), «Путь» являл собою во многом похожее предприятие: так, издательская активность обоих пришлась на

---

[29] РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 7. Л. 18, об. «Вы знаете, наконец, — добавлял Метнер, — что единственное условие, поставленное нам издателями, это — братское отношение к немцам и к их культуре, что не должно, конечно, значить: германизация русской культуры, но: тесная связь обеих культур» (Там же). К последнему аргументу — напоминанию об издателях, или, иначе говоря, указанию на неромантическое значение образа «серебряного лука», из которого ведется стрельба по русской культуре во имя ее процветания, — Белый, сильно задолжавший «Мусагету», не должен был остаться вовсе глух.

[30] РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 23. Л. 3.

[31] РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 5. Л. 13.

[32] Каталог издательства «Мусагет» (1910—1912). [М., 1912]. С. 8.

[33] *Метнер Э.* «Нибелунги» Вагнера // Вагнер Р. Нибелунги: Всемирная история на основании сказания. М., 1913. С. XIV.

[34] Дискуссиям «Мусагета» и «Аполлона» уделяется внимание в статьях: *Mickiewicz D.* Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. 1971. P. 226—261; *Корецкая И.* «Аполлон» // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 324—375.

lib.pushkinskijdom.ru

1910—1917 годы и увенчалась выпуском равного количества книг в сходном тиражном диапазоне. Оба центра были связаны интенсивным личным общением, чему способствовало и то, что Морозова, основательница «Пути», была многолетним другом Белого и Метнера,[35] и то, что в руководство обоих издательств входил один человек — Рачинский, идеально устраивавший и православно ориентированный «Путь», и германофильский «Мусагет». Однако если «Мусагет» понимал культуру как поле напряжения между религией и философией, то для «Пути» эти начала сливались в формулу «религиозная философия». Первую часть этой формулы, однако, решительно отвергали «мусагетцы-логосцы»: они настаивали на независимости знания от веры и призывали учиться у немцев.

На проводников западного влияния обрушился «путеец» Эрн: он обвинил редакцию «Логоса» в профанации этого «священного имени» — достояния античного и восточнохристианского умозрения, а вовсе не противостоящей ей бездушно-механистичной западной рассудочности, концептуально оформленной Кантом и кантианством. Развернувшаяся затем полемика была разыграна по сценарию, черновые варианты которого в России восходят к XVII веку, а канонический текст к XIX веку. Несмотря на изначальную предрешенность своего хода и итогов, дискуссия «логосцев» и «путейцев» длилась несколько лет и служила рекламой обеим сторонам.

Если «Аполлон» воплощал идею полюса (чистого искусства), а «Путь» — ядра, то «Мусагет», персональный состав и программные устремления которого удовлетворяли как критериям полюса (чистой философии), так и критериям ядра, стремился узурпировать все пространство модернистской культуры. Показательно, что в постоянных рассуждениях Метнера, Белого и Эллиса на тему, что есть «мы» «Мусагета», его архитектоника осмысляется в категориях симметрии. Таково цитировавшееся выше описание структуры издательства как пропорционального расположения частей по отношению к центру: «Орфей — Мусагет — Логос». Такова и оценка привлечения к сотрудничеству с издательством философа Яковенко и поэта Блока. «Яковенко, — сообщал Метнер Белому, — мне очень нравится ⟨...⟩ он — чистейший рожденный философ и только и потому производит такое же гармоничное и законченное впечатление, от которого сердце радуется, как и Блок, который является чистейшим рожденным лириком и только. Я считаю аннексию этих двух замечательных мужей для Мусагета огромным культурным приобретением».[36]

Однако в полной мере схема «полюс чистого искусства — синкретическое ядро — полюс чистой философии» реализовывалась, конечно, не как констелляция нескольких «я» (внутри некоего «мы», пусть даже «по-мусагетски» гетерогенного), а как констелляция нескольких «мы», т. е. как полицентричное образование, каждый из компонентов которого, последовательно отстаивавший «свое», был плотно пригнан к соседу отношениями взаимодополнения:

«Аполлон» ↔ «Мусагет» / «Путь» ↔ «Логос»

Несколько иной вид приобретает эта схема в свете национальных ориентаций ее компонентов. Степун вспоминал, что германофильский «Мусагет» возник «в пику „Весам", находившимся под односторонним влиянием французских символистов», и что «в противовес обоим европейским ⟨...⟩ издательствам сразу же выдвинулся на старые, но заново укрепленные славянофильски-православные позиции морозовский

[35] Интенсивность контактов Морозовой с «мусагетским» кругом стала причиной кочующего из работы в работу ошибочного утверждения, будто бы она финансировала не только «Путь», но и «Мусагет» (например: Письма С. Н. Булгакова к М. К. Морозовой / Публ., [предисл.], примеч. Н. А. Струве // Вестник РХД. 1985. № 144. С. 123, 134; *Nivat G.* Le statut de l'écrivain en Russie au début du XXe siècle // Histoire de la littérature russe: Le XXe siècle: L'age d'argent. Paris, 1987. P. 650; *Голлербах Е.* Религиозно-философское издательство «Путь» (1910—1917) // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 130).

[36] РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 7. Л. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

„Путь"».[37] Этой констелляции, эффектно скрепленной единством места и времени (Москва начала века), недостает, однако, хронологической точности: германофильский «Мусагет» и славянофильский «Путь» не были современниками франкофильских «Весов». Вместе с тем описанное Степуном соотношение сил вполне реально, поскольку в 1910-е годы в амплуа франкофила выступает петербургский преемник «Весов» — «Аполлон». Остается внести еще только одну поправку: деятельность «Пути» не велась «в противовес обоим европейским ⟨...⟩ издательствам». С «Аполлоном» у «Пути» не было общего проблемного поля, поэтому они не противостояли друг другу, но оба — «Мусагету»:

«Аполлон» ↔ «Мусагет» ↔ «Путь»

Соотношение сил меняется под воздействием внешних событий, а именно с открытием Германией военных действий против Франции и России: патриотическая лирика, с которой выступают поэты «Аполлона», окрашена в те же тона ультра, что и публицистика философов «Пути».

Война не поколебала уверенности Метнера в том, что «единственный народ, близкий русским, это — немцы»[38] и что «близость русской души (вообще славянской) и германской ⟨...⟩ гораздо большая, нежели та, что между славянской и романской или германской и романской».[39] Не располагая возможностью открыто исповедовать эти взгляды, «Мусагет», однако, отказывается сотрудничать с носителями противоположных убеждений. Так, в отличие от «Аполлона», которому поэзия Блока начала войны кажется подозрительно несозвучной общему патриотическому воодушевлению, «Мусагет», ведя переговоры о его публикации, ставит следующее условие: «Если Блок за последнее время печатал или думает печатать стихи шовинистические или направленные против германцев, то издание его в „Мусагете" является вещью абсолютно невозможной».[40] Вместе с тем на фоне общей инфляции западнической идеологии курс акций германской культуры понижался особенно быстро, причем дискредитация германства ставила под сомнение и ценность культуры вообще. «В таких трагедиях и кризисах, которые мы переживаем теперь, — писал Рачинский, — исход один — глубокая религиозная вера во вселенские начала, а пресловутой „культурой", на которой должен был быть построен „Мусагет", теперь не спасешься!»[41]

Деятельность «Мусагета» в эти годы не прекращается, но радикально отличается от довоенной. Впрочем, заметные изменения она претерпела уже до войны: 1912—1913 годы прошли под знаком внутрииздательских конфликтов, отражавших несовместимость позиций философского рационализма и религиозного интуитивизма — по крайней мере в том виде, в каком они отстаивались сотрудниками «Логоса» и «Орфея». Поиски заветного синтетического мировоззрения ведутся на путях антропософского ученичества, и оно скоро оборачивается прозелитизмом. Однако попыткам Эллиса (до 1913 года), Белого и др. превратить «Мусагет» в орган пропаганды учения Штейнера твердо противостоит Метнер, который усматривает в антропософии не синтез, а «кашу из полурелигии-полукультуры».[42] «Логосцы» трактуют «штейнерианство» сходно — как «смесь наукообразного рационализма с вольноотпущенной бесцерковной мистикой».[43]

Серьезное воздействие на внутрииздательское соотношение сил оказала стреми-

[37] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Т. 1. С. 208—209.
[38] РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 12. Л. 13.
[39] Там же. Ед. хр. 13. Л. 1—2.
[40] Цит. по: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) // Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 442.
[41] Письма Г. А. Рачинского к М. К. Морозовой / Публ., [предисл.], примеч. Н. А. Струве // Вестник РХД. 1985. № 145. С. 167.
[42] РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 26. Л. 1, об.
[43] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Т. 1. С. 278.

lib.pushkinskijdom.ru

тельная идейная эволюция Белого: если в 1910 году он защищал «Логос» от критики Эрна, заявляя, что в ней «чистой философии противопоставлена философия смешанная (как бы религия или рационализированная религия); *крайнему* Западу противопоставлен все еще *средний* Восток»,[44] то в 1911 году он сам все более склоняется к «среднему Востоку», а в 1912 году становится горячим приверженцем Штейнера, яростно атакует «логосцев» и бунтует против «тирании» Метнера, который поддерживает альянс символизма с неокантианством, видя в этом противовес влиянию на «Мусагет» идеологии неохристианского сектантства как в «путейской» ее разновидности, так и в антропософской.

Результатом баталий 1912—1913 годов явился выход из издательства и антропософов с Белым во главе, и «логосцев». Репертуар «Мусагета» ориентирован теперь преимущественно на традиционные образцы «символизма и культуры»: печатаются итогового характера сочинения признанных лидеров символистского движения (Блока и Иванова), а также филологические и искусствоведческие работы академического склада. Для самого Метнера, однако, эксперимент еще не был завершен. «Верные» пропорции науки и мистики он найдет в аналитической психологии.[45] Оказавшись в начале войны в Германии и как российский подданный интернированный в Швейцарию, Метнер лечится у Юнга, изучает его технику и труды и организует подготовку их перевода на русский. «Психологические типы» будут опубликованы в Цюрихе в 1929 году под издательской маркой «Мусагета». Во вступительной статье Метнер свяжет это издание со сформулированной им в 1912 году программой «Мусагета»[46] и найдет нужным указать, что последний «имеет по идее своей задание непрекращающееся и может приостанавливать свою деятельность лишь внешне».[47]

---

[44] *Белый А.* Нео-славянофильство и -западничество в современной русской философской мысли // Утро России. 1910. 15 окт.

[45] «Это — гениально! — писал Метнер в конце 1914 года о психоанализе. — Этому слов нет! Мы дожили до точной *естественной* науки снотолкования. Перед этим оккультизм просто знахарское кривлянье» (РГБ. Ф. 167. Карт. 24. Ед. хр. 44. Л. 3).

[46] Метнер ссылается здесь на с. 59 своей статьи о задачах «Мусагета», помещенной в журнале «Труды и дни» (1912. № 1); вероятно, имеется в виду перечень тем, которыми занимается и будет заниматься «Мусагет», и прежде всего следующая из них: «народное творчество и связанные с ним вопросы этнологии и дифференциальной или индивидуализированной психологии, которая, приближаясь к столь важным для проблемы культуры исследованиям душевных свойств и особенностей народов и выдающихся их представителей, незаметно превращается из далеко не сложившейся еще науки в своеобразное полуискусство (психогнозис)».

[47] Цит. по: *Юнг К.* Психологические типы. СПб.; М., 1995. С. 20. Выражаем признательность К. Азадовскому, Ф. Тун и К. Штэдтке за советы.

© *Бобан Чурич (Югославия)*

## БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ ЛЬВА ЛУНЦА «В ПУСТЫНЕ»

В повествовательной основе рассказа «В пустыне» — литературного дебюта Льва Лунца, напечатанного в альманахе «Серапионовы братья» (1922), использован ветхозаветный сюжет 40-летних скитаний Израиля в пустыне, изложенный во Второй Книге Моисеевой — Книге Исхода. Измененный временной след событий, частичная переработка библейских сцен, иная концовка и некоторые другие несходства с ветхозаветным текстом дают достаточно материала для того, чтобы заняться исследованием библейских отражений в этом произведении.


lib.pushkinskijdom.ru

После 430 лет египетского рабства Моисей выводит свой народ из Египта и отправляется в путь в «землю обетованную»: «И отправились сыны Израилевы из Раамсеса в Сокхоф до шестисот тысяч пеших мужчин, кроме детей. // И множество разноплеменных людей вышли с ними, и мелкий и крупный скот, стадо весьма большое».[1]

Туда же, в «землю обетованную», в землю, «текущую молоком и медом», направляется и Израиль в лунцевском рассказе: «И каждый вел с собой скот свой ⟨...⟩ ».[2]

В Библии при выходе из Египта Бог стоит во главе уходящих. Он ведет народ в землю обетованную: «Господь же шел перед ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы итти им и днем и ночью» (Исход 13, 21).

Обстановка в рассказе Лунца совсем иная — Бог не возглавляет евреев, он где-то далеко от них: «И Израиль полз дальше, сзади ползли звери пустыни, а впереди ползло время» (с. 5). Бог здесь намного «пассивнее», чем в Библии, он является лишь немым наблюдателем еврейской гибели, причем обладает многими, отчетливо подчеркнутыми плохими человеческими качествами. Кроме неоднократно упоминаемых Лунцем типично библейских атрибутов Бога: «многомилостивый», «долготерпеливый», «справедливый», «благосклонный» и «истинный» (Числа 14, 18; Второзаконие 4, 31; Неемия 9, 17; Псалом 10, 7; Псалом 85, 5; ср. у Лунца с. 6, 12), в рассказе приводятся и такие, как «мститель» и «убийца» (с. 6, 12), — определения не свойственные праведному и милостивому Богу. Однако и они также подтверждаются Библией. Бог убивает и мстит даже за малейшее нарушение своих законов: в Тавере посылает огонь на ропщущих евреев, в Киброт-Гаттаве гневается на голодных и убивает их ядовитым мясом перепелов (Числа 11, 1—35). В Третьей Книге Моисеевой (Левит) подробно перечислены наказания — отмщение Божие за непослушание (Левит 26, 14—39). Образ Бога настолько снижен и «очеловечен» Лунцем, что в рассказе даже дается его физическое описание — «черный и бородатый» (те же определения относятся и к Израилю). Это, с одной стороны, соответствует Библии («И сотворил Бог человека по образу Своему»). С другой же стороны, Бог четко говорит Моисею: «Лица Моего не можно тебе увидеть; потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исход 33, 20). Согласно религиозному кодексу евреев, Божий лик не подлежит изображению. Единственной связующей нитью Израиля с Богом в рассказе предстает Моисей: «А между Богом и Израилем ⟨...⟩ Моисей, вождь Израиля, бесноватый» (с. 6); «⟨...⟩ потому что Моисей говорил с Богом ⟨...⟩» (с. 8).

Любопытно, что «говорящий с Богом» Моисей непонятен евреям: «⟨...⟩ Моисей, бесноватый, говорящий с Богом, бился на помосте, изо рта его била пена, и были бранные непонятные слова» (с. 12). Данная сцена противоречит ветхозаветному первоисточнику, ибо Бог, приказав Моисею вывести Израиль из Египта, сказал: «Итак пойди; и Я буду при устах твоих, и научу тебя, что тебе говорить» (Исход 4, 12). Евреи, однако, у Лунца Моисея не понимают, следовательно — и сам Яхве евреям непонятен и чужд. Бесноватый Моисей, с пеной во рту, мечущийся и гневающийся на евреев, не соответствует его библейскому образу: «Моисей же был человек кротчайший из всех людей на земле» (Числа 12, 3). Ветхозаветный Моисей олицетворяет милосердие и мудрость.

В самом начале рассказа Лунц говорит о численности евреев: «Их было много: кто исчислит песок Иакова и сочтет множество Израиля?» (с. 5). Здесь умело сопряжены две библейские фразы в целях более живописного описания ситуации: в Первой Книге Моисеевой (Бытие) Бог обращается к Аврааму: «И сделаю потомство

[1] Библия. М., 1991. Исход 12, 37—38. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] *Лунц Лев.* Родина и другие произведения. Иерусалим, 1981. С. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

твое, как песок земной; если кто может сосчитать песок земный, то и потомство твое сочтено будет» (Бытие 13, 16). Вместо того чтобы проклясть евреев, приведенный по приказу моавского царя пророк Валаам благословляет Израиль словами: «Кто исчислит песок Иакова и число четвертой части Израиля» (Числа 23, 10).

В сцене изображения страданий Израиля в пустыне у Лунца читаем: «Не было воды, и было много крови» (с. 5). Источником этой сцены мог явиться следующий ветхозаветный сюжет: к убежавшему из Египта и уже 40 лет живущему в земле мадианской Моисею обращается голос Божий, призывая его отправиться обратно в Египет и вывести евреев из египетского рабства. Бог наделяет Моисея чудотворной силой, благодаря которой он преображает жезл в змею, лечит проказу и преображает воду в кровь: «Если же не поверят и двум сим знамениям и не послушают голоса твоего, то возьми воды из реки и вылей на сушу; и вода, взятая из реки, сделается кровью на суше» (Исход 4, 9).

Весьма важную роль в жизни еврейской общины играла скиния собраний — своеобразный «дом Божий», храм Яхве. Согласно повелениям Бога, Моисей построил это святилище для всех евреев (Исход 40, 17—30) во время скитаний в пустыне. Библией подробно описывается вид скинии и процесс ее сооружения (Исход 25—40). Этими сведениями воспользовался и Лунц в изображении священной скинии, не загромождая, однако, повествование лишними деталями («и Израиль шел к Скинии Собрания и толпился перед большой палаткой из крученого виссона и разноцветной шерсти» — с. 6). Евреи собирались перед скинией по субботам праздновать шабаш, святой день, восхваляя Бога на общем собрании: «Шесть дней можно делать дела, а в седьмой день суббота покоя, священное собрание» (Левит 23, 3). У Лунца же Израиль собирается перед скинией каждый шестой день, а не седьмой. Несходность с Библией в данном случае, наверное, произошла из-за современного понимания субботы-шабаша как шестого дня недели. Согласно Библии, евреев на собрание приглашают трубы, сделанные Моисеем по совету Бога: «И сказал Господь Моисею, говоря: // Сделай себе две серебряные трубы, чеканные сделай их, чтоб они служили тебе для созывания общества и для снятия станов. // Когда затрубят ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания» (Числа 10, 1—3). У Лунца же вместо труб — рога: «Каждый шестой день вечером трубили рога ⟨...⟩» (с. 6).

Первосвященником нового храма Яхве назначил Аарона, брата Моисея, и его наследников (Исход 28, 1—4). В этой же роли выступает и лунцевский Аарон («у жертвенника стоял Аарон, первосвященник, — черный и бородатый, в драгоценном ефоде» — с. 6). Когда трубили рога, народ собирался у скинии и приносил своего рода «дань» Аарону-первосвященнику, его детям и родичам «из колена Леви» (с. 7). Только «колено Леви», т. е. Левиты, остались верными Моисею и Яхве во время отливки Израилем золотого тельца. После кровавой расправы с отступниками (Исход 32, 26—28) Левиты обособились от остальных племен и заняли высшие посты в еврейской общине. Обособление Левитов у Лунца сильнее, чем в Библии, подчеркнуто их постоянными столкновениями с остальными евреями. Они становятся своего рода «полицией», державшей Израиль в послушании и сурово, вплоть до убийств, подавлявшей роптания и мятежи. У Левитов все привилегии, все дары для храма, и большая часть военных трофеев присваивается ими (с. 7—9).

Лунц подробно перечисляет дары и пожертвования, принесенные Израилем Аарону и Левитам (с. 6, 7), почти дословно при этом цитируя библейский источник — Книгу Исхода. Во время сооружения скинии собраний Моисей призывает евреев отдать пожертвования для нового святилища: «Сделайте от себя приношения Господу; каждый по усердию пусть принесет приношение Господу, золото, серебро, медь, // Шерсть голубого, пурпурового, и червленого цвета, и виссон, и козью шерсть, // Кожи бараньи красные, и кожи синие, и дерево ситтим, // И елей для светильника, и ароматы для елея помазания и для благовонных курений, // Камень оникс и камни вставные для ефода и наперсника» (Исход 35, 5—9).

lib.pushkinskijdom.ru

Сравни у Лунца: «...золото, и серебро, и медь, шерсть голубую, и пурпуровую, и червленую, и виссон, и козью шерсть, и кожи бараньи, окрашенные в красный цвет, и кожи тахашевые, и дерево ситим, ароматы для елея помазания и для благовонных курений, и драгоценные камни, — // нес Израиль к Скинии Собрания, когда трубили рога. Аарон же, и дети его, и внуки его, и родичи его из колена Леви брали себе принесенное. // А у кого не было золота, пурпура и драгоценных камней, — тот нес блюда, и тарелки, и чаши, и кружки для возлияния, и все лучшее из елея, все лучшее из винограда и хлеба, и хлеба пресные, и хлеба квашеные, и лепешки, помазанные елеем, и баранов, и тельцов, и овнов» (с. 6, 7). Перечень некоторых из указанных пожертвований восходит к Третьей Книге Моисеевой (главы 1—7).

Согласно библейскому тексту, все дары отдаются на создание и украшение нового храма — скинии собраний. В рассказе — наоборот, скиния уже поставлена, приношения же берутся себе Аароном, его детьми и жадными родичами Левитами. Нищих, не заплативших установленную «дань», убивают. Таким образом Лунц подчеркивает террор малой, «избранной» группы, присвоившей власть и заставившей всех наподобие рабов служить ее интересам во имя какой-то высшей цели.

В полном соответствии с лунцевским представлением о Левитах находятся слова ветхозаветного патриарха Иакова, родоначальника двенадцати колен Израиля. Иаков, находясь при смерти, призывает своих сыновей, благословляет каждого из них и предвещает будущее: «Симеон и Левий братья, оружия жестокости мечи их» (Бытие 49, 5); «Проклят гнев их, ибо жесток; и ярость их, ибо свирепа» (Бытие 49, 7). Жестокость Левитов — «колена Леви» ощущается на протяжении всего повествования.

В своих долголетних скитаниях в пустыне Израиль неоднократно приходил в отчаяние и бунтовал, обвиняя Моисея и его Бога в постигнувшем их несчастье. Библейские сцены бунтов нашли свое отражение и в рассказе. Аарон приказывает Левитам жестоко наказать ропщущих (с. 7, 8, 9, 12). Однако в Библии Моисей и тем более Аарон никогда (кроме событий, связанных с золотым тельцом) не наказывали евреев и не подавляли бунт. Моисей постоянно обращался к Богу, и Бог своей могущественной силой оказывал помощь Израилю или же наказывал его за сомнения и отсутствие веры.

Слова взбунтовавшихся евреев в рассказе почти полностью взяты Лунцем из Ветхого Завета. Обессиленные большими напряжениями, голодом, пережившие смерть соотечественников, евреи в Тавере вспоминают прежнюю жизнь и Египте, забывая об угнетениях и рабском положении: «Кто накормит нас мясом? Мы помним рыбу, которую в Египте мы ели даром, огурцы и дыни, и лук, и репчатый лук и чеснок» (Числа 11, 5; ср. у Лунца: «Кто накормит нас мясом и напоит водой? Мы помним рыбу ⟨...⟩» — с. 7, 11). На изображение негодующей толпы в рассказе влияние оказали и другие ветхозаветные сцены бунта: в пустыне Син (Исход 16, 3), в Рефидиме (Исход 17, 3; Лунцем использован мотив жажды — с. 7, 11), в Массе и Мериве (Исход 17, 7; Лунцем использован мотив сомнения в существовании Бога — с. 7), в Кадесе («Зачем вы привели общество Господне в эту пустыню, чтоб умереть здесь нам и скоту нашему?» — Числа 20, 4; у Лунца почти дословная цитата: «Зачем ты привел нас в эту пустыню, чтобы умереть здесь нам и скоту нашему?» — с. 11).

Слова Аарона, обращенные к Левитам («обнажите мечи и пройдите среди народа») в сценах подавления бунта (с. 8, 12), имеют свой источник в ветхозаветной Книге Исхода. Пока Моисей на Синайской горе говорит с Яхве, народ поклоняется золотому тельцу. Разгневанный Моисей приказывает ревностным Левитам побить отступников: «И он сказал им: так говорит Господь, Бог Израилев: возложите каждый свой меч на бедро свое, пойдите по стану от ворот до ворот и обратно, и убивайте каждый брата своего, каждый друга своего, каждый ближнего своего» (Исход 32, 27).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако не всегда решения Лунца согласованы с библейским первоисточником. В сцене суда бесноватый Моисей, «говорящий с Богом и не умеющий говорить на языке Израиля», наводит страх на евреев своим поведением и непонятными криками. Дрожащие евреи молят о прощении, раскаиваются и виновные и невиновные — и всех побивают каменьями. В Библии Моисей судит евреев лишь в начале скитаний в пустыне: «На другой день сел Моисей судить народ, и стоял народ перед Моисеем с утра до вечера. // И видел тесть Моисеев все, что он делает с народом и сказал: что это такое делаешь ты с народом? для чего ты сидишь один, а весь народ стоит перед тобою с утра до вечера? // И сказал Моисей тестю своему: народ приходит ко мне просить суда у Бога; // Когда случается у них какое дело, они приходят ко мне, и я сужу между тем и другим, и объявляю уставы Божии и законы Его» (Исход 18, 13—16). По совету своего тестя Иофора, мадианского священника, Моисей реформирует суд: «И выбрал Моисей из всего Израиля способных людей, и поставил их начальниками народа, тысяченачальниками, стоначальниками, пятидесятиначальниками и десятиначальниками. // И судили они народ во всякое время, о делах важных доносили Моисею, а все малые дела судили сами» (Исход 18, 25—26). Реформа суда проведена Моисеем до событий на Синайской горе — до постройки скинии собраний, до выбора Аарона первосвященником и до обособления Левитов. Однако в рассказе все остается без изменений: Моисей судит сам с самыми ужасными последствиями для Израиля в целом.

В своих скитаниях в пустыне, пробивая себе дорогу в землю обетованную, Израиль вел бои с другими племенами, жившими в пределах Ханаана. «Едоамитян и моавитян, и васанитян, и аморейцев втерли в песок» (с. 8), — рассказывает Лунц. Библией подробно описываются все столкновения евреев с другими племенами: с хананеями (Числа 21, 1—3; хананеи Лунцем не упоминаются); с аморейцами и васанцами (Числа 21, 21—35). Землю Едома Израиль миновал без борьбы (Числа 21, 4—10), хотя Лунц едоамитян также включает в число побежденных племен. В Библии не находится подтверждений и войны с моавитянами. Испуганные за собственную безопасность, моавитяне пошли на хитрость, чтобы ослабить военную силу Израиля, и в еврейский лагерь послали моавитянских женщин: «И жил Израиль в Ситтиме, и начал народ блудодействовать с дочерями Моава, // И приглашали они народ к жертвам богов своих, и ел народ жертвы их и кланялся богам их. // И прилепился Израиль к Ваал-Фегору» (Числа 25, 1—3).

Однако в рассказе последний эпизод подвергается изменениям и переосмыслениям. Моавитянские женщины Лунцем не упоминаются. Вину за все события в еврейском лагере, источником которых могла послужить вышеприведенная ветхозаветная сцена (ср. Лунц, с. 10—11), несет на себе мадианская рабыня, приведенная Финеесом, сыном Елеазара, внуком Аарона, после успешно оконченного боя с медианитянами (с. 9; интересным является частичное несовпадение названия племени — Библия говорит о мадианитянах, Лунц же употребляет иное название — медианитяне). О мадианской блуднице говорит и Библия, в несколько измененном контексте: «И вот некто из сынов Израилевых пришел, и привел к братьям своим Мадианитянку, в глазах Моисея и в глазах всего общества сынов Израилевых, когда они плакали у входа скинии собрания» (Числа 25, 6). Приведший мадианитянку израильтянин — Зимри, сын Салу (Числа 25, 14). Бросается в глаза, что ветхозаветный Зимри играет совсем иную роль, чем Зимри в лунцевском рассказе, отнявший мадианитянку у Финееса, грубо унизив его. Он — один из многих, покорившихся чарам мадианитянки. Образ мадианитянки, именуемой в Библии Хазвою (Числа 25, 15; Лунц же не приводит ее имени), в рассказе намного более развит, ибо в Библии сцена с мадианитянкой очень коротка: увидев Зимри с нею, разгневанный Финеес пронзил их своим копьем: «И вошел вслед за Израильтянином в спальню, и пронзил обоих их, Израильтянина и женщину в чрево ее» (Числа 25, 8; ср. у Лунца: «И вошел Финеес в шатер, в руке же его — копье. И вот женщина лежит на ложе нагая,

lib.pushkinskijdom.ru

и на ней Зимри, сын Салу, нагой. И ударил его Финеес, сын Елеазара, копьем выше крестца и пронзил чрево его и чрево женщины, и вонзилось копье в ложе» — с. 11). О патриотических и религиозных чувствах, побудивших ветхозаветного Финееса к такому поступку (Числа 25, 11—13), в рассказе не может быть и речи, ибо сам Финеес столь же развратен. В сущности, именно он и несет ответственность за хаос, возникший в лагере по приходе мадианитянки, поскольку он привел ее. Низкие, плотские желания одерживают победу над благородными нравственными и религиозными принципами.

Согласно Библии, отмеченные события в еврейском лагере послужили поводом для войны с мадианитянами (Числа 25, 16—18), однако у Лунца события происходят в обратном порядке: сначала Израиль в бою победил мадианитян и Финеес взял себе мадианскую женщину, потом же начался блуд с женщиной в израильском лагере (с. 9—10).

Сцена с лежавшим у входа в скинию собраний Финеесом (с. 10—11) не представляется странной, если иметь в виду, что в Библии он, Финеес, является старшиной Левитов, охранявших вход в дом Божий: «Шаллум, сын Коре, сын Евиасафа, сын Корея, и братья его из рода его. Кореяне, по делу служения своего, были стражами у порогов скинии, а отцы их охраняли вход в стан Господень. // Финеес, сын Елеазаров, был прежде начальником над ними, и Господь был с ним» (1-я Паралипоменон 9, 19—20). К Финеесу могли быть отнесены и стихи 83-го Псалма: «Желаю лучше быть у порога в доме Божием, нежели жить в шатрах нечестия» (Псалом 83, 11), однако в рассказе лежание у входа в скинию (в «дом Божий») ему не принесло духовного очищения — Финеес снова возвращается в «шатер нечестия»: «И пошел в шатер свой, чтобы лечь с женщиной» (с. 11).

После событий с мадианитянкой в рассказе происходит новый бунт Израиля (с. 11—12). Бунтовщики обращаются к Моисею с теми же словами, что и в предыдущих сценах мятежей (с. 7). Аарон снова приказывает Левитам побить бунтующих. Сюжетное повторение одних и тех же сцен подчеркивает безвыходность положения, в котором находится Израиль. Движение к земле обетованной не приводит к желаемой цели; выхода нет, люди гибнут тщетно, не в силах что-либо изменить. В данном случае Лунц отчасти переработал библейский сюжет. Сцены последнего бунта Израиля в Библии отсутствуют. Израиль благополучно завершает свои 40-летние скитания в пустыне и торжественно входит в землю обетованную — Ханаан. Поскольку в рассказе нет подобной «счастливой» концовки, становится совсем понятным, почему Лунц в свое повествование внес определенные изменения библейского сюжета.

Отметим еще одно несходство финала рассказа с Библией: Аарон остается первосвященником Израиля до конца повествования, хотя, согласно ветхозаветному источнику, Аарон умирает на горе Ор, намного раньше событий с мадианитянкой, и первосвященником становится Елеазар, сын Аарона, отец Финееса (Числа 20, 27—28).

Проведенный нами анализ указывает на определяющую черту лунцевского творчества, проявившуюся уже в первом его опубликованном рассказе «В пустыне», которая останется действенной почти во всех его произведениях. Речь идет о том, что Лунц был писателем-философом *пути*, движения, а не *цели*, ее достижения. Счастливые концовки не интересовали Лунца, о чем наглядно свидетельствует его последняя пьеса «Город правды», соприкасающаяся, в частности, в сюжетном отношении с нашим рассказом (иная разработка библейской сцены с Финеесом и Хазвой).

В итоге к этому можно добавить, что Лунц был не только *стилизатором* библейских сцен, как думают о нем иные из критиков, а весьма своеобразным *толкователем* Библии.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Янина Салайчик (Польша)*

# КИНОСЦЕНАРИЙ ЛЬВА ЛУНЦА «ВОССТАНИЕ ВЕЩЕЙ» И ТЕМА МИРОВОЙ КАТАСТРОФЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В творческом наследии Лунца рядом с художественной прозой, драматургией и литературно-критическими статьями находятся киносценарии. Часть из них — это лишь наброски и заметки, главным образом связанные с «публицистическим кинематографом», который Лунц вместе с Евг. Шварцем организовал в Доме Искусств.[1]

Два оконченных сценария дождались публикации. Это «Восстание вещей»[2] и «Завещание царя».[3]

Оба текста созданы в 1923 году, «Восстание вещей» уже во время пребывания Лунца за границей. Об окончании сценария он сообщал Нине Берберовой в письме от 14 июля 1923 года: «Кончил гигантский киносценарий. Гениально! Но где его продать? Сюжет всемирный. Чудеса техники».[4]

С вопросом «где и кому можно его продать» писатель обратился к пребывавшему тогда на Западе Эренбургу. Тот ответил 25 июля 1923 года: «Насчет кино спросите у Шкловского. В Германии я никого не знаю. Во Франции есть Delluc ⟨...⟩ Если хотите, я могу Вас свести с ним».[5]

По всей вероятности, все дальнейшие планы «пристроить» сценарий прекратила быстро развивавшаяся болезнь писателя.

* * *

Сюжетная основа киносценария Лунца явно восходит к авантюрной и фантастической линиям литературы. Это неудивительно, Лунц ведь всегда был поклонником и сторонником фабульной динамики, умело завязанной и интересной интриги.

Проблематика произведения в свою очередь связана с тенденцией катастрофизма в литературе XX века, с ее антиутопической разновидностью.

Бурно развивавшаяся после первой мировой войны тенденция катастрофизма (Франция, Германия, Польша) восходила к критике мещанской культуры, проводившейся модернистами-декадентами с позиций эстетизма и крайнего индивидуализма. Прогресс воспринимался здесь как источник надвигающейся катастрофы, тотального «конца», гибели мира.[6] Отсюда и столь часто появляющийся апокалиптический мотив Страшного суда.[7]

Поль Валери уже в конце XIX столетия говорил, что прогресс и демократизация жизни обязательно приведут Европу к трагическому концу.[8]

---

[1] Об этом вспоминают К. Федин (Собр. соч.: В 10 т. М., 1973. Т. 10. С. 87, 252), Н. Чуковский в «Литературных воспоминаниях» (М., 1989), Ольга Форш в «Сумасшедшем корабле», сам Лунц в письмах (например, к Н. Берберовой: Опыты. 1953. Кн. 1. С. 171); см. также статью А. Евстигнеевой в кн.: Встречи с прошлым. Сб. материалов ЦГАЛИ. М., 1982. Т. 4. С. 204—223.

[2] Новый журнал. 1965. № 79. С. 44—78.

[3] *Лунц Лев.* Завещание царя: Неопубликованный киносценарий; Рассказы; Статьи; Рецензии; Письма; Некрологи / Составл. и предисловие Вольфганга Шрика. Мюнхен, 1983. (Arbeiten und Texte zur Slavistik. Band 30).

[4] Опыты. 1953. Кн. 1. С. 175.

[5] Новый журнал. 1966. № 82. С. 152.

[6] *Rawiński M.* Wobec mitu zagroženia Zachodu // O prozie polskie j XX wieku. Wrocław, 1971. S. 97.

[7] См. об этом: *Trye H.* The Great Code. The Bible and Literature. New York; London, 1982.

[8] Цит. по: *Bujnicka M., Kužma E.* Koniec Europy — koniec świata // Wizje końca świata w literaturze. Materiały konferencji. Szczecin, 1992. S. 132.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно тоже процитировать слова Шарля Бодлера, записанные им в дневнике: «Мир идет к концу ⟨ ... ⟩ Механизация так нас американизует, прогресс так старательно уничтожит в нас все духовное, что действительность перерастет самые жестокие и самые святотатственные грезы утопистов...»[9]

Истоки этой тенденции следует усматривать и во взглядах и идеях «пророков механической цивилизации»,[10] в произведениях Э. Бульвер-Литтона, Э. Беллами, Уэллса.

Важнейшую роль в утверждении идеи катастрофизма сыграла работа Освальда Шпенглера «Закат Европы» (1916—1918).

Тема катастрофы в литературе XX века отражала ужас, вызванный сознанием пережитых (первая мировая война, революции в России) и ожиданием надвигающихся катаклизмов (рост революционного движения в Европе, нестабильность жизни после войны); предчувствие возможной гибели европейской цивилизации; чувство растерянности в мире, управляемом какими-то тайными и бездушными силами.

Журнал «Revue de Geneve» предложил в 1922—1923 годах анкету на тему «Будущее Европы». В своем ответе на анкету Д. Мережковский писал в пессимистическом тоне, что вскоре может вспыхнуть новая война, Европа развалится, апокалипсис совершится. «Приближаются времена властвования Бестии», — утверждал он.[11]

Десятью годами позже, в 1932 году, польский поэт-авангардист Юзеф Чехович с трибуны съезда Союза польских писателей говорил еще более драматически: «Мир горит, и в порту пожар. Разрывы и пламя. Распадаются вещи материальные; преображается то, что было неизменимым ⟨...⟩ Когда засыпаем и когда просыпаемся, нас пугает зловещее шипение неизвестного. Катастрофическое восприятие мира перестает быть словесным символом — слово материализовалось. Человек, находящийся среди горящих предметов, ⟨...⟩ не создает концепции катастрофы — он эту катастрофу видит».[12] Эти настроения широко распространились в Европе 20—30-х годов.

Польский исследователь Ежи Спейна предлагает следующую типологию катастрофизма.[13]

Наиболее часто проявляется катастрофизм *технократический*, отражающий взгляд, что технический прогресс несет с собою смертельную опасность для человечества; он разрушит всю духовную жизнь, культуру; всем овладеет униформизация и стандартизация. В это русло тенденции, как мне кажется, можно включить «РУР» (1920) К. Чапека и его же повесть «Кракатит» (1924), сценарий польского писателя М. Русинка «Бунт в стране машин» (1928), сценарий «Бунт машин» Ромена Роллана (1924), поэзию немецкого экспрессионизма, главным образом «Grosstadtlyrik» с Георгом Геймом во главе. В русской литературе этот мотив воплощают — с несколько иной расстановкой идейно-моральных акцентов — «Трест Д. Е.» Эренбурга (1923), «Мы» Замятина (1920), «Роковые яйца» и «Адам и Ева» М. Булгакова (1925, 1926), «Бунт машин» А. Толстого (автор использовал фабулу «РУР»). Все эти и многие другие произведения — с большей или меньшей силой экспрессии — выражали разочарование результатами технического развития, предсказывали разные варианты катастроф, ожидающих человечество, потерявшее свой духовный потенциал.

Второй вариант катастрофизма Спейна называет «*духовным*». Здесь подчеркнута опасность для нравственной и общедуховной жизни человека, какую несут всякие

---

[9] *Baudelaire Ch.* Journeaux intimés // Oeuvres completes. Paris, 1952. T. 12. P. 74.
[10] *Rawiński M.* Op. cit. S. 96.
[11] Цит. по: *Bujnicka M., Kużma E.* op. cit. S. 135.
[12] *Czechowicz J.* Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie. Lublin, 1972. S. 26.
[13] *Speina J.* Powieści St. I. Witkiewicza. Geneza i struktura. Toruń, 1965. S. 16—18.

lib.pushkinskijdom.ru

усовершенствования социально-экономического строя и техники. Происходит снижение биологического и умственного уровней человека, их нивелировка, бешеный темп жизни превратит людей в механизмы. Примеры произведений этого типа — «Новый, великолепный мир» О. Хаксли, отчасти «Америка» Ф. Кафки, «Прощание с осенью» Ст. Игн. Виткевича, «Инженер Шварц» В. Каверина и более поздняя антимашинная дистопия Курта Воннегута «Piano Player» (1952).

Третий вариант, *историософский*, восходит к идеям Шпенглера и реализовался в мотивах исторических катастроф, связанных с крупными переворотами, с угрозой «желтой опасности» (Азия, Китай; в Советской России это будет Япония: «На Востоке» П. Павленко); «красной опасности» (большевизм — Э. Езерский «А коммунизм завладеет...» (1933); В. Незабитовский «Ветер с Востока», С. Борщевский «Чанду»), и потом — «коричневой» — фашизма — М. Здзеховски «Перед обликом конца» (публицистика, 1938).

В развитии темы мировой катастрофы существенную роль сыграли научные открытия начала XX века. Перед человечеством появились ошеломляющие перспективы, но вместе с тем рождались и опасения. Недоверие и страх стало вызывать развитие биологических дисциплин — генетики, биохимии, а также физики. Многие стали задаваться вопросом о модели будущего homo sapiens, об облике общества будущего.

Следует отметить и то, что катастрофизм различался по своему, так сказать, идейному облику. Одна формула предвещала гибель мира как такового, *нашего* мира, не определяя его социальной сущности. Другая носила заметный отпечаток «идеологичности» и предвещала гибель мира «капиталистического» (например, «Я жгу Париж» Б. Ясенского, отчасти «Трест Д. Е.» Эренбурга) или шире — «злого» мира (например, произведения К. Чапека).

* * *

В «Восстании вещей» обращает на себя внимание его тематическая близость к драме К. Чапека «R. U. R.», рассказывающей о бунте роботов (неологизм этот создан чешским писателем) против власти людей, и связь с популярными в русской литературе начала 20-х годов приемами реификации людей, оживления кукол и т. п.[14] Также и конфликт реализуется здесь, подобно произведениям Чапека, Роллана, Русинка и др., в столкновении человека с миром предметов, в поглощении человека техникой, в борьбе с автоматизацией жизни.

Тематика и проблематика сценария, другие его аспекты позволяют видеть в Льве Лунце художника чуткого и открытого к актуальным культурным веяниям, умело применяющего это новое для демонстрации своих взглядов и размышлений над окружающей действительностью.

Действие «Восстания вещей» отнесено в будущее — оно начинается в 1950 году и протекает в основном в Островной Республике, расположенной «на Великом Океане».

Общество живет здесь на высоком уровне, с развитой техникой. Везде видны трубы заводов, асфальт улиц. Только Карл Шедт, профессор физиологии, построил себе дом в виде примитивного ковчега, чтобы сохранить связь с природой. Профессор сделал важное открытие — он познал язык, речь вещей и может ими управлять. Однако слуга крадет у него документацию изобретения и продает ее генералу МэкНэру, командиру островного гарнизона. Тем временем назревает опасная ситуация, которую давно предсказывали ясновидцы, — вскоре наступит конец всему живому; людей победят взбунтовавшиеся предметы, ибо, как говорит профессор, «люди ничтожны и беззаконны». После всеобщей катастрофы на Острове остается в

[14] Отметим, что и в архиве В. Брюсова есть неоконченная новелла «Восстание машин» (1908). Впервые текст ее опубликован в 85-м томе «Лит. наследства» (1976).

lib.pushkinskijdom.ru

живых лишь профессор, умеющий управлять предметами, его дочь Катриона — лишенный чувств автомат и Эндрю Преббль, которого Шедт хочет сделать своим наследником и зятем.

После победы предметов жизнь на Острове стала скучной и однообразной; все заполнилось никому не нужными вещами. В атмосфере хаоса и бездуховности только молодой Преббль находит в себе силы сопротивляться планам профессора. Он учит Катриону чувствовать, она влюбляется в него и умирает, ибо эмоции несвойственны автоматам.

На Остров возвращается прежний порядок, когда от руки Преббля погибает профессор и прибывает английская эскадра, обладающая секретом управления вещами.

Проблематика сценария концентрируется на вопросе отношений человека с материальным миром, выражает отрицание рутины в сфере духа, протест против концепции застоя (замятинская энтропия), отрицание всяческого экспериментирования в сфере общественного порядка и принудительного осуществления мечты о «счастливом будущем». В этом аспекте сценария слышно эхо дистопии Замятина. Добавим, что те же вопросы Лунц поставит в центре своей последней драмы — «Город Правды» (1924).

К антиутопии тоже восходит мысль о дегуманизующих последствиях гипертрофии техники и мечты профессора Шедта об идеально упорядоченном обществе.

В тот же контекст вписывается взгляд на роль чувств в полностью автоматизированном мире, представленный в сюжетной линии любви Преббля к Анне и Катрионы к Пребблю. Согласно этому взгляду, только любовь, умение чувствовать и изначально свойственная человеку свобода воли способны сопротивляться порядку механической действительности. Чтобы организовать этот порядок, профессор хочет произвести в результате союза Преббля и Катрионы «новых людей», которые будут лишены всяких эмоций, будут «точны и спокойны».

Полемическое острие мотива «новых людей» направлено против вторжения в законы природы, а также против уже известных концепций инструментализации сознания («Что делать?» Чернышевского, современные писателю лозунги создания «новых людей» эпохи социализма). Следствием так нарисованной проблематики является конфликт произведения, выраженный в столкновении человеческого, духовно-эмоционального начала (Преббль) с догматической идеей совершенного порядка, вводимого средствами принуждения (Шедт).

Небезынтересно отметить, что в повести Антони Слонимского «Два раза конец мира» (1937) ее герой, безумный химик Ретлих, тоже хочет уничтожить человечество, чтоб на развалинах старой культуры поселить специально с этой целью созданных (искусственных) рубенитов. И тогда «будет великолепное здоровье, гигиена, физическая сила; не будет трагедий, нравственных страданий и никаких проблем».

С катастрофической «струей» искусства XX века сценарий Лунца роднит и фигура профессора Шедта, продолжающая известный, почти архетипический мотив: ученый и находящееся в его руках важное изобретение, применение которого может привести к непредвиденным, а то и опасным последствиям.

Мотив этот, восходя к легенде XVII века о Големе, к образу Виктора Франкенштейна из «Франкенштейна» Мэри Шелли, к произведениям Э. Т. А. Гофмана «Песчаный человек» («Der Sandman»), «Die Automate», лег в основу одного из наиболее популярных мифов нашего времени и присутствует во всех жанрах литературы.

Психологической доминантой образа профессора в сценарии является убеждение в том, что только он обладает единственным и по-настоящему эффективным рецептом счастья будущего человечества; ему свойственна также жажда власти. Он не скрывает и того, что считает себя создателем нового человечества, и глубоко уверен чуть ли не в своей божественности.

lib.pushkinskijdom.ru

Профессору противостоит Эндрю Преббль, фигура тоже характерная для поэтики катастрофической литературы, особенно в ее антиутопийном варианте. Он носитель бунтарского и духовного начал; в сценарии он главная причина поражения безумных планов профессора, а в конце и его смерти. Но, хотя профессор гибнет, его изобретение не обезврежено, не потеряло своей разрушительной силы: вещами сейчас умеют управлять англичане; оно стало средством насилия и шантажа. Об этом с горечью Преббль сообщает в эпилоге.

Лунца, как видим, не искусил сентиментальный happy end в развязке конфликта произведения.

Катастрофические драмы и романы часто использовали опыт авантюрного романа, детектива и т. п. Лунц тоже обращается к схемам и приемам родом из этой литературы.

К традиции авантюрной, приключенческой повести восходит, например, сцена пролога, происходящая в кабаке, где незнакомец рассказывает занимательную историю. Она же и станет предметом наррации в основной части произведения.

Из репертуара средств той же жанровой разновидности почерпнуты такие эпизоды фабулы, как кража документации изобретения слугой; отправка генералом МэкНэром информации о ситуации на Острове в бутылке из пробки, которую дрессированный орел опускает в море. Бутылку, как и полагалось по схеме, выловили матросы с английского военного корабля.

Прочное место в литературной традиции занимает также мотив таинственного и опасного изобретения, открытия; обычно это результат поисков одержимого своей идеей ученого, но может быть и продукт счастливой случайности. Вспомню в этом контексте «Остров доктора Моро» Уэллса, его же «Невидимку», «Собачье сердце» и «Роковые яйца» Булгакова, «Голем» Мейринка, «Кракатит» и «Фабрику абсолюта» Чапека.

В литературе второй половины века изобретения все чаще ведут впоследствии к тотальной катастрофе; она сама получает все чаще реальное измерение. Термоядерное оружие — кракатит из романа Чапека — было применено в Хиросиме, а роман австралийского беллетриста Невиля Шюта «On the Beach» (и одноименный кинофильм) потряс в 60-е годы сдержанными, но проникновенными картинами умирания планеты.

Сценарий Лунца, так же как и многие другие более поздние произведения этой ориентации, ставил вопрос об ответственности ученого за результаты своих научных поисков; отражал серьезные раздумья над непредвиденными последствиями некритического применения все более удивительных научных и технических новинок.

Литература с целью углубления эмоционального воздействия в изобилии описывала сцены разрушений, хаос, атмосферу надвигающейся опасности, раскрывала драматизм неожиданных ситуаций. Лунц, исходя из специфики жанра киносценария, особо подчеркивает «зрительность» происходящего на Острове. Образы катастрофы строятся на основе контрастов и гиперболизации, нагромождения деталей. Всячески акцентируется атмосфера приближающегося несчастья.

Писатель удивительно умело, во многом предвосхищая современное кино, строит образные ряды (секвенции). Сцена, в которой взбунтовавшийся автомобиль убивает едущих в нем новобрачных, картины разрушенного города: развалины домов, потрескавшиеся мостовые, безлюдные улицы — все это, можно сказать, выдержано в стилистике современного кино технических ужасов и приводит на память не только описания из «Треста Д. Е.» и «Войны миров», но и фильмы 60—70-х годов — например «Christine» (автомобиль-убийца), «The Day After» (день после термоядерного взрыва).

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

«Восстание вещей» Льва Лунца было одной из первых — на русской и европейской почве — реализаций тенденции технического катастрофизма, к тому же осуществленной в жанре киносценария, что свидетельствует о понимании писателем возможностей и перспектив этого нового в то время вида искусства.

Произведение молодого писателя поднимало вопрос о соотношении материальной цивилизации и духовности, свободы личности и «принудительного счастья», унификации жизни; полемизировало (идя за замятинским «Мы») со столь в то время распространенным культом Машины и машинизма (Пролеткульт).

Сценарий Лунца, его проблематика остаются во многом актуальными по сегодняшний день. Разве и нас, на пороге нового века, не волнуют перспективы цивилизации? Разве многие великие изобретения и открытия не возбуждают в нас страх и опасение, что вскоре покажут свое другое, грозное лицо?

Сюжетная основа сценария тоже не очень устарела. На это обратил внимание В. Каверин в своей книге воспоминаний «Собеседник»: «Сценарий и теперь, в наши дни, представляется мне счастливой находкой для талантливого режиссера. Он полон предвидений, пророческих предсказаний».[15] Тем более следует сожалеть, что это произведение на родине его автора все еще остается неопубликованным и поэтому почти неизвестным.

[15] *Каверин В.* Собеседник. М., 1973. С. 46.

© *Игорь Инов*

## АРКАДИЙ АВЕРЧЕНКО В ЧЕХИИ

### (ПО МАТЕРИАЛАМ ПРАЖСКИХ АРХИВОВ И ЧЕШСКОЙ ПЕРИОДИКИ 20-Х ГОДОВ)*

В 1918 году в Петрограде власти закрыли ряд газет и журналов, в том числе популярнейший еженедельник «Новый Сатирикон», который вместе со своим предшественником «Сатириконом» составил целую эпоху в отечественной юмористике и сатире. Шеф-редактором, душой и постоянным автором обоих «Сатириконов» был снискавший себе всероссийскую, а затем и европейскую известность Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881—1925), прозаик, драматург.

Не питавший симпатий к царизму, Аверченко приветствовал Февральскую революцию, но октябрьский переворот семнадцатого года, обернувшийся национальной трагедией, решительно осудил. Ленина, Троцкого и их приспешников он заклеймит на страницах «Сатирикона» как германских провокаторов, «жуликов и убийц».[1]

Однажды к дому № 15—17 по Троицкой улице (ныне улица Рубинштейна), где в четырехкомнатной квартире жил А. Аверченко, подкатил грузовик с незваными гостями, — им надлежало арестовать писателя и препроводить его в ЧК на Гороховую, 2. Но Аверченко, который назовет «чрезвычайку» самым ярким порождением Третьего Интернационала, а лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

* Публикуемая ниже статья является одной из глав подготовленной автором рукописи «Не розами усыпано...», посвященной российской литературно-театральной эмиграции в межвоенной Чехословакии.

[1] *Аверченко Аркадий.* Приятельское письмо Ленину // Аверченко Аркадий. Салат из булавок. Нью-Йорк, 1982. С. 10.

lib.pushkinskijdom.ru

переиначит в «Палачи всех стран, соединяйтесь!» (рассказ «Чертово колесо»), в Петрограде уже не было. Узнав о готовящейся над ним расправе, он спешно уехал в Киев.

За писателем началась настоящая охота. «Ты гонял меня по всей России как соленого зайца», — вспомнит Аверченко в «Приятельском письме Ленину», полном едкого сарказма. Из Киева Аверченко вынужден был перебраться в Харьков, где он когда-то дебютировал как литератор и журналист. Оттуда — в Ростов, из Ростова в Екатеринодар, потом — в Новороссийск, Севастополь, Мелитополь, снова в Севастополь — город своего детства, юности.

Оказавшись к концу лета 1918 года на оккупированной австро-немецкими войсками Украине, а затем на белом Юге, Аверченко продолжал писать, сотрудничал в газетах, высмеивая уродства «развороченного муравейника» и даря попавшим в беду соотечественникам минуты хоть и терпкого, но животворного веселья. В Севастополе у него сложилась новая книжка, там основал он собственный театрик «Гнездо перелетных птиц» (апрель 1920 года). Впрочем, не все шло так уж гладко. Досадной неожиданностью явился запрет, наложенный врангелевской цензурой на газету «Юг России», где активно печатался Аверченко, а также Тэффи, Куприн. В октябре 1920 года А. Аверченко вместе со своими «перелетными птицами» сел на норвежский пароход и уплыл в Константинополь, куда, спасаясь от прорвавших перекопскую оборону красных, хлынуло множество российских беженцев.

И там он сочиняет, актерствует в собственных пьесках, держит тараканий тотализатор. На душе у Аверченко неспокойно. Как-никак Советская Россия рядом, и он снова пускается в странствия. Его минитруппа гастролирует в Софии, Белграде. На очереди была Прага. Впоследствии Аверченко вспомнит, как он в кабинете чехословацкого посла в Югославии пытливо разглядывал огромную настенную карту ЧСР, гадая, что его ждет в этой «маленькой стране». Не встретит ли она его «пренебрежительно, узнавая в нем тип русского беженца, который всем надоел, или раскроет навстречу ему свои братские объятия?»[2]

В Прагу А. Аверченко и актеры его импровизированной труппки: Раиса Раич, Евгений Искольдов (импресарио и актер) — прибыли 17 июня 1922 года, о чем многие чешские газеты известили своих читателей.

Сотрудник пражского эмигрантского агентства Русспресс спросил Аверченко, как долго он пробудет в Праге. Писатель сказал: «Ответить определенно на этот вопрос я не могу. Вот уже целых пять лет я — гражданин мира и останусь им до тех пор, пока Россия не возродится. В моем распоряжении весь земной шар. В Прагу я собрался с большей легкостью, чем ездил когда-то к знакомым на дачу». — «Какая страна из тех, где Вы побывали, понравилась Вам больше всего?» — продолжал интервьюер. «Больше всего мне понравилась Сербия, меньше всего Болгария. Я не могу простить болгарам то, как они обошлись с русскими».[3] — «Но ведь Евангелие учит прощать врагов своих...» — «Да, однако лично я предпочитаю поступать так, чтобы врагам приходилось прощать меня, а не мне — их». — «Нравится ли Вам Прага?» — «Скажу Вам откровенно: в Прагу я влюбился, но поскольку я не признаю любви без взаимности, то свои чувства спрячу в глубине сердца до той поры, пока Прага не выкажет своего отношения ко мне». — «А что Вам в Праге нравится больше всего?» — «Помилуйте, не могу же я любимое существо характеризовать и оценивать по частям, как лошадь! Здесь куда ни глянь, все отрадно для глаз, но особое удовольствие мне доставляет то, что Прага так великолепно подкопчена. Думаю, десятки городов многое отдали бы за то, чтобы получить возможность вот

---

[2] *Averčenko Arkadij.* Praha a Čechové. Praha, 1923.

[3] Скорее всего Аверченко имел в виду отношение к российским беженцам со стороны различных политических кругов Болгарии: враждебное — зажиточной протурецкой элиты, а также многочисленных германофилов; сдержанное — правительства А. Стамболийского, лидера Болгарского земледельческого народного союза.

lib.pushkinskijdom.ru

так же подкоптиться и обрести благородный налет старинности. Достигнуть этого искусственным путем невозможно. Некоторые плуты-антиквары нарочно покрывают ничего не стоящие медяки ржавчиной и зеленцой. Прага же — дивная золотая монета, потемневшая от времени, вот это-то как раз и замечательно». — «О Вас говорят, что Вы не только писатель, но и артист». — «О!.. Играю... Но исключительно в собственных вещах. Я исхожу из того, что коль скоро мое детище все равно будет изуродовано, так уж лучше я изуродую его сам, не передоверяя это кому-то другому. Ну да скоро у Вас будет возможность все увидеть собственными глазами».[4]

В Чехии Аверченко хорошо знали задолго до его приезда туда. Переводить на чешский русского юмориста, сатирика начали еще в 1908 году, и с той поры он стал баловнем пражских издателей. Сборники А. Аверченко выходили в самых читаемых сериях и библиотечках, вроде «Всемирной литературы», «Золотой Праги». Особенно усердно перелагали на чешский произведения А. Аверченко С. Минаржик и В. Червинка — большой русофил, которого в австро-венгерские времена едва не казнили за мнимую «измену родине» и столь же мнимый «шпионаж в пользу России», а затем отправили на восточный фронт. Как и сотни других чехов, он сдался в плен русским и вступил в формировавшиеся на Украине чехословацкие легионы. По возвращении на родину В. Червинка продолжал знакомить соотечественников с прозой и драматургией А. Аверченко, а когда тот обосновался в Праге, установил с ним дружеские отношения.

«Пожалуй, нет ни одного просветительного общества, ни одной семьи, где не нашлось бы книги этого замечательного юмориста», — писала по поводу популярности А. Аверченко у чехов пражская социал-демократическая газета «Право лиду» 9 марта 1924 года. Да и сам Аверченко был приятно удивлен, заприметив в витринах пражских книжных лавок с десяток чешских изданий своих вещей, однако он сожалел, что среди них лишь изредка попадались его рассказы о детях — рассказы, которыми он дорожил всего больше. Аверченко любил детей, и те отвечали ему взаимностью.

В эмиграции житейские обстоятельства вынудили А. Аверченко заняться упорядочением своих финансовых отношений с издателями, — прежде чехи печатали его без спросу, не выплачивая причитавшихся автору гонораров. 1 августа 1922 года он обратился к Эдуарду Бассу — влиятельному писателю и журналисту с просьбой обнародовать адрес директора агентства Русспресс Вьенцеслава Швиговского, который согласился представлять и защищать его, Аверченко, авторские интересы и права. «Находясь в Чехословацкой Республике, — писал Аверченко, — я имею возможность при посредничестве господина В. Швиговского вести переговоры с книгоиздателями и редакциями периодической печати». Э. Басс, тоже как и Аверченко, юморист и отчасти комедийный актер, вместе с Я. Гашеком подвизавшийся в театре-кабаре «Семерка червей», просьбу русского коллеги выполнил, и уведомление А. Аверченко обошло многие пражские газеты. Надо полагать, оно сослужило ему полезную службу, тем более что с приездом писателя в ЧСР издание там его произведений как на русском языке для российской диаспоры, так и в чешских переводах приобрело необычайный размах. Венцом этой деятельности явится двенадцатитомное собрание избранных сочинений, которое в 1923—1925 годах выпустит пражское издательство Р. Й. Вилимека-младшего.[5]

Таким вниманием и поддержкой, каких удостоился в Чехословакии А. Аверченко, пользовались среди российских литераторов-эмигрантов разве что еще старейшина русской литературной общины в ЧСР Василий Иванович Немирович-Данченко и Евгений Николаевич Чириков.

Популярность в Чехословакии юмористических и сатирических произведений А. Аверченко была тем примечательнее и значительнее, что чехи — народ, наделен-

[4] Beseda s Arkadijem Averčenko // Čas. 1922. 20. VI. S. 5.
[5] *Averčenko Arkadij.* Vybrané spisy. Praha: R. J. Vilímek ml. 1923—1925.

lib.pushkinskijdom.ru

ный недюжинным чувством юмора и по праву гордящийся своими писателями-остроумцами: С. Чехом — автором повестей о путешествиях пана Броучека на Луну и в XV столетие; К. Чапеком, Я. Гашеком, эпопея которого о бравом солдате Швейке выходила отдельными выпусками как раз в то время, когда А. Аверченко поселился в Праге.

Несмотря на то что пьесы русского юмориста шли на пражских подмостках еще до возникновения самостоятельной Чехословацкой Республики (в 1916 году режиссер и актер Б. Коварж ставил в театре «Урания» его одноактные комедии), с драматургией А. Аверченко чехи были знакомы меньше, чем с его прозой, и вот теперь им представилась возможность этот пробел восполнить: на 2 и 3 июля 1922 года анонсировался вечер миниатюр А. Аверченко в престижном концертном зале имени Сметаны пражского Общественного Дома, где, кстати сказать, за четыре года до этого была провозглашена Чехословацкая Республика.

В беседе с корреспондентом одной из пражских газет по поводу предстоящего выступления «перелетных птиц» Аверченко говорил: «Центральной вещью вечера я считаю „Как меня приглашают на благотворительный концерт". Это такая трагическая история (хамство вместо благодарности за участие в концерте. — *И. И.*), что все зрители пожалеют меня, а у нас в России существует понятие, что пожалеть значит полюбить. Вот каким способом я ищу в Праге взаимности!»

Собеседник спросил: «Что такое „Москвичка в Константинополе"?» «Это тоже трагическая, печальная история, — ответил писатель. — Диалог москвички с французским комендантом порта. Публика очень хорошо понимает ломаный русский язык француза, а современный совдеповский язык москвички так же непонятен, как готтентотский».

«Говорят, пьеса „Макс" (интриган расстраивает чужую свадьбу и едва не попадает в любовные тенета невестиной матушки — пятидесятилетней матроны. — *И. И.*) Ваша любимая?» — «Да, но в ней я выказываю такие свойства своего характера, что после этой пьесы ни в один хороший дом меня не пригласят. Вообще вся программа моего вечера очень печальная, и любителям поплакать в Обычном Доме (шутливая русификация чешского названия Обэцны Дум, т. е. Общественный Дом. — *И. И.*) будет раздолье».[6]

После выступления в Праге А. Аверченко и его партнеры отправились в турне по чехословацкой провинции. По два спектакля дали они на сценах Пршерова, Брно, Градца Кралове, Пльзеня, Остравы, Братиславы, Ужгорода, Мукачева, показывая в разных сочетаниях полдюжины, а то и дюжину инсценированных юморесок и одноактных комедий А. Аверченко. При этом, как и на других привалах своих эмигрантских скитаний, автор подвизался еще и в качестве актера, чтеца.

8 августа 1922 года А. Аверченко опубликовал в «Моравско-слезском дэннике» сочиненный специально для этой газеты, выходившей в городе Моравская Острава (ныне просто Острава), фельетон «Автоинтервью» и уже на следующий день, преобразовав, по всей видимости, именно этот фельетон в две юморески «Болтун» и «Мученик» (рецензент назовет их «новыми юморесками из чешской жизни»), прочел их «в лицах», да еще в чешском переводе, на первом спектакле «перелетных птиц» в Национальном моравско-силезском театре (Острава). Вот оно, это «Автоинтервью». Привожу его в своем обратном переводе с чешского:

«Во многих чешских городах меня интервьюировали коллеги-журналисты. Тем самым я отнимал время у них, а они — у меня. Отныне я решил сбросить тяжкие, обременительные для обеих сторон, оковы. Буду интервьюировать себя сам.

Стучусь. Тишина. Молчание. Молчание — знак согласия. Вхожу, останавливаюсь перед зеркалом, учтиво кланяюсь, и мне кланяются столь же учтиво. Спрашиваю: — Нравится ли Вам Чехословакия? — Ну как Вам не стыдно?! Вы же прекрасно знаете,

[6] Черновик этой беседы хранится в пражском Литературном архиве: Pozůstalost Averčenko Arkadij. Uloženi 16 (D) 2. Č. inv. 39. Č. přír. 49/69.

lib.pushkinskijdom.ru

что задавали мне этот вопрос несчетное множество раз и знаете, что́ отвечал я на него. Ладно, отвечу еще раз. Великолепная страна... культурная, прекрасно устроенная, а главное, любящая нас, русских. Когда мы, гости чехов, возвратимся в новую Россию, у чехов не будет друзей лучше, чем мы. Что же касается Моравской Остравы, то, во-первых, я слышал о ней еще в Праге. Думал — это деревня, а это большой оживленный город. Между прочим, в чехах мне нравится то, что они не сравнивают свои города с другими европейскими городами. А вот один румын мне сказал, мол, Бухарест — это маленький Париж. Однако, возразил я ему, еще ни один парижанин не утверждал, будто Париж — это большой Бухарест.

— А чешское искусство Вам нравится? — О чешской литературе и театре я знаю пока очень мало. Зато меня приводят в восторг чешские графики, самые выдающиеся европейские, пардон, я хотел сказать, азиатские мастера в области графики. Чешская графика стоит на первом месте в мире.

— А что в Чехословакии Вам не нравится? — Способ, каким здесь оберегают спящего человека от холода. Вы наваливаете на него целый ворох перин, отчего постель превращается в пирог: нежное, пышное тесто и начинка из полузадохшегося бедолаги. Утром горничная долго ищет его под этими сугробами, а потом делает ему искусственное дыхание.

— Скоро ли, на Ваш взгляд, придет конец большевизму в России? —Конец большевизму наступит 7 декабря в половине шестого вечера. — Почем Вы знаете, что это произойдет именно тогда? — А почем Вы знаете, что этого именно тогда не произойдет? — Вы меня убедили. Какую форму правления Вы хотели бы иметь в России будущего? — Такую, при которой меня не застрелят. — И это вся Ваша программа? — Да, я человек скромный.

На прощание я пожимаю правой рукой левую руку собеседника. Каждый должен обходиться собственными силами. Единственное, что меня мучает, так это то, что некролог о себе написать сам я не смогу.

Моравская Острава, 7 августа 1922».

После прихода к власти большевиков юмор А. Аверченко стал менее добродушным и бесшабашным. В его рассказах, зарисовках, фельетонах зазвучали нотки горестно-саркастические, а то и злые, свидетельствовавшие о душевной боли писателя. «Гляжу я искоса в зеркало... — и нет больше простодушия в выражении лица моего», — признавался А. Аверченко в «Заключении» к сборнику «Записки простодушного» (Константинополь, 1921). Однако костяк аверченковского театрального репертуара в Чехословакии составили одноактные комедии и инсценированные рассказы, снисходительный юмор которых питали банальщина, обывательщина, человеческие пороки (скаредность, корыстолюбие), супружеские неурядицы, курьезные недоразумения. А. Аверченко не без оснований полагал, что европейским зрителям, знакомым с российской действительностью лишь по газетам да понаслышке, понятнее будут те его произведения, где он высмеивает общечеловеческие червоточины и слабости. Ведь даже творения такого гиганта, как М. Е. Салтыков-Щедрин, остались, по сути дела, не прочтенными на Западе именно потому, что его сатира была порождением и отражением реальности сугубо российской.

Выступления Аверченко в чехословацкой провинции прошли успешно. Правда, на первом спектакле (в Старом театре на Вевержи в Брно) зрителей было не очень много, зато желающих посмотреть второй спектакль оказалось гораздо больше, чем билетов. Будущий прозаик и тогдашний сотрудник брненской редакции «Лидових новин» Эдуард Валента свою рецензию в этой газете озаглавил так: «Великий смех на подмостках».[7]

Лестная молва о Театре юмора, как стали именовать себя «перелетные птицы»,

[7] *Valenta Eduard.* Veliký smích na prknech // Lidové noviny. 1922. Č. 347.

lib.pushkinskijdom.ru

мигом облетела те города, где вслед за Брно ожидались выступления русских гастролеров. Накануне того дня, когда они должны были предстать перед публикой Моравской Остравы, «Моравско-слезский дэнник» напечатал помимо «Автоинтервью» А. Аверченко еще и весьма похвальный отзыв об авторе — сочинителе и актере. Некто К., уже бывавший на спектаклях «перелетных птиц», восторженно писал об умении Аверченко тончайшим образом интонировать слова; о лукавой, обворожительной улыбке, не сходившей с его округлого лица; о глазах, в которых играли веселые искорки — отблески рождающихся мыслей. Особо К. отмечал мимическое мастерство «неотразимого» Аверченко. «Он больше, чем артист, — говорилось в газетном панегирике, — а его столь тщательно составленная программа наверняка найдет в Остраве благодарных зрителей и почитателей, ибо она сулит чудесный, приятный вечер — вечер подлинного веселья и радости».[8]

А еще через два дня «Моравско-слезски дэнник» поместил обрамленное прямоугольной рамкой рекламное объявление во всю ширину полосы: «Крупнейший представитель русской юмористики Аркадий Аверченко в пятницу (11. VIII. 1922. — *И. И.*) устроит со своим художественным коллективом в остравском Городском театре второй вечер русской юмористики. Его успехи в Праге, Брно и других городах республики, которые он посетил, являются залогом того, что и остравские зрители сердечно примут в своей среде этого выдающегося юмориста, писателя, актера и массовым участием воздадут должное его многообещающему искусству». Как наиболее удачную расценила газета игру Аверченко в миниатюре «Макс». По ее мнению, успеху Театра юмора в немалой степени способствовали партнеры Аверченко: Раич, Искольдов, Минин, который был особенно хорош в «Птичьей головке».

«Жизнь для Аверченко — неиссякаемый запасник типажей, коллизий, мотивов, — говорилось в статье писателя Войтеха Мартинека, ведавшего культурной рубрикой в «Моравско-слезском дэннике» и репертуарной частью остравского театра. — По природе Аверченко — карикатурист, задача которого не прорисовывать, а лишь набрасывать контуры. Карикатурист не может заниматься детальной, нюансированной проработкой». Указав на то, что в репертуаре Аверченко преобладают инсценировки его рассказов, Мартинек отмечал театральность, драматургичность самих этих рассказов, нередко написанных в форме диалога. Не все в творчестве русского собрата по перу он находил «оригинальным и свежим», зато несомненным достоинством аверченковской юмористики Мартинек считал ее незлобивость, мягкость.[9]

«Дорогой гость», «Редкостная возможность» — так встречали А. Аверченко в провинциальной печати ЧСР.

Сдержаннее, с меньшим пониманием отнеслась к нему столичная критика. Даже внешний портрет писателя-актера получился у одного из пражских рецензентов совершенно иным, нежели у рецензента остравского. Остравский писал об улыбке, не сходящей с лица Аверченко, а пражанин Н. В. утверждал, будто гладко выбритое лицо Аверченко неподвижно и походит на маску. Улыбка лишь изредка оживляет ее, тут же застывая «привычной гримасой сладострастника». Прямой, благородной лепки, нос, чувственные губы, которые «шевелились словно бы в предвкушении какого-то лакомства», «томный взгляд пресыщенного записного водевилиста» — таким изобразил русского писателя и актера пражский рецензент. Более того, он уподобил Аверченко его сценическому герою. Игравший пошляка-приставалу (одноактная юмореска «Сердцеед», которую 26 сентября 1922 года увидели наряду с другими пьесками зрители пражского Сословного театра — филиала Национального), Аверченко смотрел, по словам Н. В., на привлекательную женщину в саду так, как алкоголик смотрит на бокал хорошего вина, а когда женщина решительно

[8] *K.* Averčenko v Moravské Ostravě // Moravsko-slézský deník. 1922. 8. VIII. S. 3.
[9] Ibid. S. 5.


lib.pushkinskijdom.ru

осаживала ловеласа, на его лице появлялось комичное выражение растерянности и досады, какие испытывает человек, неожиданно лишившийся вожделенного удовольствия.

Зато в унисон со своим остравским коллегой пражанин отмечал искусную нюансировку сценической речи Аверченко, реплики которого в роли сердцееда звучали мягко, улещающе, прямо-таки по-женски ласково и сладострастно. В целом внешность и манера игры Аверченко вполне соответствовали, по мнению Н. В., тому образу забавного собеседника, расчетливо играющего на слабых струнках людей, который сложился у чехов на основании читанных ими с довоенных времен легких, импровизированных миниатюр русского юмориста.

Старомодное аверченковское пенсне в черной костяной оправе вызвало у пражского рецензента подозрение в том, будто Аверченко кокетничает с Чеховым — «своим великим предшественником». Увы, заключает он, за стеклами пенсне отнюдь не те глаза, что серьезно и задумчиво смотрят на нас с чеховских портретов.[10]

Следует иметь в виду, что спектакли комедийной труппки А. Аверченко на пражских подмостках начались в то время, когда столичные театралы еще находились под впечатлением от гастролей группы мхатовцев во главе с В. И. Качаловым. Не успели те уехать, как в Праге появилась супружеская чета тоже бывших мхатовцев — О. В. Гзовская и В. Г. Гайдаров. Они примут участие в работе над постановкой комедии К. Гольдони «Трактирщица» на сцене Национального театра (Гзовская как исполнительница роли главной героини, Гайдаров в качестве режиссера), а кроме того, выступят с программой мелодекламационных и мелопластических номеров, в которых прозвучат музыка Шопена, Штрауса, Глазунова, библейская «Песнь Песней», стихи Тургенева, а также современных поэтов: Блока, Белого, Маяковского, Каменского, к революционным мотивам которых российские беженцы отнесутся, к удивлению гастролеров, вполне терпимо, а то так и одобрительно, — умонастроения эмигрантов были так разнородны!

Вслед за Гзовской и Гайдаровым в чехословацкую столицу нагрянет Первая студия МХТ с М. Чеховым. Затем — основная труппа Художественного театра во главе с К. С. Станиславским, которая через Прагу и Париж направлялась в США. Чуть позже начнутся выступления Пражской группы МХТ с участием М. Н. Германовой и Н. О. Массалитинова.

А. Аверченко высоко ставил искусство МХТ. «Художественный Театр был единственным местом, где я спрятал свой смех в карман и сидел... потрясенный, сжатый тем мощным потоком несокрушимого таланта, который хлынул в мою бедную юмористическую душу и закружил ее, как щепку», — писал он в «Сатириконе» (1909, № 50) в связи с гастролями художественников в Петербурге.

Примерно то же могли бы сказать и, наверное, говорили о себе и многие пражские театралы. Понятно, что при таком наплыве в Прагу мхатовских корифеев аверченковский Театр юмора не представлялся искушенным столичным ценителям чем-то из ряда вон выходящим. «После гастролей Московского Художественного Театра и московской Студии МХТ, — писал Н. В. в уже цитировавшейся рецензии, — сравнивать вечер русского юмориста с искусством МХТ все равно что сравнивать Аверченко с Чеховым». «Мученик», где Аверченко говорил по-чешски, показался ему довольно плоским экспромтом. Объективности ради он отметил «остроумный замысел» «Самоубийцы», легкость, с какой набросан эскиз двух типажей в «Стариках», но добавил, что для актеров такого рода анекдотические пустячки и юмористические зарисовки особого труда не составляют и, как стало якобы очевидным, юморески Аверченко «лучше читать, чем воспринимать на слух».

Можно соглашаться или не соглашаться с подобными оценками и выводами, но что мне кажется совершенно неправомерным, так это противопоставление шаржей и

[10] *N. V.* Arkadij Averčenko. K jeho divadlu humoru ve Stavovském divadle 26 září // Právo lidu. 1922. 28. IX.

lib.pushkinskijdom.ru

карикатур Аверченко психологической драме МХТ: ведь речь идет о самодовлеющих разновидностях лицедейства, у каждой из них свое назначение, свои специфические средства выразительности.

Косвенно с Н. В. полемизировал В. Червинка, который в предисловии к двенадцатитомнику А. Аверченко, напротив, указывал на известное стилистическое родство Аверченко с Чеховым (впрочем, скорее с Чехонте. — *И. И.*) и даже находил, что юмор Аверченко наступательнее чеховского. «Это юмор истинно русский, — утверждал он. — Из-под маски мнимой легкости и легкомысленности проглядывает нечто глубинное и серьезное».[11]

Примерно тем же завершил свой отзыв об Аверченко и В. Мартинек: «На первый взгляд чешскому читателю, привыкшему большей частью к робкому обывательскому юмору, умеренному и наивному, русский юмор Аверченко может показаться резковатым, безжалостным, гротескным... пожалуй, даже грубоватым. Но рядом с веселой сценкой, в непосредственной близости от нее таится боль человеческой трагедии — это смех сквозь слезы».

Справедливость суждений В. Червинки и В. Мартинека убедительно подтвердила постановка трехактной пьесы А. Аверченко «Игра со смертью» (в авторизованном переводе В. Червинки и в исполнении чешских актеров) на сцене Национального моравско-силезского театра в Остраве 16 ноября 1922 года (первое ее сценическое воплощение) и 29 ноября того же года в пражском Городском театре на Виноградах (с благословения художественного руководителя театра, родоначальника современной чешской режиссуры Я. Квапила и заведующего репертуарной частью К. Чапека, ныне всемирно известного прозаика и драматурга).

Несколько лет кряду высмеивал Аверченко духовное убожество, моральную нечистоплотность, низменность страстей российского обывателя. «Игра со смертью» явилась кульминацией в развенчании писателем затхлого мещанского уклада дофевральской России, ниспровержение которой отчасти предуготовил и он сам, его «Сатирикон».

Авторитетный театральный критик Карел Энгельмюллер воспринял «Игру со смертью» как водевиль, как очередной анекдот,[12] хотя в действительности А. Аверченко сочинил трагикомедию, обнаруживающую сходство с драматургией А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина. Как писатель, прозаик и драматург, К. Энгельмюллер был антиподом А. Аверченко, склонным не столько к юмору, сколько к меланхолии. Чиновник Земского финансового управления в Праге и усердный сотрудник консервативной газеты «Народни политика», он, вероятно, очень огорчился бы, узнав, что его оценка творчества русского сатирика и юмориста кое в чем перекликалась с отзывами об Аверченко пролеткультовских зоилов в Москве, пренебрежительно называвших своего «классового врага» петрушечником, новоявленным Смердяковым, автором мелкотравчатых острот.

Основная коллизия «Игры со смертью» не нова: своекорыстное упование на смерть ближнего движет, например, персонажами комедии «Вольпоне, или Лиса» англичанина Бена Джонсона, «Земли» К. Шенхера, австрийского драматурга и прозаика. Коллизия эта обусловлена живучестью того свойства человеческой натуры, суть которого маститый театральный критик Индржих Водак выразил так: «Все мы немного эгоисты, безжалостные талдыкины (Талдыкин — имя одного из главных персонажей «Игры со смертью», циничного авантюриста, наследника Чичикова и литературного предтечи Остапа Бендера. — *И. И.*), спешащие к своему благополучию через чей-нибудь труп...»[13]

Основные действующие лица пьесы, написанной в 1919 году, отнюдь не «фигур-

[11] *Červinka Vincenc.* Arkadij Averčenko a jeho dílo // Averčenko Arkadij. Vybrané spisy. Praha, 1923. Sv. I.

[12] *Engelmüller K.* Arkadij Averčenko. Hra se smrtí // Národní politika. 1922. 1. XII.

[13] *J. V.* Veselohra Averčenkova Hra se smrtí // Čas. 1922. 1. XII.

lib.pushkinskijdom.ru

ки», как охарактеризовал их К. Энгельмюллер, не маски с раз и навсегда закрепленными чертами. Не лишенные психологизма, эти персонажи претерпевают известную эволюцию. В первом акте супружница Талдыкина, жаждущая альковных приключений, ревнует любовника к горничной; в третьем ее мещанское тщеславие уязвлено тем, что он оказался всего-навсего страховым агентишкой, о чем она прежде не знала. Еще недавно уверенная в своей способности прельщать даже важных персон, Талдыкина теперь жалка и смешна. Ее муж сперва суетился в предвкушении денег, которые он получил бы в случае смерти Казанцева, но когда тот стал выздоравливать, Талдыкин сник и потух. А сам Казанцев, поэт и мечтатель, перерождается в пышущего здоровьем обывателя и т. д.

Некоторые рецензенты сетовали по поводу якобы не вполне выверенной композиции «Игры со смертью», пеняли на затянутость отдельных сцен. Им возражал проницательный, приметливый И. Водак: «Гладь сюжета вроде бы спокойна и в то же время постоянно зыбится, точно шипучая, взрывающаяся пузырьками содовая».[14] Зато почти все, кто писал о трагикомедии А. Аверченко, высоко оценили сочные, живые, стремительные диалоги, фантазию, изобретательность и юмор драматурга. «Пьеса прямо-таки пронизана юмором, — писал островский рецензент. — Начиная с общего замысла, с характеров, коллизий и кончая мозаикой словесной игры (к досаде автора рецензии, сохранить ее в чешском переводе удалось лишь отчасти. — *И. И.*), — все надежно работает на комедийный эффект. И то обстоятельство, что гейзер веселья бьет из трагизма жизни и умирания, сообщает пьесе остроту и общечеловеческое измерение».[15] Уморительно смешными получились дуэт Талдыкина с любовником своей жены и диалог двух страховых агентов, представляющих конкурирующие фирмы, — они отчаялись «завербовать» кого-либо в доме Талдыкиных и поэтому уговаривают друг дружку, разумеется тоже тщетно, застраховаться в страховом обществе конкурента, причем делают это в одних и тех же шаблонных, набивших оскомину выражениях.

Актеры, по свидетельству И. Водака, играли с удовольствием, и постановщики (в Праге «Игру со смертью» режиссировал российский эмигрант Б. Кривецкий,[16] в Остраве — чех П. Углирж) не ударили в грязь лицом. Публика, этот, по выражению Аверченко, «многоголовый загадочный зверь», от души хохотала, аплодировала, вызывала автора. В Праге А. Аверченко вышел на сцену после второго акта — плотный, широколицый, высоколобый. Пенсне и гладко зачесанные назад волосы с пробором, галстук «бабочка» усиливали впечатление элегантности и некоторой не свойственной ему академичности.

Пятнадцать раз прошла «Игра со смертью» в Городском театре на Виноградах. Конечно, это не сотня повторов, каковой в петербургском Литейном театре удостоились аверченковские «Одесситы» (авторская инсценировка рассказа «Золотые часы»), но применительно к чехословацкой театральной практике двадцатых годов полтора десятка реприз свидетельствовали о несомненной удаче. К тому же эстафету сценического воплощения «Игры со смертью» уже в начале 1923 года принял театр в городе Турнов.

Диссонансом среди в целом благоприятных, а то и восторженных откликов на постановку «Игры со смертью» в Городском театре на Виноградах и творчество А. Аверченко вообще прозвучали тенденциозные, «партийные» рецензии, опубликованные в социал-демократической газете «Право лиду» и коммунистической «Руде право». Не обременяя себя анализом и доказательствами, рецензент «Право лиду» заявил, будто полный успех пьеса могла бы иметь лишь в довоенной российской провинции, будто в глазах чешского зрителя аверченковская карикатура — чересчур

[14] Ibid.

[15] *Z. D.* Arkadij Averčenko. Hra se smrtí // Moravsko-slézský deník. 1922. 19. XI. S. 5.

[16] Эпизодически режиссировали там и другие беженцы из Совдепии: И. Гремиславский, Ю. Озаревский, Г. Серов.

lib.pushkinskijdom.ru

грубое средство для достижения комического эффекта, будто приманчивые завитушки не восполняют отсутствия фантазии. Самого драматурга и прозаика газета обозвала «буржуазным шутом, который кокетничает с великим гуманистическим искусством классиков русской юмористики».[17] «Руде право» начала с политических упреков в адрес А. Аверченко и других русских писателей-эмигрантов. Мол, «вместо того чтобы принять участие в великом деле возрождения русского народа на базе нового социального уклада», они живут себе за границей, видимо, боясь выказать на родине свою беспомощность. Одно дело Тургенев, Мицкевич, в свое время покинувшие царскую Россию, и совсем другое — Аверченко, с отъездом которого на Запад Россия «ничего не потеряла». «Игру со смертью» «Руде право» назвала «кашей дядюшки анекдотиста» и выразила сожаление по поводу трудов, затраченных артистами на исполнение пьесы.[18]

Годом раньше та же газета почти полностью перепечатала опубликованную в московской «Правде» от 22 ноября 1921 года статью Ленина о сборнике рассказов А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» (Париж, 1921), где писатель подверг сатирическому осмеянию российскую послеоктябрьскую действительность. «Да есть ли у нас сейчас революция, — спрашивал в предисловии автор сборника. — Разве та гниль, глупость, дрянь, копоть и мрак, что происходит сейчас — разве это революция?»

Подобных «ножей» в послеоктябрьском творчестве А.Аверченко было куда больше дюжины! Взять хотя бы изданный в Праге на русском языке сборник «Двенадцать знаменитых людей России» (1923), состоящий из двенадцати сатирических портретов. Среди прочих — портрет Керенского, которого Аверченко осуждает за мягкотелость и невольное пособничество большевикам. Это он, пишет Аверченко, запретил публикацию документов, уличающих Ленина и Троцкого в получении от немцев денег на организацию переворота; выпустил из тюрьмы Троцкого; погубил генерала Корнилова, пытавшегося предотвратить октябрьский переворот; соучаствовал в издании в Праге журнала «Воля России» (1922—1932), который, как говорит аверченковский Троцкий, «здорово поддержал» большевиков. Тут же портрет Шаляпина: в 1905 году он пел революционную «Дубинушку», в 1909-м преклонил колени перед царем в Мариинском театре, а в 1919-м, исполняя партию Гремина в «Евгении Онегине», сорвал с себя погоны в знак протеста против наступления на красный Питер белой армии генерала Юденича. Далее — портреты мадам Троцкой, которая мечтает окружить себя светилами науки, искусства, но обнаруживает, что одни из них расстреляны, а другие в нетях; мадам Лениной, где есть такие пронизанные иронией и трагизмом строки: «Вся деятельность российских правителей заключается теперь в „затыкании за пояс" и „утирании носа". Заткнули за пояс Нерона. Заткнули за пояс Иоанна Грозного. Утерли нос испанской инквизиции. Утерли нос Варфоломеевской ночи».[19]

Убийственной, в гоголевских традициях, пародией на циничных лжецов от политики явился фрагмент комедии А. Аверченко «Международный ревизор», опубликованный в переводе В. Червинки пражской газетой «Вэнков» 15 июня 1924 года. Перед приездом в Москву международной комиссии Троцкий приказывает главному чекисту Петерсу облагообразить подведомственные ему застенки и привести в божеский вид заключенных. Находчивый Петерс говорит, что на дверях камеры пыток он повесит табличку с надписью «Гимнастический зал» и тогда орудия пыток сойдут за спортивные снаряды. И далее — в том же духе...

То обстоятельство, что многие его произведения появлялись в переводе на иностранные языки раньше, чем в оригинале, и радовало, как знак признания, и

---

[17] *N. V.* Averčenkova Hra se smrtí na Vinohradech // Právo lidu. 1922. 1. XII.

[18] *M. M.* [*Мария Майерова*]. Averčenkovy anekdoty. Hra se smrtí // Rudé právo. 1922. 1. XII.

[19] *Аверченко Аркадий.* Салат из булавок. С. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

печалило А. Аверченко. Оказавшись на чужбине, он боялся «оторваться от родной территории... потерять связь с родным языком» (рассказ «Трагедия русского писателя»); сетовал: «Какой я теперь русский писатель. Я печатаюсь главным образом по-чешски, по-немецки, по-румынски, по-болгарски, по-сербски. Устраиваю вечера, выступаю в собственных пьесах, разъезжаю по Европе, как завзятый гастролер».[20] Правда, после статьи Ленина, который хоть и заклеймил автора «Дюжины ножей в спину революции» как «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца», однако саму эту книгу признал «высокоталантливой», кое-что из произведений Аверченко издадут и в советской России, в частности «Записки театральной крысы» с предисловием Вс. Мейерхольда (1926).[21] Но писатель мечтал о возвращении в Петербург, «прекрасный, колдовской, волшебный», не осквернённый «грязно-белой пеной» большевистских декретов, воззваний.[22]

Тоска по родине глодала его, усугубляя болезнь сердца. Номера в гостиницах и пансионатах, где обитал в ЧСР Аверченко, лишний раз напоминали ему о его изгнанничестве, бездомности. Обострялось чувство одиночества. «Тяжело как-то стало писать... Не пишется. Как будто не на настоящем стою», — жаловался он журналисту Льву Максиму.[23]

Общение с разноплеменной публикой, приходившей на его актерские и лекционные выступления; деловые контакты с европейскими издателями, с людьми зарубежного театра не могли заменить прежней привычной среды. Уйдя в невозвратное прошлое, она продолжала жить в памяти, на страницах его произведений, в письмах и бумагах, что хранились в палисандровой шкатулке, некогда стоявшей в его питерском кабинете. Вот записка от «любимого писателя и человека»[24] Леонида Андреева с приглашением приехать к нему в Райволу. Вот шутливое меню, которое к именинам Аркадия Тимофеевича сочинил хозяин ресторана «Вена»: «Закуски острые, сатириконские. Водка горькая, как цензура... Утка — негазетная...».

Обстоятельства разлучили Аверченко с женщиной, которую он любил и которой посвятил лучшую свою книгу «Круги по воде». Александра Яковлевна Садовская была актрисой питерских театров: Нового Драматического, «Зимнего Буффа», — и строжайшим критиком всего, что выходило из-под пера ее поклонника. Не было теперь с Аверченко и его закадычных друзей-сотрапезников. Ностальгически воскрешал он свое богемное прошлое в невеселом и не лишенном чертовщинки романе-фантасмагории «Шутка мецената», написанном в 1923 году в Сопоте и изданном посмертно в 1925-м в Праге.

Разбрелись по миру единомышленники-сатириконцы. В ранние двадцатые в Праге жил П. Потемкин — поэт и драматург-сатириконец, один из руководителей и авторов петербургского литературного кафе «Бродячая собака», театра пародий «Кривое зеркало» (Петербург), «Летучая мышь» (Москва); переводчик Шамиссо, Ведекинда, а впоследствии и чешских поэтов. Наряду с А. Л. Бемом и В. Ф. Булгаковым — последним секретарем Л. Н. Толстого он был членом оргкомитета «Збраславских пятниц» — серьезно-шутливых встреч российских эмигрантов из числа художественной и научной интеллигенции, проходивших в старинном городке Збраслав под Прагой. Кроме того, Потемкин состоял в чешско-русском шахматном клубе «Алехин». Но вскоре он уехал в Париж, в тот самый Париж, где, по словам Тэффи, «все так озверели, что каждое милое слово и трогает и удивляет».[25]

---

[20] *Аверченко Аркадий.* Хлопотливая нация. М., 1991. С. 18.

[21] Лишь начиная с 1931 года и до 1964-го в СССР не выйдет ни одной книги А. Аверченко.

[22] *Аверченко Аркадий.* Возвращение // Аверченко Аркадий. Три книги. Нью-Йорк, 1979. С. 94, 96.

[23] Сегодня (Рига). 1925. 23. III. Цит. по: *Аверченко Аркадий.* Юмористические рассказы. М., 1964. С. 21.

[24] *Аверченко Аркадий.* Моя старая шкатулка // Аверченко Аркадий. Три книги. С. 44—45.

[25] Из недатированного письма Н. А. Тэффи из Парижа в Прагу Е. А. Ляцкому — профессору Карлова университета (кафедра русского языка и литературы), организатору и редакто-

lib.pushkinskijdom.ru

К 1923 году распалась актерская дружина А. Аверченко. Во всяком случае, 17 марта 1923-го и 17 марта 1924 года на сцене пражского театра Комедия, а также 13 мая 1924-го в Брно партнерами Аверченко в его пьесах («Двойник», «Любовь со словарем», «Сердце молодой девушки») были уже не соотечественники из «Гнезда перелетных птиц», а чехи, и ставил их не Аверченко, а чешские режиссеры.

Все эти спектакли рецензировались. В 1924 году — И. Водаком, К. Энгельмюллером. Водак остался не очень доволен исполнителями.[26] Энгельмюллер был, как всегда, придирчив и скуп на похвалы. Не преминул в очередной раз упрекнуть драматурга в «дешевом фиглярстве».

Роль любовника, объяснявшегося в любви замужней женщине с помощью разговорника и застигнутого врасплох ее мужем, играл А. Аверченко. Видимо, ради вящего комизма он, обыгрывая идею разговорника, изъяснялся на двуязычном воляпюке, о чем свидетельствует определение «чешско-русская», добавленное рецензентом к слову «трагикомедия».

Вообще чешский язык Аверченко усваивал довольно успешно, чего нельзя сказать о множестве других российских эмигрантов. Чехословацкий дипломат Ю. Скарландт, знавший А. Аверченко по многочисленным публикациям его произведений, в частности в берлинском чешскоязычном журнале «Заграничны чехословак», и познакомившийся с ним лично осенью 1922 года в Берлине, в Консульстве ЧСР, куда Аверченко пришел за визой (он возвращался в Прагу из лекционного турне по Прибалтике), рассказывал, что сперва они плохо понимали друг друга, но вскоре в свою намеренно замедленную русскую речь Аверченко начал вставлять чешские слова и дело пошло на лад. На вопрос дипломата, что в Чехословакии понравилось писателю больше всего, тот заулыбался и на «чистом, мастерски артикулируемом чешском» ответил: «Тушеная свинина с кнедликами и капустой. Самый вкусный вариант этого блюда я ел у режиссера Ярослава Квапила».[27]

В предисловии к брошюре «Прага и чехи», датированной декабрем 1922-го, А. Аверченко, к тому времени проживший в ЧСР всего лишь полгода, сам засвидетельствовал быстрое свое привыкание к чешскому. «Звучание чешской речи, с непривычки чудно̀е для слуха, не кажется мне теперь чудным, несмотря на звук „рш", на котором русский человек язык может вывихнуть. Ну да что там! „Трши кршесла" я уже произношу так лихо, так смачно, что все чехи удивленно оглядываются на меня», — писал он в присущей ему шутливой манере.

Еще недавно Аверченко задавался вопросом, как встретит его Чехословакия. В брошюре он на этот вопрос ответил со всей определенностью: «Объятья раскрылись, и мне тепло. Закопченные кровли древней Праги стали для меня родными кровлями». И далее автор брошюры делился своими впечатлениями от Праги, сравнивая увиденное в чехословацкой столице с тем, что он оставил в России.

По Праге Аверченко ходил со своим импресарио, ходил и любовался. Здесь очень ценят старину, отмечал он, берегут ее, а в России на старину смотрят как на хлам. Ему нравится, что в чешскую закусочную можно прийти со своей едой и заказать только пиво. В России трактирщик устроил бы из-за этого скандал. Нравится, что Прага просыпается рано и в шесть часов утра уже трудится вовсю. А как маршируют «соколы»![28] Как добросовестны полицейские! Вскочил в трамвай на ходу, — плати штраф, четыре кроны! Читаешь на улице газету или книгу, — еще четыре. А ведь

---

ру пражского эмигрантского издательства «Пламя». Письмо хранится в пражском Литературном архиве (ф. Е. А. Ляцкого).

[26] *J. V.* Averčenků v večer // České slovo. 1924. 19. III.

[27] *Skarlandt Julius.* Vzpomínka na znamenitého ruského člověka // Národní politika. 1925. 24. V.

[28] Члены спортивно-патриотической организации «Сокол», возникшей в 1862 году по инициативе М. Тырша и И. Фюгнера.

lib.pushkinskijdom.ru

за эти деньги можно дважды добраться на такси в дальний конец города, или купить почти сотню сигарет и больше полутысячи спичечных коробков! «— Вот Вам квитанция. Прочтите! — Но ведь Вы же сами сказали, что читать на улице запрещено...»

Спутник-импресарио, он же актер Искольдов, восторгался тем, что в Праге нет «идиотской манеры заклеивать чужие афиши...».

Что же до чехов вообще, то, по мнению Аверченко, нет на свете людей более деликатных и воспитанных, чем они. Чехи любезны, заботливы, внимательны, уравновешенны. Они всегда в добром расположении духа. Аверченко ни разу не видел, чтобы чех вышел из себя. Он пытался было разозлить чехов, но тщетно. Сделать это можно, по словам Аверченко, лишь сказав, что не нравятся кнедлики. Не правительство, не Прага, а кнедлики.

Заключала брошюру главка под названием «Прага и Берлин». В Праге все развивается по восходящей, от печали и утеснений — к бодрости, расцвету, красоте живой жизни, говорилось в этой главке, в Берлине все — по нисходящей, все к черту: валюта (за 31 чехословацкую крону в 1923 году давали 130 немецких марок), настроение, упования...

Аверченко выражал надежду на то, что вот-де он хорошенько в Праге осмотрится и тогда второе издание его брошюры получится более пухлым, а третье и вовсе будет смахивать на пивную бочку «У Флеков» (название старопражской пивной. — *И. И.*), или, глядишь, уподобится чешской энциклопедии... Когда он возвратится в Россию и познакомит с чехами 1 853 950 своих читателей (какой-то издатель уверял, что именно такова численность его русских читателей), то сердца всех русских откроются и возблагодарят чехов за ласку, ибо «истинно русский человек умеет быть благодарным».

Признательностью к стране, которая его приютила и помогла избегнуть мытарств и лишений, выпавших на долю менее даровитых и удачливых собратьев по перу, проникнуты и строки предисловия Аверченко к его пражскому двенадцатитомнику в чешских переводах. Прежде он жил как холостяк, исповедовался автор, его детища появлялись то на болгарском, то на польском, то на итальянском языке. Теперь же с выходом собрания избранных сочинений у него такое чувство, будто он остепенился и вступил в брак. Конечно, было бы естественнее, если бы его первая жена говорила по-русски, но Чехия «стала для него второй родиной», и он «счастлив, что может породниться с такой симпатичной братской, славянской семьей». Чехов он любит, и те отвечают ему взаимностью. «В Чехословакии я как у Христа за пазухой. Ем кнедлики, пою песенки Гашлера», — бодрился печальный юморист.

До переезда А. Аверченко в Прагу чешским читателям были известны лишь его ранние и не лучшие, как он считал, произведения. Поэтому, комментируя в предисловии состав двенадцатитомника, автор в первую очередь остановился на томе втором, куда вошло самое для него дорогое: рассказы о детях, а также вещи, которые появились в результате поисков печального в смешном, смешного в глупом; и еще — проза, отобразившая неувядаемый мир «мужчина—женщина». Этот том внушал автору всего меньше опасений, поскольку женщины будут ему признательны за то, что он старается выявить мужской эгоизм и легкомыслие, а мужчины тайком позлорадствуют над женской рассеянностью, неискренностью и непостоянством. В последующих томах, уведомлял читателей Аверченко, речь пойдет об актерах, о театре, «о людях ничтожных и великих, обо всем том, с чем мы сталкиваемся на великолепной, изобилующей типажами, арене жизни...».

Завершала предисловие «Автобиография» А. Аверченко, последняя точка в которой была, согласно авторской приписке, поставлена в четыре часа утра. Писатель работал всю ночь, он торопился, словно предчувствуя близость неотвратимого для каждого из живущих проигрыша в игре со смертью, в игре не театральной, а всамделишной.

lib.pushkinskijdom.ru

2 августа 1924 года газета «Ческэ слово» сообщила, что в пражской клинике профессора Дейла русскому писателю А. Аверченко сделали офтальмологическую операцию. В пору его злоключений, предшествовавших эмиграции, говорилось в заметке, Аверченко был ранен, у него стало ослабевать зрение, в конце концов левый глаз уже ничего не видел. Сообщалось также о внимательном отношении к пациенту со стороны персонала клиники, о том, что операция прошла успешно, но положение больного серьезно. Вероятно, оно осложнялось сердечным недугом, о котором упоминается в одном из предисловий к произведениям А. Аверченко. 12 марта 1925 года великий русский юморист и сатирик скончался на больничной койке.

Похороны состоялись на русском погосте Ольшанского кладбища в Праге. В чешской прессе появились некрологи, в частности написанный Е. Н. Чириковым;[29] воспоминания о покойном В. Червинки[30] и т. д. Союз русских писателей и журналистов в Чехословакии, одним из организаторов и членом которого А. Аверченко был, учредил опеку над его имуществом и авторскими правами. В том же Союзе состоялся вечер памяти А. Аверченко (20 мая 1925 года). Во вторую годовщину его смерти подобные вечера пройдут в клубе Русского Дома (8 и 12 марта 1927 года). Возникнет Комитет друзей Аркадия Аверченко. В канун 1931 года над более чем скромной могилой близ православной Успенской церкви появится крест, установленный на пожертвования российских беженцев. На пожелтевшей и слегка треснувшей со временем мраморной доске еще и сейчас можно прочитать слова: «Здесь покоится русский писатель А. Т. Аверченко».

В Чехословакии произведения Аверченко продолжали издаваться, ставиться и после кончины писателя. Вечера его одноактных комедий состоялись в Праге осенью 1925-го, весной 1927 года. «Игру со смертью» увидели в конце 1929 года зрители в Иглаве, в 1932-м — пражане и т. д. Играли юморески А. Аверченко и вскоре после освобождения чехословацкой столицы от немецких оккупантов — в мае 1945 года.

На родине, когда А. Аверченко был там в зените своей славы, его называли русским Марком Твеном. Думаю, есть все основания назвать его еще и русским Гашеком, а Я. Гашека — чешским Аверченко. У них много общего: добродушная улыбка, которую вызывают у обоих человеческие слабости, и едкая ирония, ниспровергающая абсурд — все равно, рядится ли он в мундиры, сутаны и сюртуки времен Австро-Венгерской монархии, или в кожанки р-р-революционного разбоя. Перекликаются у Аверченко с Гашеком и некоторые мотивы, положения. К примеру, оба измышляют фантастические достоинства и способности, якобы присущие собакам. Герой гашековской юморески «Как я торговал собаками» делает это для того, чтобы сбыть украденных им дворняжек. Аверченко — автор «Пантеона советов молодым людям на все случаи жизни», написанного в пору его пражского житья-бытья, свою легенду о собаке, занимающейся живописью и способной починить электрический звонок, рекомендует издателям журналов в качестве безотказно действующего средства для увеличения числа подписчиков...

Склонность к пародии, комическому парадоксу роднила с творчеством А. Аверченко и драматургию легендарных чешских комедиографов и комиков Иржи Восковца и Яна Вериха — протагонистов пражского Освобожденного театра в 1927—1938 годах. В + В (аббревиатура, широко употреблявшаяся вместо фамилий двух этих артистов — неразлучных друзей, соавторов и партнеров) знали юмористику Аверченко и даже использовали в одном из своих знаменитых «форбинов» (более или менее импровизированных диалогов на просцениуме, которыми перемежалось сюжетное действо их комедий, ревю) остроумную находку русского коллеги, приглянувшуюся им в его рассказе «Фокус великого кино» (сборник «Дюжина ножей в спину революции»). Обыгрывая эффект возвратного прокручивания отснятой кино-

[29] *Čirikov Jevg. N.* Na paměť A. T. Averčenko // Venkov. 1925. 19. V. S. 8.
[30] Národní listy. 1931. 7. VIII.

lib.pushkinskijdom.ru

ленты, когда все и вся устремляются вспять к исходному положению и состоянию, рассказчик вздыхал: Ах, если бы такое было возможно в жизни!.. Если бы на мчащемся задом-наперед автомобиле возвратился в Питер Керенский, а Ленин с Троцким укатили бы обратно в Германию. Если бы пули снова влетели в стволы, и убитые ими люди воскресли... То же и у Восковца с Верихом. Суп, фантазировали они, попадает не из тарелки в рот, а изо рта в тарелку. Нож елозит по обглоданной кости, и глядь — на столе уже целый окорок![31]

С Восковцем и Верихом Аверченко знаком не был, его не стало за два года до их дебюта, но роль ветреной жены в пьеске Аверченко «Любовь со словарем» сыграла на сцене пражского театра «Комедия» (17 марта 1924 года) будущая актриса Освобожденного театра В + В Власта Петровичова, которая, кстати сказать, знала русский язык, интересовалась русской литературой.

Интерес к творчеству А. Аверченко проявили и те молодые чехи, кто вступал на театральное поприще вслед за Восковцем, Верихом, Петровичовой. Весной 1931 года будущие режиссеры и актеры — студенты драматического отделения Пражской консерватории попробовали себя именно в репертуаре русского сатирика и юмориста. 13 апреля в клубе На Слупи, где некогда выступал Освобожденный театр, они показали программу, составленную из пяти одноактных комедий А. Аверченко.

Во всех пяти срываются маски мнимой добропорядочности и обнажается истинная сущность людей. Автор показывает «пустоту громких слов, скрытые ослиные уши. У него шутовские бубенцы звенят там, где персонажи корчат из себя бог знает каких важных персон», — напишет театральный критик Ирма Фишерова.[32] Сюсюканье супруга сменяется отборной бранью, рукоприкладством («Жоржик», постановка Я. Прохазковой). Муж-рогоносец вызывает на дуэль любовника своей жены, но общие финансовые интересы оказываются сильнее намерения защитить свою честь («Драма в доме Букиных», постановка М. Глачеровой). Э. Кольбенова поставила «Птичий умишко», В. Едличкова — «Ольгу Николаевну», в заглавной роли хорошо себя зарекомендовала В. Фабианова, будущая актриса пражского Национального театра, великолепная чтица. Наиболее удачным, по мнению рецензентки, оказался режиссерский дебют Л. Коржинека, поставившего комедию «Без ключа».

Смех не искореняет исконных человеческих слабостей и пороков, а лишь таит в себе иллюзорную надежду на их искоренение. И поскольку эти слабости и пороки долговечны, долговечен и порождаемый ими смех, о чем свидетельствуют, в частности, многочисленные издания и переиздания юмористики, сатиры Аркадия Аверченко, осуществленные после длительного перерыва у нас и беспрерывно возобновляемые во многих странах мира, в том числе и в Чехии, ставшей прибежищем и местом упокоения недюжинного русского писателя.

---

[31] О В + В см.: *Иванов Игорь* [*Инов*]. Ян Верих. Л., 1971, а также: *Inov Igor.* Jak to všechno bylo, pane Werichu? Praha, 1992.

[32] *I. F.* Cvičení v režii // Národní osvobození. 1931. 15. IV.

lib.pushkinskijdom.ru

© *П. В. Куприяновский*

# К ИСТОРИИ ОТНОШЕНИЙ ГОРЬКОГО И БАЛЬМОНТА

Взаимоотношения М. Горького и К. Бальмонта почти не привлекали внимание исследователей.[1] Между тем они способны пролить свет как на некоторые существенные стороны развития русской литературы, так и на творческий облик обоих писателей. Эти отношения были долгими, изменяющимися во времени и далеко не однозначными. Они могут быть в полной мере объяснены только с учетом сложных личных и исторических обстоятельств.

В литературу Бальмонт и Горький вошли практически одновременно в переломный период ее развития — в 1890-е годы. Обоих — каждого по-своему — волновали проблемы обновления искусства, поиск новых путей в жизни, преодоление плоского позитивизма и шаблонов народнической литературы. При этом на первый план выдвигались свободная личность, потребности духа. У Бальмонта, вставшего на путь символизма, искания носили индивидуалистический характер и проявились в отчужденности от общества, в устремленности к «вечному». Ранний Горький, по словам В. А. Келдыша, не избежал «индивидуалистических излишеств»,[2] но его герой в той или иной степени социологизирован, обусловлен средой. Как и символисты, включая Бальмонта, Горький проявлял интерес к философии Ф. Ницше.

Символизм воспринимался Горьким в это время как «параллельное» художественное течение, в чем-то близкое, в чем-то отталкивающее.[3] Этим объясняется его постоянный интерес к творчеству символистов, в том числе и к Бальмонту, которого он особо выделял среди прочих.

7 февраля 1896 года Горький просил Е. П. Пешкову купить ему книгу Бальмонта «В безбрежности», а также Шелли в его переводе. 10 сентября того же года в «Беглых заметках», публиковавшихся в газете «Нижегородский листок», появился его первый отзыв о стихах Бальмонта (вкупе со стихами З. Гиппиус). Горький нашел их «непонятными, туманными, болезненными» и осудил автора за отход от действительности «за пределы предельного» (XXIII, 182—183).[4]

Выражение «за пределы предельного» — название одного из разделов книги «В безбрежности» (1895). Оно передает тот основной мотив, который Горький и в дальнейшем не принимал в творчестве поэта. В последующих сборниках «Тишина» (1898) и «Горящие здания» (1900) у Бальмонта появляются новые темы, мотивы и образы. На смену сумраку, унылым жалобам, мечтательности приходят яркие краски, мажорные тона — порывы к свету, огню; появляется сильный вольнолюбивый герой, бросающий вызов тусклой обыденности. Особенно в этом отношении примечательна книга «Горящие здания», куда вошли стихи 1898—1899 годов. Она имеет подзаголовок «Лирика современной души» и по-своему отражает общественный подъем рубежа веков. На эту книгу Горький откликнулся рецензией, опубликованной в «Нижегородском листке» 14 ноября 1900 года.[5] Указав, что к Бальмонту

---

[1] Можно отметить лишь одну специальную статью: *Сухарев Г.* М. Горький и Бальмонт: Из истории литературных связей // Учен. зап. Ивановск. пед. ин-та. 1970. Т. 73. В других случаях авторы едва касаются этой темы.

[2] *Келдыш В. А.* О ценностных ориентирах в творчестве М. Горького // Горький и его эпоха. М., 1995. Вып. 4. С. 11.

[3] Подробнее об этом см.: *Куприяновский П. В.* М. Горький и журнал «Северный вестник» // М. Горький и его современники. Л., 1968; *Крутикова Н. Е.* В начале века: Горький и символисты. Киев, 1978.

[4] Здесь и далее Горький цит. по: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1949—1955; с указанием в скобках номера тома римской цифрой и номера страницы арабской.

[5] Одновременно Горький рецензировал здесь и книгу В. Брюсова «Tertia vigilia». Впоследствии эта рецензия была включена в издание: *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941.

lib.pushkinskijdom.ru

критика относится односторонне, преимущественно ругает, Горький подчеркнул, что он тоже подойдет к нему односторонне — будет писать не о «кинжальных словах» и неудачных стихотворениях, а только о хороших.

В качестве иллюстрации он привел целиком три стихотворения: «Альбатрос», «Кузнец» и «Воспоминание о вечере в Амстердаме». В них Горький нашел нечто созвучное себе: в «Альбатросе», как бы предваряющем его «Буревестника», — олицетворение пускай одинокого, но «сильного и гордого и вечно свободного» героя; в «Кузнеце», воссоздающем образ поэта-мастера, кующего слова, — ощущение «бодрой радости ясного творчества»; в стихотворении об Амстердаме, «редком по музыке», — «мудрый лепет чистой души». Оценил Горький и философское содержание цикла «В душах есть все» и стихотворения «Сумрачные области», где речь идет о совести, о борьбе добра и зла, которая «разрывает сердце человека, не позволяя ему быть духовно цельным, ⟨ ... ⟩ гармонично объединять в себе весь мир».

Правда, в рецензии Горький не ограничился тем, что нашел у поэта «простые, красивые и сильные слова». Он отметил, что «размеры и общественное значение его таланта трудно понять ввиду крайней туманности мышления Бальмонта и странного, быть может искусственного, стремления к символизации». Основной пафос рецензии был полемически направлен против «литературных будочников», охраняющих «традиции», однако не способных понять прекрасное. Сопоставляя поэзию Бальмонта и Брюсова, Горький подчеркивал их «духовное родство», хотя считал, что Бальмонт более талантлив, чем Брюсов, и стоит «во главе наших символистов».

Интерес Горького к символистам, необычность его романтизированных героев, стилистическая экспрессивность не остались незамеченными критикой тех лет. Его даже причисляли к декадентам. В «Книжках „Недели"» о героине рассказа «Мальва», напечатанном в «Северном вестнике», где сотрудничал и Бальмонт, писали как о декадентке из народа: «...как у всех декадентских красавиц, у Мальвы — *зеленые* глаза, и она также себя сравнивает с облюбованной декадентами птицей чайкой».[6] Здесь, возможно, сделан намек на популярное, ставшее романсом стихотворение Бальмонта «Чайка» (а также на пьесу Чехова «Чайка», в которой выведен поэт-декадент Треплев). Позднее С. А. Венгеров писал, имея в виду творчество Горького и Бальмонта конца 1890-х — начала 1900-х годов, что «общественник и марксист» Горький и «индивидуалист и символист» Бальмонт являются «братьями по духу».[7] Их действительно объединяли романтические искания.

Рубеж XIX—XX веков отмечен оживлением общественной жизни в России, что отразилось на творчестве Горького и Бальмонта и способствовало их сближению. Оба они в это время пользуются огромной популярностью. По словам Брюсова, Бальмонт «царил над русской поэзией», но слава его была больше в элитарных кругах, чем в демократических. Слава же Горького стала массовой и вышла далеко за пределы родной страны. В 1900—1901 годах они иногда встречаются заочно, в частности на страницах демократического журнала «Жизнь». Бальмонт, увлеченный творчеством Горького, посвящает ему три стихотворения («Ведьма», «Родник», «Придорожные травы»), помещенные в шестом номере «Жизни» за 1900 год. В этом Горький увидел похвалу себе. Особенно ему понравилась «Ведьма», и о возникшем чувстве благодарности к поэту он сообщил И. Бунину, который знал Бальмонта лично.[8] Тогда же Горький назвал Бальмонта «гениальным виртуозом формы».[9]

В это время Бальмонт не только посвящал Горькому стихи, но и писал о нем в своих обзорах русской литературы для английского журнала «The Athenaeum». В них он едва ли не первым представил Горького англоязычному читателю как примечательное литературное явление России. Он отметил «интересную повесть»

[6] Книжки «Недели». 1897. № 12. С. 222.
[7] Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914. С. 6.
[8] См. об этом: Горьковские чтения. М., 1961. С. 14.
[9] Горький на родине. Горький, 1937. С. 294—295.

lib.pushkinskijdom.ru

«Мальва», кратко охарактеризовал особенности художественного мира писателя и отметил, что тот заслуживает специальной статьи. Вслед за Л. Толстым, главенствующим в современной русской литературе, Бальмонт выдвинул на первый план Горького и символистов.[10]

Небезынтересно отметить и другой заочный «контакт» писателей. 4 марта 1901 года и Бальмонт и Горький участвовали в студенческой демонстрации в Петербурге у Казанского собора. Оба они протестовали против расправы властей со студентами. Оба преследовались за антиправительственные выступления.

Личное знакомство писателей произошло в ноябре 1901 года. Бальмонт, высланный из Петербурга без права проживать в столичных и университетских городах (поводом послужило стихотворение «Маленький султан»), приехал в Крым и навестил Горького в Олеизе. Затем они вместе с Чеховым 14 ноября посетили в Гаспре Л. Н. Толстого. После этого Горький сообщил редактору «Жизни» В. А. Поссе: «Познакомился с Бальмонтом. Дьявольски интересен и талантлив этот нейрастеник! Настраиваю его на демократический лад» (XXVIII, 199).

Встреча произвела большое впечатление и на Бальмонта. 21 декабря 1901 года он послал Горькому письмо и приложил к нему стихотворение-посвящение «Горькому». В письме, в частности, говорилось о том, что эта встреча стала для Бальмонта большим приобретением — он приобретал в лице Горького человека, расположенного к нему, а беседы с ним позволили «в самом себе понять многое, что было под грузом мусора». Поэт признавался, что ему «трудно освободиться сразу — и от ложного, и от темного, и от своей наклонности к безумию»,[11] хотя разговоры с Горьким подталкивают его к этому.

Думается, что разговор о «темном» и «безумном» возник в связи с поэмой Бальмонта «Художник-Дьявол». Познакомившись с публикацией ее первых глав в «Ежемесячных сочинениях» (1900. № 1—3), Горький писал Брюсову 11 июля 1901 года: «Бальмонт! Вам нравится его демонизм в книге сатурналий? Мне — противно. Все это выдумал он, все это он напустил на себя. „Людишки — мошки". Врет он. Людишки — несчастны не менее его, и — что, если они более его заслуживают внимания и уважения» (XXVIII, 153). Скорее всего, это мнение Горький, не принявший имморализм в поэме, высказал и лично Бальмонту. По-видимому, Бальмонту пришлось в чем-то согласиться, над чем-то задуматься — об этом со всей очевидностью свидетельствует содержание его письма. Вообще Горький произвел на поэта большое впечатление. 10 мая 1902 года он писал Чехову: «Я думаю, например, что Горького именно за то любят (и я его за то же люблю), что законченная сильная личность, что он певчая птица, зверь, не чернильная душа, писатель, а не литератор».[12]

При этом Бальмонт осознавал, что они с Горьким и как люди, и как художники сильно отличаются друг от друга. Об этом со всей определенностью свидетельствует стихотворение «Горькому», построенное на контрастных сопоставлениях. Бальмонт сочувствует социальной направленности творчества Горького, но остается самим собой, в своем особом поэтическом мире: «Сильный! Ты пришел со дна...», «Мир твой — яростный протест...», «...светлый мир мой — вышина, Тишь забвенья, ⟨...⟩ чары мая...» и т. д.[13]

И все-таки, несмотря на контрасты, в жизни и в творчестве писателей возникали точки пересечения. Так, например, сборник стихов Бальмонта «Будем как солнце»

---

[10] См. об этом: *Ильев С. П.* 1) К. Д. Бальмонт — обозреватель русской литературы конца XIX века // А. Блок и основные тенденции развития русской литературы начала XX века. Блоковский сб. VII. Тарту, 1988; 2) Русская литература 1898—1899 годов в обзоре Константина Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993.

[11] См.: М. Горький: Материалы и исследования. Л., 1934. Т. 1. С. 192.

[12] Цит. по: *Орлов В. Н.* Примечания // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 628.

[13] *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. С. 471.

lib.pushkinskijdom.ru

Горький считал лучшим из всего им написанного, эту книгу он называл «прекрасной» (XXX, 87). Здесь есть стихотворение «В домах», посвященное Горькому и имеющее обличительную антимещанскую направленность. Как и Бальмонта, Горького привлекали люди «с солнцем в крови».[14] Лирический герой книги «Будем как солнце» подобен человеку-титану, вбирающему в себя соки земли и лучи солнца, утверждающему радость жизни и зовущему следовать его примеру. В этом значении он безусловно несет в себе черты ницшеанского сверхчеловека. Таким образом, лирического героя Бальмонта в «Будем как солнце» и романтического героя Горького объединяет идея раскрепощения личности, активное отношение к жизни.

Удалось ли Горькому настроить Бальмонта на демократический лад? Оказал ли он влияние на поэта? Цитировавшееся письмо Бальмонта дает основание говорить об этом. То же подтверждается и их последующим сближением. В 1902 году Горький привлекает поэта к участию в издательстве «Знание», для которого Бальмонт подготовил трехтомник сочинений Шелли (1903—1907). В этом же издательстве в 1906 году выходит в свет его сборник «Стихотворения», сразу же конфискованный за революционное содержание.[15] В дни революции 1905 года при посредничестве Горького Бальмонт печатает стихи в большевистской газете «Новая жизнь». Горький защищает «чистый восторг поэта», искренне увлеченного революцией,[16] от «мещан», которые не способны его понять, в статье «По поводу», опубликованной в «Новой жизни» 16 ноября 1905 года.

Однако стоит ли революционные стихи Бальмонта (которые не всегда достойны его таланта) и участие в октябрьских событиях 1905 года в Москве приписывать только влиянию Горького, его «демократической обработке» поэта? Еще будучи гимназистом в родной Шуе, он участвовал в противоправительственном кружке, за что поплатился исключением из гимназии. Впоследствии за участие в студенческих беспорядках был арестован и выслан на родину. Пережив в самом начале 1890-х годов духовный кризис, Бальмонт стал искать путь изменения жизни посредством искусства и религии. Однако, по его собственному признанию, «мысль о всеобщем человеческом счастье на земле» никогда не покидала его. Он всегда отстаивал личную свободу, свободу слова и творчества и не выносил посягательств на гражданское достоинство и права человека. Так что совсем не случайно в период 1901—1905 годов он шел навстречу Горькому. При этом его революционность была особого свойства — он считал себя «революционером духа», а не политическим борцом. Бальмонт не был связан в отличие от Горького с определенной партией или какой-либо программой. Характерно, что его «глубоко возмутил» первый номер газеты «Новая жизнь», а статью Горького в нем «Заметки о мещанстве» поэт расценил как «отвратительное и бездарное хулиганство».[17]

Угроза преследования вынудила Бальмонта эмигрировать в январе 1906 года во Францию. Там в 1907 году он выпустил антимонархическую книгу «Песни мстителя», сразу же запрещенную в России. Многие стихотворения этой книги, в том числе известное «Наш царь» с пророческими словами в адрес Николая II: «Кто начал царствовать — Ходынкой, Тот кончит — встав на эшафот», были впервые опубликованы в парижском антиправительственном журнале А. В. Амфитеатрова «Красное знамя». Там же некоторое время публиковался и Горький. В письме к редактору 13 августа 1906 года Бальмонт отозвался о нем весьма неодобрительно: «Другие

---

[14] Подробнее о «солярной» теме в творчестве Горького и Бальмонта см.: *Долгополов Л.* Максим Горький и проблема «детей Солнца» (1900-е годы) // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., 1985. С. 57—90.

[15] См. об этом: Личная библиотека А. М. Горького в Москве. М., 1981. Кн. 1. С. 170.

[16] Подробнее о Бальмонте в 1905 году см. во вступительной статье А. А. Нинова к публикации переписки Брюсова с Бальмонтом: Лит. наследство. 1991. Т. 98. Кн. 1. С. 66—67.

[17] См. письмо Бальмонта к поэтессе Л. Н. Вилькиной от 5 ноября 1905 года (Литературный архив. М.; Л., 1960. Вып. 5. С. 143).

lib.pushkinskijdom.ru

сотрудники у compri notr grand M. Gorky очень плохи [нрзб.] Алексея Максимовича чудовищны».[18]

Живя за границей, Бальмонт целиком отдался творчеству и путешествиям, и его контакты с Горьким фактически прекратились. Если в 1890-е и в начале 1900-х годов сосуществование Горького и символистов в рамках одних изданий еще было возможным, то после 1905 года произошло окончательное размежевание литературных направлений и течений. Со страниц символистских изданий был провозглашен «конец Горького». В этом походе против писателя Бальмонт не участвовал, так как вообще был далек от литературной борьбы в России. Отзывы Горького о символизме и символистах в этот период также носили исключительно негативный характер. Бальмонтом он иногда интересовался, например запрашивал у К. П. Пятницкого книгу поэта «Зовы древности» (XXIX, 71). В письмах к начинающим поэтам П. Х. Максимову (XXIX, 175), Г. А. Вяткину (XXIX, 291), Д. Н. Семеновскому (XXIX, 304), называя Бальмонта талантливым и даже большим поэтом, Горький предостерегал от его влияния, не советовал им «увлекаться», считая его «рабом слов». Совсем иначе он думал в 1905 году, когда предлагал А. Е. Добровольскому читать не только классиков, но и «новых поэтов, например, Бальмонта»: «он декадент, но великолепно знает язык» (XXV, 371).

В 1915—1916 годах Горький в ответ на шовинистические настроения, вызванные первой мировой войной, организовал издание сборников литератур народов, населяющих Россию. Бальмонта он привлек к работе над переводами для сборника литовской литературы. Это единственный известный нам литературный контакт писателей между двумя революциями.

В 1920-е годы отношения Бальмонта и Горького изменились в корне. Как известно, Октябрьская революция и гражданская война привели к разделению единой русской литературы на советскую и эмигрантскую. Отношения между писателями в значительной степени определялись их политическими взглядами, что наложило отпечаток и на суждения Горького и Бальмонта друг о друге. Это ярко проявилось в двух текстах: стихотворении Бальмонта «Открытое письмо Максиму Горькому» и письме Горького о Бальмонте Ромену Роллану от 20 марта 1928 года.

По словам Бальмонта, в 1920 году (очевидно, незадолго до отъезда за границу) у него состоялось последнее свидание с Горьким, во время которого он поблагодарил писателя за спасение людей от расстрела. Тогда Бальмонт еще чтил Горького начала века, ему была близка и позиция писателя в «Новой жизни» 1917—1918 годов. Позднее он стал воспринимать Горького только как «служителя большевиков».[19]

В 1922 году в парижской газете «Последние новости» Бальмонт опубликовал сонет под названием «Открытое письмо Максиму Горькому», где, в частности, писал:

Ты бросил камень в лик Родимого Народа.
Предательски твоя преступная рука
Слагает свой же грех на плечи мужика.
Твои приспешники подрыли камни свода.[20]

Что послужило поводом для написания этого стихотворения? Мы полагаем, брошюра Горького «О русском крестьянстве», вышедшая в 1922 году в берлинском издательстве И. П. Ладыжникова.

---

[18] Цит. по: *Бальмонт К. Д.* Где мой дом. М., 1992. С. 405.

[19] *Бальмонт К. Д.* Мещанин Пешков. По псевдониму: Горький // Сегодня (Рига). 1928. 1 апр. № 88. По-видимому, в первые послеоктябрьские годы Горький не без сочувствия относился к Бальмонту: он поддержал в 1920 году его просьбу об издании избранных стихов в издательстве З. Гржебина и привлек А. Блока к их редактированию (*Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 492). Издание не состоялось. Подробнее об этом см.: *Донгаров Р. Б.* Блок — редактор Бальмонта // Блоковский сб. Тарту, 1972. Вып. II. С. 416—423.

[20] Цит. по: *Бальмонт К. Д.* Где мой дом. С. 26.

lib.pushkinskijdom.ru

Горький, как и Бальмонт, находился в это время за границей фактически на положении эмигранта, правда, он всегда подчеркнуто дистанцировался от антисоветски настроенных литераторов. Груз увиденного и пережитого во время революции его давил, будущее России казалось мрачным. Все это отразилось на содержании заметок «О русском крестьянстве». Корень всех бед России Горький усматривал прежде всего в консервативной психологии русского крестьянства. Писатель развивал свою старую идею о «двух душах» русского человека с преобладанием в нем косного, темного, пассивного восточного начала. Здесь сказалось традиционное для Горького негативное отношение к крестьянству, в русском мужике он видел лишь эгоизм, дикость и жестокость, которые с особой силой проявились во время революции и гражданской войны.

Бальмонта это возмутило, и он обратился к Горькому с открытым стихотворным посланием. Поэт жил верой в Россию. Причину бед в отличие от Горького Бальмонт видел в самой революции, в большевиках, которые ее совершили, и в тех, кто вольно или невольно им помогал. Нужно заметить, что утрата родины необычайно обострила в Бальмонте национальное чувство. Русская тема, ранее мало занимавшая поэта, теперь, в эмиграции, стала ведущей. Он как бы заново осознал, что он русский, не уставал повторять: «Я русский, я русый, я рыжий...» Стихи и проза Бальмонта этого периода наполнены ностальгией по России. Вот почему он считает, что те, кто совершил революцию, «подрыли» фундамент России, ими «растоптана свобода», они «палачи», а Горький их «приспешник», он вознес их «хвалой», возложил «венец» на деяния «опричников Сатаны», использовал свой «дар священный», чтобы хлестать кнутом родной народ. Сонет заканчивается обращением к автору брошюры «О русском крестьянстве»:

Ты переметный дух. Поступок твой — бесчестен.
И кто в тебе сильней: слепец иль просто лжец?

Характеристика Горького в этом сонете безусловно субъективна, не учитывает противоречивый характер его переживаний и конкретные житейские обстоятельства. Здесь выражена непосредственная реакция поэта как на брошюру «О русском крестьянстве», так и на симпатии Горького к правителям Советской России.

Трудно сказать, знал ли Горький об этом стихотворении (скорее всего, да, так как «Последние новости» были самой распространенной газетой русского зарубежья), и естественно, нам не известна реакция писателя на него. Однако своеобразным ответом Горького на бальмонтовский сонет, возможно, является его письмо Ромену Роллану от 22 марта 1928 года, целиком посвященное разоблачению Бальмонта и как поэта, и как человека.

Это письмо — результат включения Горького в полемику, которая возникла в начале 1928 года между Роменом Ролланом, с одной стороны, и Бальмонтом и Буниным, с другой. Поводом для этой полемики послужило письмо-обращение «Писателям мира» (напечатанное в «Последних новостях» 10 июля 1927 года). В нем говорилось о несвободе писателей в Советской России, о цензурном гнете, репрессиях и вообще о тяжелых условиях жизни и творчества. Опираясь на содержание этого письма, Бальмонт и Бунин 12 января 1928 года во французской газете «Авенир» напечатали открытое письмо к Ромену Роллану, рассчитывая на его поддержку. Роллан откликнулся в февральском номере журнала «Европа». Ему ответил Бальмонт — теперь уже один, без Бунина. Он обвинял советский режим в гибели Есенина, Блока, Гумилева, жены «гениального поэта» Ф. Сологуба А. Н. Чеботаревской, которая покончила с собой. Дискуссия приобрела политический характер, вышла за пределы литературы. Вадим Крейд описал суть этой дискуссии следующим образом: «При современном падении духовности, пишет Бальмонт, даже самые достойные европейцы одержимы нравственным недугом ⟨...⟩ Роллан уверял, что знает обо „всей безмерной сумме скорбей", выпавших на долю русской револю-

lib.pushkinskijdom.ru

ции. „Речь совсем не о скорбях идет, — писал в ответ Бальмонт, — а о преступлениях, о бессмысленном нагромождении ни для кого и ни для чего не нужных злодеяний". Роллан утверждал, что сущность современной эпохи — это дуэль между революционной Россией и мировыми державами. „Отнюдь нет, — говорит Бальмонт, — это дуэль между деспотическим коммунизмом, желающим править всем миром, и человеческой цивилизацией, основанной на свободе личности". Роллан в своем ответе Бальмонту и Бунину ссылался на восторженные свидетельства путешественников, европейцев и американцев, в Советскую Россию. И вот ответ Бальмонта: „Вообразить, что такое сложное явление, как русская душа и русский народ, могут уразуметь случайные путешественники в случайное, короткое и поддельное, подтасованное показательными зрелищами путешествие, — это по меньшей мере наивное утверждение. Уж позвольте нам, русским, понимать русский народ и русскую душу лучше, чем все европейские и американские путешественники ⟨...⟩ Россия идет назад — очень назад... и идет по заколдованному кругу"...»[21]

Полемику с Бальмонтом и Буниным Роллан назвал «вежливой».[22] И так как у него возникло сомнение в правильности своей позиции, Роллан обратился к Горькому с вопросом, правда ли, что в Советском Союзе писателей угнетают. Ответ Горького, как замечает Н. Берберова, мог вполне успокоить французского писателя, так как он сообщил, что письмо «Писателям мира» фальшивка, а литература в Советском Союзе процветает.[23] Сейчас, когда вышла в свет книга «М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936)» (М., 1996), можно полнее представить себе весь комплекс вопросов, вокруг которых шел спор, но это увело бы нас в сторону от темы настоящей статьи.

Посвящая Горького в ход полемики, Роллан переслал ему также письмо Бальмонта. Ознакомившись с ним, Горький писал о Бальмонте в двух письмах к Роллану, датированных 22 и 23 марта 1928 года и отправленных, по-видимому, одновременно. В письме от 23 марта он сообщал: «Я посылаю Вам возражение на письмо Бальмонта. Если Вы найдете это возражение достаточно важным и уместным, может быть, Вы его опубликуете? Разумеется, я на этом не настаиваю. Но мне не хочется, чтоб Бунин, Бальмонт и другие несчастные люди, уже совершенно оторвавшиеся от своего народа, от России, втягивали Вас в сферу своего болезненного озлобления, тревожили Вас „протестами" и т. д.» (XXX, 87—88). В письме от 3 апреля 1928 года Горький называет свое письмо от 22 марта «характеристикой» Бальмонта, знакомящей Роллана с его, горьковским, представлением об этом человеке. «Я сказал меньше, чем мог бы сказать» (XXX, 90—91), — замечает он при этом.

Итак, письмо от 22 марта 1928 года — письмо-характеристика (XXX, 83—86). Оно написано несомненно с целью дискредитировать Бальмонта с общественной, нравственной и эстетической точек зрения. Горький уверяет здесь, что Бальмонт — лжереволюционер, был революционером «из моды», «из снобизма», из желания «стоять на виду», наконец, «от скуки». Бальмонт — лицемер: в 1919—1920 годах он написал цикл стихотворений «Серп и Молот», где «громко прославлял большевиков, коммунизм и выражал восторг по поводу победы рабочего класса...». Но, оказывается, делал он это для того, чтобы убежать за границу, где тут же провозгласил себя врагом большевизма и советского строя. Из-за этого факта, по версии Горького, было отказано в выезде за границу Блоку и Сологубу. Бальмонт плохой поэт; когда-то был хорошим, а сейчас у него «осталась только привычка выдумывать и лгать». Таким образом, перед лицом Роллана Горький изобличает Бальмонта-лжеца.

Можно было бы привести и другие нелестные характеристики Бальмонта, имеющиеся в этом длинном письме. Общий вывод в нем таков: Бальмонт —

[21] *Крейд В.* Бальмонт в эмиграции // Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 12—13.

[22] См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1959. Т. 3. С. 586.

[23] Цит. по: *Берберова Н.* Курсив мой // Серебряный век: Мемуары. М., 1990. С. 507—513.



lib.pushkinskijdom.ru

клеветник, враг своего народа, он бесчестен, «отравлен своей злобой». К тому же «человек неумный и, как алкоголик, не совсем нормальный» (XXX, 87), — это уже из другого письма Роллану от 23 марта.

Что касается письма от 22 марта, то оно было рассчитано не только на Ромена Роллана. Горький надеялся, что тот опубликует его во французской прессе. Однако Роллан нашел, что Горький говорит о Бальмонте «жестоко» (XXX, 91), и не стал отдавать письмо в печать. Оно действительно производит впечатление личного выпада, и это не мог не почувствовать Роллан.

Некоторые из этих выпадов противоречат более ранним суждениям самого Горького о Бальмонте. Отношение поэта к революции Горький расценивал тогда совсем по-другому, находил искренним, одобрял его революционные стихи, способствовал их публикации, в том числе и отдельной книгой в издательстве «Знание». В статье «По поводу» он защищал Бальмонта от всяческих обвинений и нападок. Версия Горького о том, что из-за Бальмонта в выезде за границу отказали Блоку и Сологубу, также не подтверждается.[24] Недостоверны и некоторые другие горьковские высказывания. Так, например, у Бальмонта нет цикла «Серп и Молот», но есть сборник стихов «Песня рабочего молота», который вышел в свет в 1922 году, т. е. спустя два года после отъезда поэта во Францию. В этом сборнике прославляются не большевики и коммунизм, а труд рабочего и крестьянина (стихотворение «Слава крестьянину»), выражается сочувствие им. В нем собраны тексты, начиная со стихотворения 1899 года «Кузнец», которое Горький хвалил в рецензии 1900 года на сборник «Горящие здания». Вообще в книге преобладают стихи, написанные в 1905 году или как отклик на Февральскую революцию 1917 года. Никакого обмана в отъезде за границу со стороны Бальмонта не было.[25] Можно обнаружить и другие несоответствия в обвинениях Горького.

Комментаторы письма к Ромену Роллану в 30-томном собрании сочинений Горького, в соответствии с идеологическими установками того времени, связали позицию Бальмонта с «клеветнической кампанией против Советского Союза, разгоревшейся в белогвардейской печати в начале 1928 года» (XXX, 471), и этим ограничились. Да, Бальмонт не принимал установившийся в России режим, видел пагубные последствия большевистской революции. В то время как Горький в начале 1928 года уже принял решение о возвращении в СССР[26] и потому целиком оправдывал все, что делалось его партийным руководством. В конце письма он обещал когда-нибудь рассказать Роллану о той части «революционной» интеллигенции, «которая во главе с Лениным, преодолев русский анархизм, ныне организует в России волю к жизни, волю к труду и творчеству» (XXX, 86).

Чем объяснить «жестокий», по мнению Роллана, тон горьковской характеристики Бальмонта? Только ли различием политических позиций? Если бы это было так, то Горький должен был обрушить свой полемический пыл и на Бунина, но его он оставил в покое. По-видимому, тут была личная причина. Вероятно, горьковское письмо-характеристика — это запоздалый ответ на сонет Бальмонта «Открытое письмо Максиму Горькому».

23 марта 1928 года к 60-летию Горького Бальмонт написал статью под названием «Мещанин Пешков. По псевдониму: Горький», которая была напечатана в рижской газете «Сегодня».[27] О ее содержании и тоне можно судить уже по фельетонно-памф-

---

[24] См. об этом: М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). М., 1996. С. 413 (прим. 19).

[25] Это со всей очевидностью вытекает из его писем к жене Е. А. Бальмонт от 21 и 26 июня 1920 года (РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 145). Письмо от 26 июня 1920 года заканчивалось словами: «Я вернусь». Но обстоятельства сложились так, что возвращаться было уже нельзя.

[26] См. об этом: *Спиридонова Л.* М. Горький: Диалог с историей. М., 1994. (гл. III).

[27] Сегодня. 1928. 1 апр. № 88. Кроме этой статьи в газете «Сегодня» были опубликованы и другие материалы, относящиеся к рассматриваемой теме: «Ответ Ромена Роллана Бальмонту и Бунину» (№ 52) и «Новое письмо К. Д. Бальмонта Ромену Роллану» (№ 78).

lib.pushkinskijdom.ru

летному заголовку. Мы не будем анализировать эту статью, отметим только, что одной из побудительных причин к ее написанию явилась публикация в мартовском номере журнала «Европа» (в извлечениях опубликовано также в «Правде» 23 марта 1928 года) горьковского «Ответа Ромену Роллану» — письма от 29 января 1928 года, в котором говорилось об успехах литературы в Советской России. Бальмонт полемизировал с Горьким, приводил свои аргументы, правда тоже не всегда объективные и доказательные. Однако сейчас нет надобности останавливаться на этом, поскольку нашей целью было лишь прокомментировать два текста — сонет Бальмонта «Открытое письмо Максиму Горькому» и горьковское письмо-характеристику Бальмонта. Для обоих текстов показательны полемические крайности, когда во взаимоотношениях между писателями на первый план выходили политические пристрастия, а политика, вторгаясь в мир художника, искажала его.

## С. А. АЛЕКСЕЕВ И ЕГО «ПОВЕСТЬ»

### (ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ Д. С. ЛИХАЧЕВА)

Публикуемая ниже «Повесть» (оставляем в таком виде наименование труда С. А. Алексеева, первоначальное название которого исчезло вместе с бумагой верхушки первого листа, рассыпавшейся от ветхости. Слово «повесть» входило в сохранившийся подзаголовок названия, полный вид которого мы не решаемся произвольно восстановить) принадлежит религиозному философу Сергею Алексеевичу Алексееву, более известному под псевдонимом С. А. Аскольдова.

Сын известного философа А. А. Козлова, С. А. Алексеев родился в 1871 году в Киеве, большую часть своей жизни прожил в Петербурге—Петрограде, был активным участником философского и религиозного возрождения Серебряного века.

Главный его труд — «Основные проблемы теории познания и онтологии» (1900) — написан с позиций лейбницианства и эмпиризма. Сам он считал себя последователем Владимира Соловьева, что особенно сильно проявилось в последний период его творчества, когда он находился в ссылке в Новгороде, а затем, когда Новгород был занят фашистской армией, — в Германии (уже в немецкой ссылке), где и умер.

Печатался С. А. Алексеев-Аскольдов много, главным образом в «Вопросах философии и психологии», в Журнале Министерства народного просвещения, в «Богословском вестнике», в «Словаре» Брокгауза и Эфрона, где ему принадлежат десятки малых и больших статей.

Характерная черта С. А. Алексеева — стремление сложнейшие вопросы религиозной философии сделать понятными для рядового читателя. Это сказалось и в его статьях после 1917 года, в частности в статье «Религиозный смысл русской революции» (1918), в которой он наряду с другими участниками заседаний Вольфилы (А. А. Мейером в первую очередь) пытался оправдать в религиозно-философском аспекте события революции.

С этой же позиции вестника и пропагандиста религиозно-философского понимания всемирной истории следует рассматривать и его деятельность в качестве учителя средней школы (больше всего — в школе Л. Д. Лентовской на Плуталовой улице Петрограда) и главы религиозно-философского кружка, который он вел у себя дома на Кронверкской улице.

О С. А. Алексееве подробнее можно узнать из статьи Д. С. Лихачева «Сергей Алексеевич Алексеев (Аскольдов) по юношеским воспоминаниям» в сборнике «Пути и миражи русской культуры» (с. 383—386), а также из основательной вступитель-

lib.pushkinskijdom.ru

ной статьи А. В. Лаврова к публикации эссе С. А. Алексеева «Четыре разговора. Мысленный образ Христа» в этом же сборнике.

Последний труд С. А. Алексеева «Четыре разговора» заимствовал и свою форму у Владимира Соловьева, которому принадлежат, как известно, философские размышления «Три разговора», включающие в себя и «Повесть об Антихристе». В свою очередь «Три разговора» по своей форме восходят к поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» в романе Достоевского.

В своей «Повести» С. А. Алексеев пытается если не решить, то во всяком случае поставить сложные вопросы эроса. На эту же тему он делал доклад в кружке «Хельфернак» И. М. Андреевского в 1919 или в 1920 году.

© *С. А. Алексеев*

## ПОВЕСТЬ

Это было весной 1920 года в тогдашнем Петрограде. Занятия в школах уже шли к концу, когда преподаватель словесности Георгий Иванович Зарубин проводил свой урок в выпускном классе школы. С присущей ему живостью и умелостью обрисовав тип Печорина и убедительно доказав, что он возник в условиях николаевской эпохи с тою же неизбежностью, с какою страус появился в пустынях Африки, Георгий Иванович занялся опросом и с некоторым замиранием сердца вызвал Веру Посошкову. Объяснить это замирание сердца — дело довольно сложное. Но уже ничего не поделаешь, — надо войти в эту деликатную тему.

Вера Посошкова появилась в его классе два года тому назад. Прийдя ⟨...⟩ урок ⟨...⟩ ему ⟨...⟩п увидал н⟨е но⟩вый, скажем ⟨...⟩ крою около окна вн⟨овь⟩ поступившую ученицу, о которой ему предупредительно сообщил вертлявый и болтливый Сережка Галкин: «А к нам новенькую привели». «Новенькая» сразу поразила его своей несоответствующей классу детскостью. Эта «деточка» с видом «ангелочка» казалась года на три моложе остальных учеников и учениц, вступивших уже в возраст юношей и девушек. «Деточка-ангелочек» оправдала впоследствии это возникшее у него сразу определение во всех отношениях. Это было очаровательное существо — шатенка с голубыми глазами, с несколько встревоженным и словно даже испуганным выражением, с нежнейшим очертанием губ и подбородка. Держала она себя с чисто детскою застенчивостью и робостью. Никогда он не видал такого милого полуребенка-полудевушки. Какая-то старая сказка, воспетая Гейне, глянула из этих ясных и глубоких, как небо, глаз. Конечно, Георгий Иванович был немного романтик, но, видно, не на него одного «деточка» произвела впечатление какого-то неземного создания, с которым надо обращаться бережно и перед которым все грубое должно обернуться деликатностью. Он убедился впоследствии, что со стороны всех девочек и мальчиков класса Вера Посошкова была окружена какой-то атмосферой бережливости и осторожности. И она царила в этой атмосфере с чисто детским простодушием и в то же время серьезностью. Вела она себя безупречно. На уроках была внимательна и во время объяснений преподавателя часто аккуратно что-то записывала в свою тетрадку. Но училась она довольно посредственно, и ее ответы были даже иногда неудовлетворительны. И вот здесь одна из причин некоторого волнения Георгия Ивановича. Поставить Вере Посошковой «⟨неудов⟩летворительно» было бы для него невероятно тягостно. И когда она отвечала, он всегда внутренне трепетал, что вдруг она в своем неуверенном и неумелом ответе безнадежно замолчит или сделает грубую ошибку. Он поэтому старался ее неприметно наводить на правильные ответы и задавать наиболее легкие вопросы. Но в общем он старался ее все же возможно реже спрашивать. Однако он скоро заметил, что со стороны всего

lib.pushkinskijdom.ru

класса было в сущности это же особое отношение некоторого страха за ее ответы. Но волнение Зарубина имело еще и другое, более щекотливое объяснение. В этом последнем году Георгий Иванович был словно как бы влюблен в эту свою ученицу, которая, несмотря на то что она все еще выглядела немного «деточкой», сделалась все же 18-летней девушкой необычайной миловидности. Когда он, объясняя или рассказывая, ходил по классу от двери к окну и подходил к ее месту, его глаза устремлялись на нее, и когда она вскидывала на него свой ясный взгляд и потом торопливо записывала что-то в свою тетрадь, ему приходили счастливые мысли и удачные обороты. Но в общем далее невинных и легких волнений сердца дело, конечно, не шло. Он был выдержанный педагог, а «деточка» по-прежнему застенчиво и благонравно себя вела, не позволяя себе никаких шалостей, которые иногда создают у учащихся с преподавателем более близкие отношения. В общем Зарубин и сам не мог бы определить, какого рода чувство возникло у него к Вере Посошковой, — только ли та нежность, которая вполне естественна к милому ребенку у человека взрослого, или же что-то вроде влюбленности. Но скажем за него, что это было и то, и другое. И, быть может, эта неясная и смешанная природа этого чувства делала возможными другие, более определенные и его внутренно смущавшие увлечения. Ну что же, выдадим уже его тайну до конца. Да, Георгий Иванович был по этой части очень чувствительный человек, и не одна «деточка» вызывала в нем совсем посторонние его педагогическому делу чувства, но также и некоторые другие его ученицы, и особенно одна, тоже из выпускного класса, но параллельного отделения. Мария Чудновская, бывшая его вторым увлечением, совсем уже не походила на «деточку», а была рослая, развитая, красивая девушка, резвая, боевая, иногда безудержная, и одна из лучших учениц класса. Но, конечно, и в этом случае роль педагога накидывала на Зарубина определенную узду. И надо отдать ему справедливость, он в этом отношении был к себе очень строг, и по его внешнему поведению никто не мог бы и заподозрить раскрытые нами слабости нашего героя. Напротив, он был всегда особенно суров в тех случаях, когда чувство влекло его к иному. Исключение составляла одна лишь Вера Посошкова. Ну да ведь на то она и была совсем особая «деточка».

Итак, мы возвратимся к ней к тому моменту, когда она должна была развивать в классе очередную тему о Лермонтове. Довольно хорошо рассказав биографию поэта, Вера Посошкова не нашлась сказать что-либо достаточно содержательное о характере его поэзии. Чтобы выручить ее из затруднения, Георгий Иванович спросил ее, чтобы она назвала хоть некоторые из лермонтовских стихов, которые ей наиболее нравятся.

— Мне больше всего нравятся два, — отвечала она после некоторого смущения, — но Вы нам о них на уроках не упоминали.

— Какие же?

— «Выхожу один я на дорогу» и второе «Я, матерь Божия, ныне с молитвою», — сказала она, слегка покраснев.

— Георгий Иванович, а я слышал, как пели романс «Выхожу один я на дорогу», — ввязался болтливый Галкин, — пускай Чемоданова нам споет, она у нас знаменитая певица.

— Галкин, молчите, — оборвал его Георгий Иванович. — Ну что же, Посошкова, эти стихотворения были особо отмечены и современниками Лермонтова, и вообще критикой как особенно удачные. Они принадлежат к немногим стихотворениям Лермонтова религиозного характера. Я вам о них, действительно, не говорил, потому что религиозный уклон для Лермонтова не характерен.

— А мне кажется, наоборот. Это очень характерно, — осмелилась сказать обычно робкая ученица.

— Ну почему же Вы это думаете? — удивился Зарубин.

— Мне кажется, что самое характерное, вообще самое важное для человека вовсе

lib.pushkinskijdom.ru

не то, о чем он много говорит, а то, о чем он молчит или скажет очень редко. Мне кажется, так было и у Лермонтова... Дальше она запнулась в некотором затруднении.

Георгий Иванович был поражен: его застенчивая и скромная ученица вдруг заговорила так смело да еще на такую тему.

«Ваше замечание, Посошкова, очень меткое и психологически верное, т. е. так, как вы говорите, так несомненно бывает. Но по отношению к Лермонтову это все же едва ли верно. И, как правило, надо все же сказать, что поэт больше всего говорит нам о том, что ему наиболее дорого». Уже сказав это, Зарубин ясно почувствовал, что в сущности ученица его оказалась более правой. «Но повторяю, — начал он смягчать свою позицию, — ваша мысль очень интересна, и я предлагаю вам всем над ней подумать и проверить, не подойдет ли она более к кому-либо из других писателей, например к Пушкину или к Гоголю. А может быть, она верна и в отношении Лермонтова, но это надо как-то подтвердить. Еще предлагаю тем, у кого найдутся стихи Тютчева, найти у него то стихотворение, которое написано им отчасти на эту же тему и является поэтическим выражением мысли Посошковой». «У нас с вами до конца года осталось еще 3 урока, мы к этой теме с вами в следующий раз вернемся», — заключил Георгий Иванович, чувствуя облегчение при звуке колокольчика.

Надобно сказать, что хотя Зарубин был довольно искусный и находчивый преподаватель, но все же предмет его преподавания доставлял ему часто немалые затруднения, подобные тем, какие испытывает рулевой, проводя судно между подводными скалами и мелями. Темы эротики, политики и религии, возникавшие в связи с разбираемыми литературными произведениями, на каждом шагу давали повод и ему и его ученикам углубляться в вопросы, обсуждение которых в классе всегда создавало в нем тревогу, как бы не перейти тут или там должные границы. Все это было бы гораздо проще, если бы он сам был несколько постарше или если бы он сам имел по этим вопросам какую-нибудь определенную позицию. Но Зарубин был человек, не имевший какого-либо определенного выработанного миросозерцания и идеологически не установившийся. Он принадлежал к довольно многочисленной в то время категории индивидуалистов-эстетов. Такой тип в то время еще встречался в среде русского учительства. В роли словесников или историков преподаватели этого типа имели часто успех и даже занимали центральное место в среде учителей школ. И Зарубин имел все данные для такого успеха. Он был молод, недурен собою; темноволосый, с матовым, смуглым цветом лица, он имел очень приятную манеру говорить слегка вибрирующим и подкупающим своей искренностью голосом. Когда дело касалось его излюбленных тем литературы, его речь принимала иногда задушевно-патетический тон. Вообще он отличался тем изяществом своего телесного и духовного облика, которое часто привлекает симпатии и сердца больше, чем классическая красота. А что в нем было наиболее привлекательно — это его серьезная правдивость. Эстетизм не был его ролью, как у многих других, а его истинной природой. Некоторая внешняя сухость и, пожалуй, чрезмерная утонченность мешали ему быть типическим покорителем сердец. Но все же от времени до времени он получал обнаружения сердечных чувств своих учениц. Уже три года подряд кто-то посылал ему в день именин цветы; не раз он находил в кармане своего пальто шаловливые записочки. А совсем недавно получил по почте письмо такого содержания: «Милый Георгий Иванович! Если бы я имела смелость Татьяны Лариной, я написала бы такое же письмо к Вам, как она к Онегину. Но я труслива, и не верю ни себе, ни Вам, и ограничиваюсь просьбой прислать Вашу карточку предъявительнице кредитного билета за № ⟨...⟩».

Получив это письмо, Зарубин был в большой нерешительности. Ответить на него так или иначе ему казалось как преподавателю нетактичным. Если бы он знал, от кого письмо, он легче решил бы, как ему поступить. Раздумывая над этим, он

lib.pushkinskijdom.ru

вспомнил, что у него сохранились две миниатюрные, но очень удачные карточки из тех, что заказывают для сезонных билетов и т. п. И тут же ему пришло в голову, что причем тут его преподавательство, — разве есть уверенность, что это написала какая-либо его ученица. «Почему не доставить удовольствие, — подумал он, — и зачем огорчать ту неизвестную, которая с трепетом придет на почту за ответом и ничего не получит!» Это соображение его сразу подтолкнуло. Он вложил карточку в конверт, надписал его и через 1/2 часа бросил в почтовый ящик.

На другой день после этого письма, входя в старшие классы, Зарубин чувствовал неловкость и долго не решался даже посмотреть на класс, боясь, что писавшая выдаст себя с головою своим смущением. Боялся взглянуть и на Посошкову. «А вдруг она, — ведь это сразу обнаружится. Нет, лучше уж не знать, чем такая неловкость. Да и чего любопытствовать», — думал Зарубин и с деловитой серьезностью стал отыскивать у Гоголя нужные ему места и прочитывать их перед классом с соответствующими комментариями. Потом, к середине урока, он уже стал взглядывать на класс и ровно ничего похожего на смущение ни в ком не заметил. Но не везде ему удалось так провести урок. Тот класс, в котором находилась Чудновская, класс наиболее резвый, как нарочно, вел себя в этот день несносно.

«Чудновская, не болтайте», — прервал уже один раз Георгий Иванович свое чтение. Но разговор ее с соседкой прекратился лишь на несколько минут. Потом разговор и шептание двух подруг опять начались, и притом, как показалось Зарубину, с каким-то насмешливым и задорным поглядыванием на него. «А что как эта озорная девчонка просто разыграла меня, — пронеслось у него в голове. — Эх, напрасно я ответил». А соседки не унимались.

«Чудновская, прекратите разговоры, я вам говорю», — уже более резко прикрикнул Георгий Иванович. «До смерти перепугалась», — изобразила своим лицом озорная девчонка, насмешливо уставившаяся на Георгия Ивановича. В это время справа раздается возглас: «Георгий Иванович, Никитин меня обескарандашил, и я не могу записывать»; «Я взял у него, потому что он съел мой карандаш», — оправдывался Никитин.

В классе наступает веселая минута. Зарубин сердито откидывается на кресле. «Вы сегодня школьничаете, как первоклассники. Если вы не можете тихо сидеть, то я начну спрашивать», — обращается он к испытанному средству. «Нет, нет, больше не будем», — раздается с разных сторон.

На 10 минут водворяется спокойствие. Но затем на скамье Чудновской опять перешептывание и смех — и лукавое поглядывание на Георгия Ивановича. Зарубин останавливается, смотрит сухо и сердито на Чудновскую и мерно говорит: «Чудновская, если вы не прекратите разговоры, я буду принужден удалить вас из класса».

«Посмотрим, как ты меня удалишь из класса», — выражает ее насмешливый взгляд...

Несколько секунд происходит поединок взглядами.

«Георгий Иванович, вы на нас не сердитесь, — раздается из угла тягучий, флегматический и примиряющий голос какой-то большой рыхлой девицы. — Ведь последний урок, а мы устали. А на дворе весна. Силушки нашей уже нет. Ведь через месяц школу кончаем. Что уж с нас спрашивать — мы отпетые».

Зарубин с недоумением разводит руками, встает и уже более мягким голосом говорит: «Слушайте, друзья мои, ведь не играть же мне с вами в последние уроки в кошки-мышки. Ведь мне надо с вами программу выполнить. Ну хорошо, сегодня я с вами кончу на 1/4 часа раньше. Но я прошу вас впредь держать себя в руках и в последние дни наших занятий не ссориться со мной».

Выходя из класса в сопровождении двух учеников, что-то его спрашивавших, Зарубин услышал веселый хохот Чудновской и брошенное словно ему в догонку слово: «Душечка», а потом опять визг и смех.

lib.pushkinskijdom.ru

«Ну конечно, это проделка этой озорной девчонки, — решил он про случай с письмом. — И как она использует мою карточку? Она на все способна».

Но чем больше он возмущался ее предполагаемым озорством, тем пленительнее вырисовывалась перед ним озорница. Но эта плененность одной не помешала ему через пять минут следить взглядом за другой, когда он, спустившись на широкий двор школы, куда учащиеся высыпали на большую перемену, увидел Веру Посошкову. Она быстро куда-то пробиралась среди толпящихся ребят с тем милым, встревоженным выражением и движениями пугливой лани, которые всегда так восхищали его. Он давно отметил у некоторых девушек эту очаровательную жестикуляцию и мимику словно как бы испуга и бегства от чего-то с тревожным по временам поворотом головы словно на кого-то преследующего. Что это психологический атавизм от давно минувших тысячелетий, когда женщина пугливо скрывалась в зарослях от какого-нибудь фавноподобного, или, напротив, это новые проявления женской души, ее прислушивание к таинственному зову из неведомого мира, — зову, на который она не знает, как отозваться — тревогой или радостью, что бы это ни было, это проявление душевной встревоженности, просвечивающее в прекрасных чертах лица, странной фигуре, во всех движениях, было для него более неотразимо, чем всякая классическая красота премированных красавиц.

И вот через месяц он, так же как и прошлые года, навсегда расстанется со всеми этими привычными лицами, из которых многие стали ему дороги.

«Положительно, мне надо остепениться, — думал про себя Зарубин, — жениться и остепениться; тогда уже не будет этих устремлений в разные стороны».

Собственно, можно было бы удивляться, как Зарубин, при его впечатлительности к женской красоте, до 27 лет не женился и не имел вообще ни одного серьезного романа. Можно было бы удивляться, если бы этому не служила объяснением его большая требовательность в этом отношении и некоторая нелюдимость. Знакомых у него было мало. И его увлечения относились обычно к тем, к кому он не имел, так сказать, никакого подступа: или какие-нибудь «незнакомки», не раз встречаемые где-нибудь на улице, или его же ученицы. В результате его чувства замирали в нем внутри. В последнее время он стал осознавать это странное положение некоторой влюбленности во многих.

«А ведь я бы без колебаний женился бы на Марусе Чудновской, — сознавался себе Зарубин, — если бы...» «Если бы что?» — задавал он себе вопрос. «Собственно, ведь это так возможно. Через месяц она уже не ученица. И неужели я не смогу завоевать ее, если поставлю себе эту цель. И разве мое преподавание в течение трех лет не увеличивает шансы на успех. И ведь с этим надо спешить. Ее будут добиваться наперебой. Но ведь она не одна. Впрочем, с нею по очаровательности может сравниться одна лишь Посошкова. Но эта совсем в другом роде. И она пока все же только благонравная „деточка", оберегаемая своей мамашей, вдовой-полковницей, воспитываемая, очевидно, в старом благочестии. Да такой деточкой она, наверное, навсегда и останется. Нет, это небесное создание с выражением испуганной лани не для земной любви. Она смогла бы сыграть роль Беатриче для Данте. Но какой же я Данте, — проносилось в мыслях Зарубина. — Я слишком земной. Да и Данте выбрал себе женою самую обыкновенную девушку. А кроме того, она какая-то неприступная, не знаешь, как к ней и подойти...»

Мысли в этом роде мелькали не раз в голове Зарубина в течение последнего месяца перед концом учебного года. И вот настал этот конец и завершение его традиционной вечеринкой «выпускных». На этой вечеринке пели, играли, шутили, вспоминали разные эпизоды школьной жизни. Все выпускные ученицы были особенно милы в белых платьях с бутоньерками из цветов. Георгий Иванович счел долгом поговорить почти с каждой из своих симпатий. Попытался поговорить и с Посошковой, но как-то ничего не выходило. Вообще после своего припадка смелости на уроке она опять как-то замкнулась. На дискуссии, устроенной по поводу ее

lib.pushkinskijdom.ru

смелого выступления, она почти молчала. И теперь в течение вечера больше жалась к своим подругам. В 12 часов за нею пришла ее мамаша-полковница и увела ее домой, как настоящую «деточку». Часа в два стали расходиться. Но когда наиболее развеселившаяся компания преподавателей и кончивших вышла за двери школы в теплую белую июньскую ночь, раздались предложения гулять всю ночь, а именно идти на острова. Местоположение школы на Петроградской стороне делало этот проект легко выполнимым. И вот потянулась веселая компания группами по 4—5 человек. Зарубин был в числе этих неугомонных. Весь вечер он чувствовал себя очень радостно и непринужденно, что с ним редко бывало. Уже с середины вечера он завладел вниманием Чудновской, которая к нему определенно льнула. Сначала он с ней шутил и дурачился, а потом втянулся в длительный и более задушевный разговор. Он ведь и раньше видел, что когда с нее спадало ее шумное озорство, она всегда обнаруживалась как серьезная и вдумчивая девушка.

Когда запели романс Грига «Сын», который Зарубин услышал в первый раз, он пришел в неописанный восторг. Он так отвечал его настроению. И он впервые понял все изящество и своеобразие этого первоклассного композитора. По просьбе его и некоторых других романс повторили. Зарубин в это время сидел рядом с Чудновской и при словах романса «Я не свожу с нее очей, я молод, счастлив и влюблен», он потерял голову и стал беззастенчиво смотреть ей в глаза. Она улыбалась, словно говоря: «Я этому рада, рада», и то отвечала ему смелым взглядом, то словно отталкивалась и отворачивалась... Георгий Иванович безудержно влюбился.

В прогулке он от нее не отставал ни на шаг и шел уже с нею вдвоем, замыкая шествие. Так шли они, не замечая времени, через мосты и аллеи островов. Встречали восход солнца на стрелке и уже утром расходились по домам уставшие и вполне довольные проведенным вечером.

Но можно ли сказать, что Зарубин был доволен? Он был восхищен первой серьезной любовью, в которой он не сомневался, такой небывалой близостью интересной девушки и тою легкостью, с которой происходило их сближение. Как свободно и неисчерпаемо развивался их разговор на самые близкие и задушевные темы! Они и не заметили, как подошли к двери ее дома.

— Маруся, неужели это конец?.. — как-то легко и свободно вырвалось у него, когда он взял ее за руку.

— Конец? Может быть... а может... я, право, ничего не знаю, — как-то задумчиво сказала она. — Если вы завтра зайдете за мною часов в семь, мы можем еще побродить и завтрашний день. Я живу с сестрой, наша квартира № 10, а вы ведь от нас через две улицы, — добавила она спокойно и серьезно.

— Ну конечно, я завтра зайду. Но сейчас-то я не могу примириться, что сегодня конец.

— Георгий Иванович, вам сколько лет? — насмешливо спросила она.

— 27.

— А мне 19; а знаете ли, что я вам в мамаши гожусь? Да, да, я уже давно замечала, что наш строгий преподаватель не совсем еще взрослый человек.

Георгий Иванович развел руками.

— Вот так признание! И это мне говорит моя вчерашняя ученица и вдобавок первая озорница.

— Не обижайтесь. Ведь это же вам похвала и комплимент. Разве детская душа у взрослых не встречается и разве это не есть редкий дар? А что я озорная, так это только моя школьная профессия. Верно, верно, — закивала она головою.

— Ну завтра я вам в отместку много кое-чего наговорю, — заключил он, сжимая ее руку обеими руками.

Она ласково посмотрела на него, усмехнулась и скрылась за дверью, а Зарубин почувствовал, что нараставшее чувство и сближение разрешилось как-то неловко и неудачно.

lib.pushkinskijdom.ru

Но завтра он ей ничего особенного не наговорил. Они очень дружески провели вечер в Ботаническом саду, потом она позвала его пить чай, познакомила со своей сестрой, кончавшей Медицинский институт. Начавшееся вчера на всех порах сближение как-то стало тормозиться. И это несомненно шло с ее стороны. Она положительно держала его в известных границах и уклонялась от всяких интимностей. Но это только увеличивало его решимость скорее дойти до серьезных объяснений. При расставании они условились через два дня совершить прогулку сообща с ее сестрой и одним молодым доктором на лодке до Лахты. Прогулка очень удалась. Чудновская опять превратилась в этот вечер в озорницу, издевалась над Зарубиным и над доктором, неуклюжим молодым ученым, проявлявшим на воде некоторую робость и неуверенность.

Через два дня они уже вдвоем ездили на прогулку в Павловск. В этот день Зарубин объявил, что через неделю он должен ехать на лето к отцу, которого он не видал уже 3 года и который жил на пенсии где-то на Украине, в каком-то глухом городке. Собственно, он не предполагал проводить там все лето, но он нарочно преувеличил, чтобы показать, что эта неделя должна быть решительной. Быть может, его расчет оказался верен. Во всяком случае, они опять приблизились друг к другу. И это особенно обнаружилось при расставании. После чего вечером они подошли к окну и смотрели на огневеющие облака, ходившие по небу гороподобными куполами. Георгий Иванович с внезапной решимостью взял ее за руку и слегка положил свою руку на ее талию. «Маруся, через неделю я уеду», — начал он многозначительно. Она первым движением слегка склонилась к нему, но тотчас отстранилась со словами: «Этого не надо».

— Вы меня отталкиваете, — с горечью вырвалось у него.

— Нет, это не то, — в волнении произнесла она. — Вы меня не понимаете. Вы спешите. Я не верю ни себе, ни вам... Приходите завтра, а сейчас идите и мне ничего не говорите... я вас не буду провожать. С этими словами она скрылась за дверью соседней комнаты.

«Я не верю ни себе, ни вам» — звучало в ушах Зарубина, когда он сходил с лестницы. Все ее поведение явно выражало просьбу об отсрочке. Но эта фраза искупала все огорчение от ее неуверенности. Ведь это фраза из письма. Но раз письмо ее, то теперь в связи со всем ее поведением оно теряет значение какого-то озорства. Конечно, она колеблется. Но письмо все же продиктовано ей порывом чувства — это ясно. «Но завтра все решится», — радостно думал Зарубин, возвращаясь домой.

На другой день он уже более смело приступил к решительному разговору.

— Маруся, — сказал он, когда они остались одни, — мы должны с вами или навсегда расстаться, или, наоборот, мы уже с вами никогда не расстанемся. Выбирайте.

— Я об этом думала всю ночь, Георгий Иванович. Вы мне поверьте, ведь это у меня совсем, совсем в первый раз. Я к Вам очень привязалась, мне кажется, что я вас люблю. Я говорю так неуверенно только потому, что я отношусь к этому очень трезво и серьезно. Но ведь как отличить настоящую любовь от увлечения? Вам остается только убедить меня, что мы оба не ошибаемся.

Зарубин вместо ответа привлек ее к себе. Она уже не сопротивлялась его поцелуям и ласкам.

— А все-таки как это все произошло неожиданно скоро. Ведь всего пять дней прошло, как мы с вами познакомились по-настоящему, потому что отношения ученицы и преподавателя, разве это знакомство? И вот у нас уже решен такой основной вопрос жизни, — сказала она через несколько минут.

— Медленно развивающаяся любовь — это бесталанная любовь, — ответил Зарубин. — Талантливая любовь молниеносно быстра. Помните, как у Ромео и Юлии.

lib.pushkinskijdom.ru

Первый взгляд — и все кончено. Вот это гениальность любви. Зачем же нам с вами быть бездарностями.

Шум в соседней комнате прекратил излияния их чувств. Вошла старшая Чудновская.

«Сказать ей?» — шепотом спросил Зарубин. Она кивнула ему головой.

Зарубин объяснил сестре новое положение вещей. Та, видимо, ожидала и не особенно удивилась.

Уже после объяснения Зарубин прямо спросил Марусю о ее письме и о посланной им карточке. К величайшему его удивлению она отвергла всякое свое участие в этом деле.

«Ну а как же ваша фраза из письма, сказанная вами вчера?» — удивился Зарубин. «Да никогда я ничего не писала, — уверила она его. — Это простое совпадение».

Но все это стало уже для Зарубина маловажным. Со всеми сомнениями уже было покончено. Все было четко обсуждено между ними, а потом и с ее сестрой. Зарубин должен был поехать не на все лето, как он сначала сказал, а всего лишь на один месяц к своему отцу, жившему на юге в захолустном городке в своем небольшом сохранившемся домике. Потом он должен был вернуться. Но как раз в течение этого месяца к сестрам должен был приехать их отец, служивший где-то на Урале крупным инженером. После возвращения Зарубина они уже должны были поселиться вместе как муж и жена в его уютной большой комнате.

Целую неделю Зарубин был бесконечно счастлив, хотя он не мог себе внутренно не признаться, что весь его роман развернулся как-то совсем не так, как можно было ожидать. Вместо какой-то захватывающей страсти, которую издали сулила эта его задорная и огневая ученица, все обернулось как-то трезво, честно, благоразумно «по-немецки». Маруся определенно сдерживала его и ограничивала физическую близость редкими поцелуями в те редкие минуты, когда они бывали одни. «Не надо... потом», — твердо говорила она, когда он готов был отдаться страсти. Он ясно видел, что это не равнодушие, а твердое благоразумие. И он внутренно понимал, что она права. Физическая сторона его чувства была слишком подчеркнута, чтобы здесь можно было держаться на каких-то промежуточных стадиях. И она, видимо, чувствовала неотразимость своей исключительной, вполне созревшей женственности. Но она, очевидно, твердо решила стать его женой лишь по его возвращении. Когда он раз с горечью упрекнул ее в ее сдержанности, она ему загадочно ответила: «Пойми, что не все можно объяснить. Верь только, что я тебя полюбила, но не настаивай, чтобы я стала твоей женой раньше, чем ты вернешься. Эта отсрочка необходима».

«Ну что же, — утешил себя Зарубин, — ведь в основном сомнений нет. А ее отсрочка и сдержанность, быть может, таят в себе какую-то мудрость. Недостойно было бы не иметь к ее решению должного уважения. Ведь всего один месяц».

Он никому не говорил, что он женится. Да и сказать-то он мог только одному человеку — своему старому приятелю и школьному товарищу, преподавателю химии в той же школе, Шкляревичу. Они были очень дружны, хотя были совсем разными людьми. Химик раньше сильно запивал, но уже год как дал зарок трезвости. Зарубин тем более не спешил сообщать ему о своих планах, что они должны были увидеться с ним в его родном городке, в котором жили их родители и куда они оба собирались на лето.

Но за два дня до отъезда он чуть было не рассказал все Шкляревичу.

Они шли вечером с заседания и завернули на острова. Зарубин живо вспомнил недавнюю прогулку и задумался.

— «Я вижу, вы мечтательны ужасно, и я таким когда-то был...», — запел Шкляревич из «Евгения Онегина», касаясь плеча Зарубина. Он обладал недурным голосом и вообще был музыкален. Высокий, стройный, с рыжевато-огненными

lib.pushkinskijdom.ru

волосами и резко очерченной, как бы квадратной бородой, он вообще представлял собою нечто оперное. Его тонкие губы часто иронически змеились, и глубочайший бас вырывался иногда из его груди зловещими нотками. У учащихся он считался одним из самых строгих учителей, хотя в те годы в сущности нечем было и устрашать-то. Но в голосе Шкляревича было нечто столь безапелляционное и язвительно-строгое, что перед ним трепетали даже наиболее распущенные.

— Хотел бы я посмотреть, на ком ты женишься наконец, — сказал он после некоторого молчания, многозначительно взглянув на Зарубина.

— Невест много кругом, на какой-нибудь да женюсь, — небрежно бросил Зарубин, думая про себя: «Сказать или не сказать?»

— Врешь, врешь, ты не прикидывайся Подколесиным. Ты женишься на одной-единственной на свете, а не так, как все, на ком-нибудь.

— Ты это откуда взял «единственной на свете»? — всколыхнулся Зарубин.

— То есть как откуда? Ну ведь в романтической любви это всегда так кажется.

— Ты не понимаешь. Это твое выражение или ты взял его из стихотворения Блока «Гамлет»?

— Зачем мне Блок, я и без Блока умею превыспренно выражаться. И что мне твой Блок? Ты ведь знаешь, что я после Пушкина и Лермонтова никого не признаю.

— Ну так вот знай, что это сказано Блоком в его бесподобном коротеньком стихотворении «Гамлет».

— Коли коротенькое, то прочти, если помнишь.

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.
Тебя, Офелию мою,
Унес далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот, —

продекламировал Зарубин.

— Ну вы с Блоком и уродились Гамлетами. Не хватает только коварства и отравленного клинка. А уж Офелию ты себе когда-нибудь да подберешь... А может, уже и подобрал? — вопросительно сверкнул он на него глазами. — Но так как ты, я надеюсь, не заколешь ее отца, то она не сойдет с ума и не утопится, и все кончится законным браком с приданым.

— Нет уж, это Гамлету не подходит; здесь нужен и отравленный клинок.

— Ну а это когда в нее влюбится какой-нибудь твой вероломный друг, ну хоть я, например.

— Да ты и влюбиться-то не способен.

— Отчего нет? Только я по принципу: сегодня Дашеньку, а завтра Парашеньку.

— Все это у тебя одно бахвальство. Никаких Дашенек и Парашенек у тебя нет, да и не было, все ты врешь.

— Ну как не было, именно Дашенька-то и была; а в свое время и Парашенька будет.

— Если бы ты действовал по этому принципу, то и сейчас была бы.

— Сейчас нельзя, потому что мне наукой надо заниматься. Я еще не теряю надежды на ученую карьеру. А вот потеряю, тогда загуляю, тогда от нечего делать и романами займусь.

— Как-то это у тебя словно по расписанию.

— Да уж конечно, надо быть самому мастером своей судьбы, а не быть игрушкой случая. И любовь не должна быть исключением.

— Это звучит как-то не то экономически, не то зоологически: самок много, когда будет время — подойду к стаду и выберу — так, что ли?.. («А не так ли я сам поступил?» — мелькнуло у Зарубина, когда он с насмешкой произнес эти слова.)

lib.pushkinskijdom.ru

— Да так и надо смотреть, — спокойно подтвердил Шкляревич. — Только это вовсе не зоологическая точка зрения, а общеприродный закон. Даже и в химии так: атом водорода подбирает себе атом хлора любой из миллиона; а также и кислорода любой из миллиона.

— Так значит, и ты можешь себе подобрать любую из гуляющих здесь на островах женщин?

— Ну мы, люди, разборчивы, поскольку зовы природы в нас ослаблены всякими вкусами и привкусами. Это все равно как сытый человек не всякую пищу будет есть. Так и половой аппетит бывает разным. У нас он ослаблен развратной и распутной жизнью наших дедов и прадедов. Вот мы и выбираем. А достаточно восстановить наше природное «целомудрие» — и не надо будет и выбирать.

— Это ты что-то Федора Павловича Карамазова повторяешь. Помнишь его теорию любви к «мовешкам»?

— Ну, у Карамазова это опять от воспаленного развратного воображения. А если хочешь как по природе, то возьми другой литературный пример. У Кнута Гамсуна есть рассказ, очевидно списанный с натуры, о том, как около восьми здоровых мужчин имели на рыболовной шхуне в течение почти года перед собою всего одну женщину — жену капитана, которая была стара, дурна и противна, как смертный грех. И все восемь были в нее влюблены. Вот это природа, вот это целомудрие.

— Я помню этот рассказ. Меня чуть не стошнило, когда я его читал. Я просто не понимаю, ты все это серьезно говоришь или так только фигуряешь?

— Да чего там фигурять. Я просто смотрю в корень вещей. А в корне этих вещей — половой инстинкт. Ты можешь строить какие угодно брезгливые гримасы, но ты от этой истины не отвертишься. Я, конечно, не буду отрицать, что из этого неприглядного корня — полового инстинкта — произрастают очень разнообразные нарядные цветы, — цветы так называемой «любви», в том числе и романтической. Но все они суть только превращения и видоизменения соков этого корня. Срыть корень — и никаких цветов не будет. Найди мне жизненный или хотя бы литературный пример, чтобы евнух был влюблен.

— У нас не существует ни психологии, ни литературы скопчества, — возразил Зарубин. — Быть может, и там есть влюбленность. Да если хочешь, есть и исторический пример. Средневековый философ Петр Абеляр был злодейски оскоплен, но его любовь к его бывшей возлюбленной, Элоизе, не исчезла.

— Ну да, конечно, не исчезла, но она видоизменилась; ведь и старик Филемон любил свою старушку Бавкиду и Афанасий Иванович — Пульхерию Ивановну. Но об этой ли любви мы говорим? Да даже и эта любовь есть уцелевший отпрыск от того же самого, хотя и уже отмершего корня. Да и вообще, что такое любовь без полового акта? Это, это... ну как бы сказать... Это окружение без того центра, ради которого оно возникло, это лицо без глаз, это целое без главной составной части, единица без 9/10. И это так даже в той любви, которую ты никак не назовешь зоологической, это так в самой духовной романтической любви. Скажи, пожалуйста, вся духовная сторона любви была к услугам гетевского Вертера; он мог бы сколько угодно читать Оссиана с его Лоттой, переживать без конца всю гамму очаровательнейших чувств от взглядов тоже в сущности в него уже влюбленной Лотты; он мог с ней вальсировать, ловить ее дыхание, все эти очаровательнейшие чувства были к его услугам. Не хватало лишь одного: она не могла принадлежать ему как жена. И от этой только недохватки, пойми ты, только от этой, он отвергнет все остальное и пустит себе пулю в лоб. И ты после этого не скажешь, что все остальное — это только 1/10 целого? Но если это так, то и смотри трезво. Есть налицо основной корень — цветы на нем вырастут, и не один, и не два — их может быть много. Да просто этому же учит вся жизнь, вся литература. Везде мы видим, что после одной «единственной на свете» появляется вторая «единственная». Ну тогда, конечно, говорится, что то-де была ошибка, а эта именно настоящая. А исчезнет вторая — иногда появляется и

lib.pushkinskijdom.ru

третья «единственная». И все это вовсе не зоология. Ты помнишь, конечно, «Давида Копперфильда» Диккенса. Как романтически возвышенно он любил маленькую Дору, и уж, конечно, в качестве «единственной на свете». Но достаточно было ей умереть, чтобы, кажется, через год с небольшим возникла вторая единственная в лице Агнесы. А бедная Дора отошла в памяти в качестве чего-то не совсем настоящего. Нет, я предпочитаю неприукрашенную правду вашим романтическим прикрашиваниям. И главное, чему в угоду вы прикрашиваете? Что тут оскорбительного, в этой правде, т. е. что в основе всех видов любви лежит разница полов и стремление к половому акту?

— Все твое рассужденье совершенно произвольно, — горячо отвечал Зарубин. — Ты говоришь: в основе всех видов любви — различие полов и половой акт. Но что значит «в основе»? То ли, что без этого не было бы и любви? Ну тогда я с таким же правом скажу, что в основе любви пищеварение, потому что оставь человека без пищи — и умирающий с голоду не станет думать о любви. Конечно, половой акт входит в состав того необычайно сложного и разнообразного комплекса переживаний, который мы называем любовью. Ты утверждаешь, что он есть начало и конец всего. Пусть так, пусть он будет и корень, и в то же время сердцевина цветка. Но даже и не об этом спор, а о том, должен ли быть для меня всем один-единственный на свете цветок или их может быть много. Ты ссылаешься на жизнь, на литературу. Но ведь ревность тоже из жизни и литературы. А что говорит ревность? «Мой (или моя) единственный (или единственная) и никому не уступлю и никем иным не удовлетворюсь». А что такое «верность до гроба»? Это разве не голос жизни? «Жил на свете рыцарь бедный» — это разве не из жизни? Ты вспомнил Вертера. Но разве ты не видишь, что этот пример говорит против тебя, ибо Лотта была для него именно «одной-единственной»? Ты скажешь, это ошибка жизни. Но ведь я с таким же успехом могу сказать, что многократность любви для одного человека есть ошибка и извращение. Как же решить, кто прав? Ты вообще слишком беззаботно строишь весьма по существу сомнительные силлогизмы. Основа и корень любви — это различие полов. Это положение и я признаю совершенно верным. Но уже следующее твое положение, а именно, что корень любви — половой акт, — из первого вовсе не вытекает и по существу совершенно неверно, ибо половое различие в природе и по-разному выражено, и по-разному удовлетворяется и восполняется. Я буду апеллировать к вашей же науке — к зоологии. У позвоночных — да, это половой акт, почти одинаковый по форме у всех. Но у одноклеточных животных нет половых органов, и различие полов выражено как-то иначе. И у них вместо полового акта — слияние двух клеточек-особей в одну. Как хочешь, а это уже гораздо ближе романтизму. Вот и выходит, что половой акт есть только частный случай в восполнении полов друг другом. И вообще мы имеем в жизни лишь частные случаи. И какой же случай отвечает высшему назначению и достоинству человека — тот ли, когда для каждого есть одна-единственная на свете, или когда их может быть много? Ты в этом вопросе ровно ничего не доказал. Быть может, я в жизни решу этот вопрос по-твоему, но моя духовная и даже, скажу, эстетическая совесть говорит за то, что нормой для человека является «одна-единственная на свете». Как-то это красивее. Я скажу больше: это отвечает наибольшему блаженству любви. Когда найдена одна-единственная, и перед нею меркнет навсегда и бесповоротно все и вся, и весь мир рушится при ее зове, — тогда, и только тогда, осуществляется с нею и только с нею величайшее блаженство любви. И тогда, только тогда, и половой акт становится 9/10 во всем комплексе любви, ибо только тогда он связывается воедино с целой симфонией чувств и восторгов. Впрочем, я это говорю, быть может, нечто противоречащее действительности. Я ведь опыта такой любви не имел. Но поскольку я к ней, так сказать, приближался и вообще способен ее представлять, мне кажется, что бывают случаи, когда в любви наивысшей силы нет и потребности в половом акте, по крайней мере в первой, наиболее напряженной стадии. Тело просыпается лишь

lib.pushkinskijdom.ru

впоследствии, при некотором уже упадке и притуплении душевного экстаза. Я встречал подтверждение этого и в литературе. Но все же несомненно, что чем безразличнее для меня, кто же она, мое половое дополнение, тем беднее и даже самый половой акт. И вот в удовлетворении своей похоти у проститутки человек получает уже не 9/10, а какую-нибудь 1/1000000 целостного цветка любви; нет, я вру; не получает он никакой доли любви; это просто покушение на нее с негодными средствами. А половой акт налицо.

— Ну, — усмехнулся Шкляревич, — насчет того, что такое общение с проституткой, ты справляйся не у нашего брата-интеллигента, а спроси у матроса, который год не сходил на берег и, сойдя в первом порту, в первый же вечер очутился где? — конечно, у проститутки.

— Ты уж лучше посоветуй мне позвать в качестве консультанта по вопросу о любви моего кота в марте месяце. Да и то большой вопрос, на чьей стороне окажется кот. Тот кот Мур, которого изобразил незабвенный Гофман, конечно, был бы на моей стороне.

— Ты говоришь про проституцию, что это покушение с негодными средствами, — не унимался Шкляревич. — Но я тебе скажу, что и задаваться неисполнимой задачей найти и верно угадать одну-единственную на свете — это тоже не приведет к цели. Где нам ее найти? Мы будем все ходить и отбирать и говорить себе: «Хороша, и влюбился бы, да не та, не она единственная. Девушки, ищущие своего единственного на свете, чаще всего остаются старыми девами. А потом перед смертью уже догадываются, что он, собственно, и был перед ней, да она, смущаемая какой-то беспокойной мечтой, его не пустила. А мужчины... а мужчины кончают обычно тем, что в сорокалетнем возрасте попадают в лапы каких-нибудь сдобных квартирных хозяек по примеру Ильи Ильича Обломова. Нет, если ты даже прав принципиально и, так сказать, теоретически, то практически это невыполнимо — невыполнимо потому, что «одна-единственная на свете» для нас всегда обманчивый призрак: ее обычно и не встретишь, и если и встретишь, то ведь чаще всего это какая-нибудь недосягаемая принцесса, которая или другому отдана, или просто тебя не замечает. И в результате вместо абсолютности в любви, на которую ты претендуешь, ты получаешь ноль.

Но предположим, что ты даже и нашел эту единственную, и достиг желаемого. Ты ею обладаешь во всей полноте. Но помысли это обладание на месяц, на год, на десять лет. Неужели же та жгучесть и острота чувства, которая была первые дни, будет длиться без ослабления? Ты представь только одно и то же десять лет. Разве это мыслимо? Разве факт привычки не всесилен и не приведет к тому обычному концу, что привычное потеряет всякую прелесть? А к этому присоедини еще и то, что ведь начнется увядание. Ну вот, в лучшем случае и сведется к старческой нежности не к возлюбленной, а к «подруге жизни», как у Афанасия Ивановича к Пульхерии Ивановне. В итоге одна-единственная все-таки развенчивается. Да и как вообще возможен тут безошибочный выбор? Ты пойми, каждый мужчина встречает в своей жизни нескольких, а иногда и десятки женщин, которых он почти с одинаковым основанием мог бы полюбить. Они попадаются ему на пути, словно разбросанные то тут, то там, в различные периоды его жизни, иногда приближаясь на самое близкое расстояние, иногда появляясь на периферии его жизненного пути. Сколько ты их только на улице встречаешь, в которых так и влюбился бы, если бы произошло знакомство. Но из этих десятков случай тебе подвертывает в подходящую минуту лишь одну; ты хватаешься за эту возможность, даешь волю чувствам, любишь, связываешь свою судьбу. Но ведь с еще более подходящими для тебя ты можешь встретиться через год, три, пять, и не с одной. Так что же, закрыть глаза и бежать от них? И для чего? Ведь любви погасшей не вернешь, как правильно поет Мизгирь. К чему же эта ложь? Нет, уж лучше не будем задаваться бесконечностями, а помиримся на средних величинах. Это будет скромно, но вполне человечно. На

lib.pushkinskijdom.ru

твоей стороне весьма сомнительный Блок, да и то в стихах только. А на моей — сам Александр Сергеевич Пушкин и все его герои, а в особенности Дон Жуан. Да в сущности донжуанство примиряет и наши точки зрения. Он всегда воображает, что его последняя любовь есть настоящая. Он всегда любит одну-единственную. Каждый раз ошибается и потом искренно зачеркивает свою ошибку. В итоге он достигает наибольшей полноты и счастья в любви.

— Но все же донжуанство есть несомненное оскорбление любви и любимой. Он-то срывает лишь одни цветы. Но сколько он разбивает жизней и сколько душевных ран и смертей оставляет за собой! И тому должно быть свое отмщение. И оно неизбежно является в пришествии каменного гостя, который есть уж во всяком случае правдивый символ. Но я ведь и не спорю о том, что практически высшая норма любви неразрешима. Дело идет не о практике, а о принципе, об идеальной норме. И нас приблизило бы к ней уже и то, если бы мы просто соблюдали закон единственности в браке. Пусть я не угадал и не нашел свое идеальное дополнение. Но полюбив раз, я могу подвести свой случай под высшую норму, дать клятву верности и ее сдержать.

— Ты хочешь сказать, надо как-то заказать и себе, и ей быть друг для друга единственными на свете. Но вопрос — возможно ли это? А что делать при роковых ошибках, например, когда девушка по неопытности избирает негодяя и подлеца и лишь потом обнаруживает это? Да даже просто ошибается? Да ты в сущности предлагаешь нечто самое ординарное. Ведь это христианский брак — ненарушимость брака по религиозной заповеди. Но спроси у истории и у быта всех христианских народов — что хорошего принес христианский брак? Не принес ли он самых ужасных насилий, жизненных драм и оскорблений тому же чувству любви? Спроси у художественной литературы. Возьми самый невинный пример из «Евгения Онегина». Татьяна Ларина соблюла брак. Но кого она этим удовлетворила: ни себя, ни любимого ею Онегина, ни даже престарелого мужа, ибо что же может дать женщина нелюбимому мужу? Нет уж, ты сознайся, что христианство не разрешило проблемы брака.

— Смотря по тому, в чем видеть разрешение проблемы. Ведь ты под разрешением видишь, конечно, достижение наибольшего счастья на земле. Странно было бы, если бы христианство в отношении брака, да и вообще чего угодно, задалось бы этою целью. Наконец, надо же иметь в виду, что человечество в своей практике всякое хорошее установление, будь то религиозное или гражданское, всегда так или иначе извратит и испортит. Конечно, нельзя ставить требованием нерасторжимость брака. Совместная жизнь порядочной и честной женщины с мерзавцем, которого она раскусила уже слишком поздно, есть оскорбление брака и любви. Вообще дело идет совсем не об этих случаях, а о легкомысленных, ничем серьезным не обоснованных сменах одних жен другими или обратно только потому, что теперь эта приглянулась, а через три года другая. А что всякие нормы брака практически всегда бывают испорчены всяким бытом, то бесспорно.

— Ну а полную свободу брачных отношений уж никак не испортишь.

— Порча заключается уже в том, что нечто исключительно ценное разменивается на мелкую монету. Любовь проституируется — что хуже этой порчи. А ведь согласись, что высокая ценность любви, все ее жгучее психологическое заострение возникло на почве той же христианской культуры. Вертер немыслим ни в Греции, ни в Риме, да ни у какого народа, миновавшего христианскую культуру.

— Но видишь ли, твой аргумент — это палка о двух концах. Пользуясь им, ты говоришь: «Как жалко, что у них нет самоубийств из-за любви». А я его оборачиваю другим концом и говорю: «Как хорошо, что там не было самоубийств из-за любви».

— Да, в этом и спор. Ты говоришь: хорошо, когда ценность любви понижена, а я говорю: хорошо, когда она бесконечно повышена.

lib.pushkinskijdom.ru

— Вот мы и пришли к тупику, — рассмеялся Шкляревич, — так у нас с тобой всегда кончается.

— Пришли мы не к тупику, а к моему дому, — заключил Зарубин, останавливаясь у подъезда. — Мы с тобой ведь об этом и не сможем договориться, пока мы не установим то или иное общее миропонимание. А ведь надо же сознаться, что мы в этом отношении какие-то совсем беспринципные. Ведь тебя сам черт не разберет, кто ты: материалист ли, позитивист, атеист или агностик.

— За черта не ручаюсь, но я-то совершенно ясно разобрал, что ты клонишь к христианству, как и подобает романтику. Но так как ты еще и в большой мере эстет, то ты иногда бросаешься и в сторону Ницше, и потому получается иногда большая путаница. Да, конечно, нам надо поразобраться во всех этих наследиях и в том новом, что на нас надвинулось. Ну да летом мы с тобой еще наговоримся в нашем захолустье. Ты ведь на днях едешь, — заключил он, прощаясь, — ну а меня ты через недельку жди. Постараюсь и книжек привезти, и даже по твоей части что-нибудь припасу.

«Как странно, — думал Зарубин, входя в свою комнату, — я сейчас спорил с ним. Но ведь все это время действовал я именно по рецепту Шкляревича. Я ведь вовсе не отыскивал единственную на свете, а избрал одну из многих возможных. Почему избрал? Да так, ближе всех стояла. Да, я люблю ее, но мог бы полюбить и других. И это может случиться. Да, может, но не должно. Ведь смогу же я соблюсти ту верность, которую только что проповедовал. Ведь нет никаких сомнений, что она и достойна абсолютной верности, да и ценность моего чувства этого требует. А почему я от него скрыл? Интересно, как бы он посмотрел на это дело. Он человек понимающий в людях. Ну да летом расскажу».

* * *

Когда Зарубин отправился почти налегке на вокзал, на душе у него лежала легкая грусть, которая успокаивалась, однако, тем, что «ведь только месяц, а потом... прочное счастье». Радостей любви он почти не знал. Он был слишком эстетически брезглив для забав легкого флирта. Его бывшие увлечения были платонического характера и, так сказать, «издали». И это в первый раз лишь дело обернулось так серьезно, и потому все переживалось им остро и углубленно. Он бы отменил и самую свою поездку, если бы дело шло о простом свидании с отцом. Но его приезд требовался настоятельно для помощи его престарелому отцу в разных делах, и он уже два года откладывал эту поездку, и отложить ее и в этом году было для него уже невозможно.

Прибыв на вокзал и войдя в зал для ожидающих, Зарубин увидал показавшуюся ему знакомой даму, которая, взглянув на него несколько раз, подошла и назвала его по имени. Это оказалась мать Посошковой, знавшая его несколько по школе. Она осведомилась, куда он едет, и, узнав, что за Киев, очень обрадовалась и сразу попросила его устроиться в одном вагоне с дочерью и сестрой, едущими в том же направлении. Он, конечно, выразил полную готовность.

«Представь, Верочка, — обратилась она к появившейся дочери и шедшей за ней болезненной женщине, — ведь вашим соседом будет Георгий Иванович, и на весь путь».

Зарубин и его бывшая ученица были очень поражены такой неожиданной встречей. Но сейчас было не до удивления. Надо было вместе с другими спешить на подаваемый поезд, брать «штурмом» вагон, занимать места и устраиваться. Народу было много, но все обошлось удачно. Заняли места, ближайшие к окну. Через четверть часа началось прощание матери с дочерью и сестрой. К Зарубину была обращена просьба не оставить спутниц своей помощью. Затем последняя суматоха пассажиров и провожающих, и наконец вокзал и привокзальные строения тихо поплыли за окнами вагона.


lib.pushkinskijdom.ru

Железнодорожный вагон! Вдумывались ли вы, что такое железнодорожный вагон, какое исключительное жизненное значение он может иметь! Вагон — это некая мчащаяся в неведомое новое бытие планета, на которую вдруг забрасывает вас судьба в некоторые моменты вашей жизни, срывая с насиженного места. Попав в него, особенно на долгий срок, вы резко отрываетесь от всего привычного, разрываете все ваши укрепившиеся связи и отношения и отдаетесь чему-то совсем другому, новому, новым впечатлениям пейзажа, людей. И сила этих новых впечатлений бывает иногда неотразима и могущественна. Ею побеждаются часто унынье и меланхолия, развеивается горе, не поддававшееся ранее никакому утешению, она отбрасывает в сторону все угнетающие заботы, освобождает человека от страхов и опасений. Недаром психиатры часто советуют нервно и психически больным предпринять какое-нибудь далекое путешествие. Здесь могущественно действует уже один этот быстро пролетающий пейзаж, как бы говорящий вам, что вы мчитесь все в новое и новое бытие. А станции, городки, села! Как все это миловидно, уютно, весело, привлекательно, когда все это на некотором расстоянии от вас, когда все это не задерживается долее 5—10 минут, а плавно скользит перед вами! И все такое игрушечное, изящное — и эта речка внизу, в некотором отдалении от железнодорожной насыпи, и холмы, покрытые перелесками, и стадо коров у речки, из которого так бы, кажется, легко захватил бы одной рукой парочку-другую и положил бы их себе на колени. Но и внутренность вагона охватывает вас новым. Разве вы где-нибудь в другом месте завязали бы разговор с этими рядом с вами усевшимися впервые вами увиденными людьми? Ну конечно, этот внутренний мир вагона бывает разнообразен, и тут все зависит от случая. Иногда вы попадаете в некий ад тесноты, грязи, грубости. Иногда, наоборот, попадаешь на совсем исключительных людей, поражающих вас своим своеобразием, иногда вы слышите от них короткую жизненную повесть, производящую большее впечатление, чем повесть крупного писателя.

Эту отрешенность от всего, что осталось позади в покинутом городе, это ощущение полета в неведомое испытал и Зарубин; и даже на сидевшую против него давно знакомую свою ученицу он стал смотреть как на впервые встретившуюся. Еще бы, ведь она предстала перед ним совсем в непривычном виде и необычной обстановке. Вагон не класс и даже не чужая квартира, где мы сидим в гостях. В вагоне все непринужденны, каждый проявляется почти как дома и словно не при посторонних, а как бы перед своими. Словом, Верочка Посошкова впервые оказалась перед ним как бы в домашней обстановке, без той конфузливой робости, которой она отличалась в классе. И она стала от этого вдвое очаровательнее. И мудрено ли, что это впечатление очаровательности сразу охватило Зарубина, как только все прошлое отхлынуло от него с картиной исчезнувшего города. Предаваться воспоминаниям ему было невозможно, возникли разговоры, разного рода заботы о порученных ему спутницах. Тут вообще и некогда было вспоминать, задумываться, обсуждать. Прежде всего было обговорено, кто куда едет. Оказалось, что Зарубину предстояло ехать вместе за Киев, имея вместе с ними в Киеве общую стоянку и пересадку. Далее он должен был слезть часа через четыре после их станции.

Чувства, овладевшие Зарубиным, были самые смутные. Он только что оторвался от ставшей ему дорогой девушки и попал в такое тесное соседство с другой, которая ведь весь год приковывала его внимание и только последние недели две как-то выпала из его поля зрения. И притом эта другая предстала перед ним совсем по-иному и в такой своеобразной близости и непринужденности. О, если бы это было раньше, — у него закружилась бы голова. Но сейчас это было просто неотразимое впечатление красоты, и притом не какой-нибудь ординарной, а какой-то исключительной в своей одухотворенности. Но при этом он ясно помнил, что он человек уже порешенный, что «там» прочно и что «это» только так, на «два дня». Но что же именно «только так»? «Ну просто некоторая невинная радость восхищения» — так можно было бы сформулировать его ответ своей собственной совести. Ну разве можно

lib.pushkinskijdom.ru

без радости говорить и смотреть на такую милую девушку? В этом смысле он вполне себя успокоил и свободно предался тому заботливому ухаживанию, к которому даже обязывало его положение. Конечно, не таково было положение его бывшей ученицы. У нее ведь ничего не было порешено, и она уже подлинно попала в этот вагон, как на какую-то неведомую планету, вдруг вовлекшую ее в какой-то водоворот неожиданных событий и переживаний. И неудивительно, что ее расширенные глаза блестели и лицо иногда загоралось румянцем.

Они проехали так до вечера в разговорах, знакомящих их взаимно с обстоятельствами их прошлой жизни, — в разговорах, в которых принимала, пожалуй, наибольшее участие тетушка. Они угощали друг друга своими пищевыми запасами. На больших станциях Верочка и Зарубин выходили иногда пройтись по платформе или достать какого-нибудь питья, что повергало в некоторое беспокойство ее тетушку. Ну что же, тетушка ведь всегда тетушка. К вечеру обстановка изменилась. Их соседи по лавке, два крестьянина, на одной станции сошли; остались только пожилой еврей со своей супругой, полной женщиной какого-то прокисшего, жалобного вида, и еще какой-то молчаливый пассажир с видом бывшего военного. Тетушку и «прокисшую» еврейку по общему согласию уложили спать на верхних подъемных полках, остальным пришлось уже по двое разместиться на нижних. Соседи вскоре стали дремать, а Зарубин с Верочкой, сидя на одной лавке, долго еще говорили. Верочка постепенно вовлеклась в рассказ о происшествиях в ее семье за последние годы. Зарубин слушал и поражался тому, в каких ужасных положениях пришлось бывать такому юному и хрупкому существу и какое удивительное присутствие духа она проявила в некоторых случаях. Он с изумлением узнал, как ей однажды пришлось при очень критических обстоятельствах гражданской войны, после трагической смерти ее отца, пройти одной пешком по проселочным дорогам около 35 верст. Он живо представил ее торопливо идущей через перелески; повязанной платочком, как крестьянка, и с котомочкой за спиной. И он, словно испугавшись за нее, невольно схватил ее за руку.

— Вы не пугайтесь, — сказала она, глядя на него с улыбкой. — Я ведь очень смелая и когда нужно отчаянная. Я трусиха только когда я стыжусь, когда я перед другими; вот и вас в классе трусила.

— А теперь не трусите? — спросил он ее.

— Ну, теперь совсем другое, теперь я просто говорю с вами как со знакомым и уже не трушу. А знаете, я из папиного револьвера научилась стрелять. Но теперь его у меня нет, и я так жалею его.

— Ну вот чудачка, и зачем вам револьвер?

— А мало ли что, для обороны, а иногда бывает так, что и на себя надо оборотить. Надо всегда быть готовой.

— Какие вы пустяки говорите.

— Нет, не пустяки. Моя жизнь все как-то необычайно складывается. Вот и теперь мы с вами как необычайно встретились.

— Да, действительно, необычайно, — задумчиво произнес Зарубин. — А знаете, Верочка, я вас представлял совсем другой.

— А разве вы меня когда-нибудь представляли? — лукаво посмотрела она на него. — Ну хорошо... ну как же вы меня представляли?

— А я представлял, что вот каждый вечер Верочка подходит перед сном к своей мамаше, целует у нее руку, идет к своей кроватке, молится перед иконами и потом мирно ложится спать.

— А может быть, это вы и верно себе представляли. Почему же вы думаете, что так не бывало?

— Да это уж как-то не вяжется с вашей револьверной боеспособностью.

— А вот представьте, что вяжется, и даже очень вяжется. Ведь почему я могу быть смелой и боеспособной, — только потому, что я мыслями часто живу не в этом

lib.pushkinskijdom.ru

мире и умею его презирать. И мне здесь терять нечего, мне все чуждо. Вот только маму жалко... — Да, да, презирать, — подтвердила она в ответ на удивленный взгляд Зарубина. — А что, вам нравится Маруся Чудновская? — неожиданно спросила она.

Если бы не наступившая вечерняя темнота, то Верочка увидела бы, что по лицу Зарубина пробежала как бы судорога и обычно бледное лицо его покраснело.

— Вот странный вопрос, почему вы спрашиваете? — произнес он, с трудом овладевши собою.

— Если бы я была мужчиной, то я непременно в нее влюбилась бы. — А все-таки скажите, она вам нравится?

— Да, нравится, так же как и вы нравитесь, — с усилием сказал Зарубин, чувствуя, что он наносит первую рану своей совести.

— Ну, а кто же больше, она или я? — не унималась Верочка с какой-то неожиданной беззастенчивостью.

— Сейчас мне очень трудно было бы на это ответить, — сказал Зарубин, несколько искусственно улыбаясь.

— Сейчас трудно, ну а завтра ответите, — настаивала она.

— Может быть, и завтра не отвечу.

— Ну, а не хотите отвечать, так давайте спать, — капризно заключила она.

— Мне едва ли удастся спать, — сказал Зарубин, — а вам около окошка, быть может, удастся как-нибудь полулежа заснуть, прислонившись в угол.

— Я так и думала, только с условием: половину ночи сплю я, а вы дежурите на этой половине, а вторую половину вы устраиваетесь у окна, а я иду сюда.

— Ну, в этом нет никакой надобности, вы устраивайтесь там на всю ночь.

— Нет, я так не согласна. Если хотите, чтобы я спала, обещайте в середине ночи со мной переменяться местами.

— Ну хорошо, обещаю, — успокоил ее Зарубин.

Спать он не мог. Он был совсем взволнован и смущен тем, что происходило в его душе, и старался дать себе ответ, что же именно происходило. «Ведь я люблю Марусю, это вне сомнения, — говорил он себе, — но чего же я волнуюсь, почему я так не спокоен сейчас, в присутствии этой другой? Ведь я чувствую, что я не могу быть равнодушен к ней, и особенно когда я узнал, каким потрясениям и испытаниям она подверглась...» «Нет, нет, все это только так, на два дня», — успокаивал себя Зарубин.

Потом он долго сидел и представлял ее в тех положения, о которых она вечером рассказывала, по временам взглядывая на нее, прижавшуюся к углу полулежа и, по-видимому, крепко спавшую. «И вот она-то, — думал Зарубин, — была подхвачена водоворотом жизни и ввергнута в жестокую схватку грубой силы, была зрительницей ужасных, потрясающих душу сцен, которые могли бы раздавить и взрослого человека. Да и теперь, что ей ожидать еще, судя по ее предчувствиям». Он преисполнился к ней бесконечной жалостью и нежностью. «Так бы и стал сторожем ее жизни и безопасности» — вот чего неудержимо захотелось Зарубину, когда он смотрел на нее, спавшую так близко от него.

Она действительно среди ночи проснулась и потребовала, чтобы он перешел на ее место. После некоторых пререканий Зарубин повиновался и, утомленный, начал дремать.

Он проснулся, когда солнце уже поднялось довольно высоко, от толчка, когда поезд стал отходить от какой-то станции. Он увидел, что Верочка тоже спит, склонившись в его сторону и даже слегка склонив голову на его руку. Он продолжал сидеть неподвижно, боясь ее разбудить. Но не только это было причиной его неподвижности. В этом ее прикосновении к нему он почувствовал какое-то входящее в него счастье. Теперь, когда он мог свободно смотреть на ее освещенное розоватым светом лицо в такой близости, оно по-новому входило в его душу. По-новому и в то

lib.pushkinskijdom.ru

же время как будто он знал ее уже тысячу лет и как-то случайно на время отвлекся в сторону. Но ведь и всю зиму он почти каждый день возвращался к ней и взглядом, и мыслью, и как же это так она вдруг выпала из его сознания?

«Нет, нет, — обрывал он сам себя, — не надо.. все это так, пока мы едем».

Начиналась ходьба и движение по вагону, кто-то пробежал с чайником за кипятком, а Верочка все спала и, ощутив во сне опору в его руке, все тверже на нее склонялась. А в сознание Зарубина все неотразимее наплывало какое-то невероятное счастье, не спрашиваясь, дозволительно ли это или нет.

Но вот появился контроль с предупреждением, что через 1/2 часа Киев. Верочка проснулась и, увидев, как она спала, несколько смутилась.

«Простите, ведь я вас совсем загнала в угол», — сказала она и стала приводить в порядок свои волосы, так просто, по-домашнему переплетая свои косы, то вынимая шпильки и держа их в зубах, то снова закрепляя их на голове. Это приведение ею в порядок своей прически опять связано было с новым очарованием.

Незадолго до остановки поезда у Киева произошел некоторый переполох, сильно взволновавший Зарубина. Тетушка, сойдя с верхней полки, обнаружила пропажу своего кошелька. Она вечером сидела на той лавке, на которой помещался Зарубин и ее племянница, а спала над ними. Искали на верхней и нижней лавке, искали на полу. Конечно, Зарубин мог считать себя вне всяких подозрений, но все же у него появилось то неприятное чувство, которое в подобных случаях возникает, а главное, он почувствовал, что Верочка поняла его неловкость и искала с чрезвычайным волнением. Впопыхах, когда она нагибалась под лавку, у нее отстегнулся приколотый медальон, который за что-то зацепился. Медальон упал на пол, раскрывшись при этом. Зарубин, который все это видел, тотчас узнал в медальоне ту самую свою карточку, которую он послал когда-то. Он мгновенно сообразил, что ему надо прежде всего не показать вида, что он заметил. Но, с другой стороны, если оставить лежать на полу, могла увидеть тетушка. Он пошел на то, что незаметно подтолкнул медальон под лавку ногой, надеясь потом как-нибудь спасти положение. К счастью, Верочка через несколько мгновений заметила, что медальон упал, тотчас осмотрелась, нашла его под лавкой и в большом волнении подняла и оглянулась на Зарубина. Он нарочно смотрел в другую сторону, что, видимо, ее успокоило в том, что он не видал. Про этот эпизод с карточкой он совсем забыл. Все ему теперь вспомнилось. Вспомнил он и вчерашний короткий разговор Верочки с тетушкой, значение которого ему стало ясно лишь сейчас. Еще вчера тетушка удивилась, увидя на Верочке медальон. «Ты ведь раньше его никогда не надевала, зачем же надела в дорогу?» — спросила она ее. «Ну да, когда ходила в школу, не носила, а теперь ношу», — как-то нехотя ответила Верочка и отвела тотчас разговор на другую тему.

Сейчас, подняв медальон, она поспешно завернула его в платок и спрятала в карман.

Кошелек тетушки был найден лишь перед самой остановкой, когда спустили вторую полку; он оказался в узком промежутке между полкой и стенкой.

Итогом всех этих треволнений была чрезвычайная взвинченность Зарубина. Как это часто бывает, что пережитые волнения обостряют и сопутствующие им чувства, так случилось и с Зарубиным. И открытая им тайна Верочки с письмом и портретом, равнозначная ее признанию в любви, охватила его таким наплывом счастья, нового, непредставимого раньше, совсем неожиданного, что он утратил всякую способность сопротивляться охватившему его волнению чувств.

Как-то все стало переживаться им как во сне, с тем отрывом от всей прежней действительности, которую способен производить именно сон, — эта странная, до сих пор не разгаданная загадка жизни, сила и значение которой так плохо измерены.

Все время до посадки на вечерний поезд они провели вместе, ездили на трамвае в город, побывали в двух-трех интересных местах в центре города и над Днепром,

lib.pushkinskijdom.ru

причем все обращение Зарубина с Верочкой преисполнено было такой нежности, что не нужно было никаких слов, чтобы понять, что в нем происходило. Вообще их общение друг с другом было такое, словно они уже вполне объяснились друг с другом и уверенно знали о взаимности чувств. И однако, ни одного слова не было сказано. Слова в сущности были совершенно уже не нужны. И не нужно было ни поцелуев, ни объятий. Одни взгляды и близость давали слишком, слишком много. В глазах Верочки сияли радость и торжество.

Гуляя по Владимирской горке, Зарубин распространился на тему о литературных женских типах, заметив, что Вера и Марфинька в «Обрыве» Гончарова принадлежат к вековечным женским типам, намеченным даже уже в евангельских образах Марфы и Марии.

— Ну, а к какому типу я принадлежу? — спросила Верочка.

— Вы, Верочка, не Марфинька... но вы и не Верочка, — скаламбурил Зарубин. — Вы совсем особая, Верочка. Впрочем, вы пока еще просто деточка и поэтому вы никуда не подходите.

— Вероятно, по этой же причине и вас не подвести ни под какой тип, — отпарировала она. — Ну в самом деле, на кого вы похожи? Вы не Печорин, не Онегин, не Базаров, не Рудин. Очевидно, тоже еще «деточка». — Тетя, вы знаете, что вы сейчас ведете пару деточек? — обратилась она со смехом к тетушке, шедшей несколько впереди их.

— Да, пожалуй, вы правы, — сказал Зарубин, — я еще не дорос до крупных литературных типов.

— Ан нет, я знаю, кто вы, и вас уже изобразили. Впрочем, не совсем вас, а так, нечто вроде вас.

— Кто же это?

— Догадайтесь сами.

— Ну как тут догадаться. Ведь самому очень нелегко определить, на кого я похож. Ведь кто его знает, может, я похож на Чичикова или на Манилова. Ну, по крайней мере, скажите, какой писатель меня изобразил.

— Тургенев, а дальше сами догадайтесь.

— Едва ли Лаврецкий.

— Конечно нет.

— Санин?

— Нет.

— Да Санин и не тип; да кроме Базарова, Рудина, пожалуй, и типов-то нет у Тургенева.

— А по-моему, есть, и даже очень оригинальный.

— Так это я и буду этот оригинальный?

— Говорю вам, не совсем, а вы вроде его.

— Неужели Аратов из «Клары Милич»?

— Верно, — торжествующе подтвердила Верочка.

— Гм... Аратов... об нем и разговора-то никогда не было в литературной критике как о типе, так, лицо нулевого значения. Благодарю вас за отнесение меня к нулевому рангу. Но позвольте, разве же я такой озлобленный и постоянно сумрачный человек, как Аратов?

— Да, по внешнему поведению вы на него не совсем похожи. Но наружностью и внутренно — да. Вы только внешними манерами и вообще показной стороной похожи на других людей, чтобы не выделяться, а на самом деле вы совсем особенный и какой-то всем чуждый.

— Вот вы как меня разгадали. А я эту вещь немного забыл. Но вы, пожалуй, кое-что угадали. Ставлю вам «весьма» по русской литературе.

К вечеру они вернулись на вокзал и уселись благополучно в поезд, не слишком и переполненный. Им приходилось проехать вместе большую часть ночи, а затем

lib.pushkinskijdom.ru

спутницам Зарубина предстояло уже сходить с поезда на одной небольшой станции, а ему ехать уже одному часа четыре.

Тетушка ввязалась в длинную беседу с какой-то дамой, а Зарубин с Верочкой почти все время стояли на площадке вагона. Вагон был последний в поезде, и перед ними широко расстилался убегающий пейзаж. На одной большой станции поезд стоял около 1/2 часа. Они гуляли по платформе. Зарубин купил и поднес Верочке несколько прекрасных роз. Потом опять поезд понесся через рощи, луга. Они опять стояли на задней площадке вагона. Ветер гнал стороною грозовую тучу, и вихри его налетели на поезд сбоку. Их последний вагон, почти уже пустой, мчался на спусках с раскачками в стороны так, что приходилось крепко держаться, и Верочка иногда схватывала его за руку. Все сдерживающее отпало в сознании Зарубина. Новая любовь неотразимо вливалась в него, словно сливаясь с порывами налетающего ветра. Все около него и в нем кружилось, куда-то летело, мчалось. Они обменивались фразами как бы немного задыхаясь, словно они спешно шли. Но шли не они, а бежали их сердца навстречу друг к другу.

— Вы мне обещали вчера ответить на мой вопрос. Помните? — резко спросила Верочка.

— Я ничего не помню, я впал в беспамятство.

— Понюхайте розы вместо нашатырного спирта и очнитесь, — сказала она, отрывая от своего лица розы и поднося их ему.

— Это не только не помогает, а ухудшает положение, — отшучивался он, вдыхая запах.

— Я ведь настойчивая, я от вас добьюсь правды...

— ...Верочка...

— И почему вы меня все зовете Верочкой, что я вам, дочь, племянница?..

— Верочка, я сейчас только узнал, что вы единственная на свете.

— Я вас не понимаю.

— Да и не мудрено, для этого надо знать одно стихотворение.

— А вы все уклоняетесь от ответа.

— Верочка, я сойду с ума, весь мир словно рушится...

— Георгий Иванович, да понюхайте же розы, как пахнут, — словно с раздражением приказала она и, прижав розы к своим губам, поднесла их к его лицу.

Но уже все смешалось для него — розы, ее дыханье, губы — и ею, как нежнейшим цветком, стал упиваться он, забыв все на свете.

— Ну вот вы и добились ответа, — произнес он, очнувшись, весь потрясенный. — Теперь ведь только ты царишь в моей душе, и не о ком больше и спрашивать. Теперь приказывай мне. Я до сих пор не понимал, какое счастье быть порабощенным любимой.

— Я хочу, чтобы вы были со мною и никуда дальше не ехали.

— Ну это решено. Еще что?

— Я хочу, чтобы вы меня безумно любили.

— О, если бы ты понимала и знала, как я уже обезумел! Ведь ты и есть одна-единственная на свете.

— Опять эта «единственная», я ведь ничего не понимаю.

— Ну об этом рано... потом... Верочка, я целовал твое лицо и твои губы, и они не насытили меня. Я хочу целовать края твоего платья, шнуровку твоей туфли, я хочу снять губами пыль с твоих ног, — говорил он, опускаясь перед ней на колени и прижимая голову к ее ногам.

— Ну, это действительно безумство... перестаньте, сюда могут войти.

— Верочка, разве я не расстался с благоразумием и даже чем-то большим? И какое благоразумие совместимо с этим счастьем? Быть может, несовместима и жизнь... — прибавил он, вставая. — Ну, а пока мой сон длится... Ну конечно, я сойду с поезда вместе с тобой. Не правда ли?

lib.pushkinskijdom.ru

— Конечно.

— А что скажет тетушка?

— Но тетя же очень умная женщина. Что она может сказать? Она все поймет как следует. Пойдем в вагон ее предупредим.

— Пойдем, только скажем и вернемся.

«Тетя, Георгий Иванович следует вместе с нами и будет нашим гостем», — коротко и уверенно объявила Верочка, входя в вагон. Тетушка посмотрела на них с легкой улыбкой и сказала: «Ну что же, милости просим, поживите у нас».

Они провели еще на площадке около часа. На станцию приехали на рассвете, скоро достали лошадь и поехали на небольшой хутор тетушки, отстоявший от станции за 10 верст.

По приезде на место первый день Георгий Иванович ни о чем не думал, не рассуждал и ничего не рассчитывал; ведь он еще находился на особой планете, оторвавшей его от всего остального мира и от прошлого.

Вечером после чаю они пошли в отведенную ему комнату. В ней Верочка так и осталась до утра.

Три дня Георгий Иванович провел в любовном экстазе, узнавая свою возлюбленную как превосходящую всякую мечту. На третью ночь они лежали без сна, и он говорил Верочке: «Ты знаешь, ты для меня та же, что и в первые минуты. И я не представляю себе, какое здесь может быть пресыщение чувства. Да, временами наступает усталость тела и души, и я впадаю в сон. Но чувства мои нисколько не притупились. И мне непредставима и пока непонятна та губительная сила привычки, о которой говорят и пишут в романах. Но вот что неожиданно: я чувствую себя каким-то словно выпавшим из нормальной жизни. Моя жизнь сейчас подобна сну. Переживания мои граничат с невозможностью. Они уносят мои силы, и я чувствую себя словно в состоянии горячки. И мысли мои потеряли что-то в своей прочности и ясности. Мне иногда кажется, что меня подстерегает что-то опасное, словно я хожу около пропасти. И мне страшно, как бы это меня от тебя не оторвало. Надо как-то отрезвиться и вернуться к миру».

Они еще поговорили о своих переживаниях и решили совместно, что ему все же необходимо поехать к своему отцу, но только не на месяц, а на неделю. Путь был уже короткий.

* * *

Только попавши в вагон, Зарубин получил возможность оглянуться на все, что с ним случилось, и подумать о практических последствиях. Сопоставляя два свои романа, последовавшие один за другим в течение всего двух недель, он ясно увидел, что «талантливой» любовью, как он когда-то сам определил, оказалась не первая, а вторая, которая вошла в него с непреодолимой силой в какой-нибудь час. Все произошло обратно всем ожиданиям: там, где можно было бы ожидать страсть, ее вовсе не оказалось, а та, которая имела облик скромного благонравия, вызвала всепоглощающее и доводящее до экстаза чувство.

Но практический выход из положения для Зарубина, с его очень чуткой совестью, оказался все же невероятно труден. Эта трудность встала перед ним со всею неотложностью и остротою, когда он приехал к отцу и нашел письмо на свое имя от Маруси Чудновской, полное нежного чувства и заключенное просьбой ответить без замедления.

Это письмо было для Зарубина как звук набата, призывавшего его к ответственности за все совершившееся. Впервые за эти дни все минувшее в Петрограде встало в воспоминании Зарубина со всею яркостью и вошло в кричащее, мучительное противоречие с переживаниями и событиями последних пяти дней.

Разбираясь в своих чувствах, он должен был себе сказать, что и первая его любовь была не ошибкой, а настоящим чувством, и притом даже в сущности не исчезнув-

lib.pushkinskijdom.ru

шим, но только уступившим место чему-то более сильному и притом более духовному. Он невольно сопоставлял свою историю с историей любви Санина, изображенной Тургеневым в «Вешних водах», и должен был признаться, что у него все вышло скорее в обратном порядке. Там более грубое физическое обольщение победило романтическое чувство; у него же, обратно, чувство к Чудновской было более просто и связано с более грубым физическим влечением. Верочка же потрясла его какой-то сказочностью всего своего существа, и головокружительная развязка на площадке вагона развернулась неожиданно, как какой-то романтический сон. Это была именно та любовь, которую он всегда и считал наивысшей, то есть в которой душевный порыв не тонет в физическом, а напротив, одухотворяет физическую сторону. Не Верочка была изменой настоящему, а, напротив, весь двухнедельный роман с Чудновской был какое-то ошибочное блужданье. Ну, казалось бы, и все вышло к лучшему. Но не таков был Георгий Иванович, чтобы успокоиться на своем счастье, когда он увидел, что это связано со страданьем другой. И главное, какой другой! Ведь она была так безупречна. Со всею остротою и ясностью он представил, каким ударом, какой жгучей обидой воспримет она его превращение в какую-то неделю в возлюбленного и даже мужа другой. Только сейчас Зарубин стал способен к яркому переживанию чувств другого человека, только сейчас он ясно представил себе, как будет читать Маруся Чудновская то письмо, которое он ей напишет, как невероятно горестно воспримет она все свершившееся. И что он ей напишет? Он понимал, конечно, что ей надо написать так, чтобы все было порвано сразу и решительно. Но все же это можно сделать по-разному.

Первый день он и не подумал браться за письмо. Свиданье и первые разговоры с отцом, а кроме того, общая усталость сделала его неспособным к этой тяжелой обязанности. На другой день дела хозяйственного порядка опять не дали ему сосредоточиться. Вечером он, совсем усталый, решил написать утром и стал уже ложиться спать, как раздался стук в окно. Знакомый резкий бас вызывал его:

— Жорж, открой! Неужели же ты завалился спать? Жеорусий, слышишь? Да ну же, победоносец окаянный, отзовись!

Зарубин убедился, что это Шкляревич, который, очевидно, уже приехал и, судя по голосу, как будто выпивши. Стук повторился.

— Ну отопри же, Жорж. Ты не бойся, я, собственно, не пьян, а так только, не совсем трезв.

Приходилось открывать. В другое время Зарубин ему обрадовался бы, а сейчас это было совсем некстати, да и устал он.

Химик ввалился:

— Ты прости, что я так. Я ведь с вокзала, дома никого нет, и даже Дарья ушла. Я и решил, что ты хоть чаем напоишь.

— Да это, конечно, можно. А вот поразительно, где это ты успел себя напоить не чаем, а чем-то другим. Эх ты! Больше года не выдержал.

— Это, брат, интересная история. Я все шел и соображал, как это могло случиться, и пришел к объяснению прямо гениальному. Я тебе объясню.

— Нет, уж ты лучше объясни, когда будешь совсем трезв. Я уверен, что тогда это окажется не столь гениально.

— Да нет же, голова моя совершенно в порядке, и даже с некоторым вдохновением. Я ведь успел протрезвиться. Собственно, мне бы сейчас надо еще с полстаканчика выпить для поддержания душевного равновесия, и я, признаться, рассчитывал, что ты где-нибудь достанешь.

— Да ты с ума сошел! — возмутился Зарубин. — Где я тебе буду доставать на свою голову? Тебе надо спать и протрезвиться.

— Все, конечно, к этому и сведется. Только сейчас рано. Хорошую выпивку не следует так сразу кончать. Тут надо спускаться на тормозах.

— Вздор, вздор. Вот чаю я тебе согрею.

lib.pushkinskijdom.ru

— Ну, давай хоть чаю. Я ведь выехал-то, понимаешь, не один, а с тем путейским инженером, — помнишь, я тебя с ним познакомил. Он в командировку поехал. Ну, в служебном отделении и устроились. За Киевом, когда все эти контроли прошли, он и вынул сначала сороковку. Ну, думаю, что такое сороковка на двух. Согласился. А у него за нею-то уже целый литр оказался — в Киеве запас. Ну уж после сороковки было не сдержаться. Ну, конечно, и здесь на станции перехватил. Но не в этом дело. На твердой земле этого со мною не случилось бы. Но в вагоне, делающим до 60 верст в час, дело другое. И вот тут-то все и объясняется; это я только потом догадался. Тут, брат, принцип относительности виноват.

— Что за ахинею ты несешь? Ты уж, если хочешь, завтра мне все это объясни, без этого твоего пьяного вдохновения.

— Я могу и завтра, могу и сегодня. Не в таких, брат, мы переделках бывали. Я в пьяном виде даже анализы могу делать. Мог бы даже и урок вести, только в школу все же нельзя так показаться. Да, так дело все же в принципе относительности. Ты ведь помнишь его выводы, что на движущейся системе все происходит по-иному, — и время течет иначе, и размеры тел меняются, и масса увеличивается.

— Павел, ты пьян. Я думал, что ты уже близок к вытрезвлению, но вижу, что ты еще далек до нормы. Ты мелешь вздор.

— Нет, нет, ты погоди. Я ведь знаю, что ты мне ответишь, — что все эти изменения суть величины бесконечно малые. Но в реальном мире бесконечно малые часто решают дело. Если, например, от атома отпадает всего один электрон, то его химические свойства уже меняются. А что такое электрон — величина почти бесконечно малая.

— Одним словом, выходит так, что от тебя отскочил электрон и потому ты напился пьян. Ну, я убежден, а ты ложись спать. Если хочешь, то хоть у меня.

— Да дубина ты романтическая, ты ничего не понимаешь. Я про электрон только к примеру. А вообще движение тела меняет его природу, хотя бы физически и неприметно. Но ведь движения воли зависят от тончайших нервных процессов. Этого ты как словесник не понимаешь. Но ведь это научно доказано. Это ведь наука настоящая, не то что какая-то ваша словесность и история.

— Ну брось свое красноречие, — я убежден и побежден, а ты ни в чем не виноват, потому что от тебя отскочил электрон или вообще что-то изменилось на одну стомиллионную часть комариного носа. Пожалуй, и я тоже не виноват. Ведь я тоже со скоростью 60 верст ехал, когда со мной случилось.

— А что, и ты напился пьян в вагоне? Ну, тогда это уже вернейшее доказательство. Нет, в самом деле, и ты напился?

— И я напился, утешься, и был гораздо пьянее тебя.

— Вот так романтик! Вот уж от тебя-то не ожидал; да с кем же ты это?

— Да так, с одной волшебницей.

— Так ты с женщиной пил? Ну, победоносец, ты превзошел себя. Рассказывай...

— Слушай, — уже яростно завопил Зарубин, — ты или уходи, или сейчас же ложись спать у меня. Я едва сижу от усталости. Хочешь здесь на полу, хочешь я тебя на сеновал проведу.

— Веди на сеновал... С волшебницей! Поди как тебе подвезло!

— Ну молчи. В доме все спят. Иди за мной и держись за меня. Здесь направо и осторожно — три ступеньки.

Зарубин, потревоженный приятелем, не сразу заснул. Его разговор с полупьяным другом напомнил ему эту головоломку — «принцип относительности», — над которой он одно время задумывался. Его школьный сослуживец, преподаватель физики, как-то два вечера излагал это ученье в небольшой компании товарищей. Как всегда бывает, Зарубин с трудом понимал способы выведения этой теории, но итоги ее понял, и они его поразили. Однако мысль плохо мирилась с ними. Разговор Шкляревича все это ему напомнил и как-то соединился с его собственным случаем.

lib.pushkinskijdom.ru

«А ведь это не так нелепо, как кажется на первый взгляд, — подумал он. — Вообще его рассуждения можно развить в другую сторону. Физики интересуются лишь временем, массой, размерами тел, а об остальном не помышляют. Но ведь и душевные переживания и оценки — все это подпадает под принцип относительности, — правда, в старом общефилософском смысле. Это, конечно, старо: любовь, долг, честь, нравственность давно с этой точки зрения рассматривались, еще во времена греческих софистов. Но там дело шло об оценках. А быть может, на них следует посмотреть и как на факты, изменения которых могут быть связаны и с физическим принципом относительности. Нарастания чувств, в частности любви, быть может, не так уж обособлены от физических перемен. И ни на что я в своем собственном сознании не могу положиться. Но что же такое я сам, если я могу так зачеркивать самого себя в какие-нибудь полчаса? Ничего-то во мне нет устойчивого, и все течет. Все это старая гераклитовщина повторяется и вторгается в науку».

Он засыпал в попытках все это как-то осмыслить. И эти попытки продолжились в тяжелых, нелепых снах. Он усаживался на какие-то большие линейки, мчащиеся с огромными скоростями, и перекликался с кем-то сидящим на других линейках. «Это все не то, — кричали ему оттуда, — ты должен добиться скорости света, тогда время остановится, и все твои чувства станут неизменны и вечны». На одной из линеек мчалась Верочка и кричала: «Не отставай, не отставай, перескакивай ко мне, а то мы разъединимся». И он какими-то внутренними усилиями сообщал своей линейке большую скорость. Но от этого он страшно уставал. «Если остановлюсь, то все погибло, — ясно сознавал он, — она умчится, и мне ее не догнать». Потом сон сменялся. Он словно закидывал какую-то удочку в пространство, и эта удочка должна была зацепиться за абсолютно неподвижную точку. «Да, да, ты должен ее поймать, иначе все будет исчезать безвозвратно», — шептал ему кто-то. Так он промаялся до утра. Утром он встал и хотел написать письмо. Два раза начинал, но разрывал. «Нечего длинно объяснять; надо коротко и бесповоротно, а то только рану бередить», — говорил он себе.

Скоро с сеновала пришел Шкляревич со стебельком сена в волосах. Он был мрачен и имел виноватый вид. Зарубин постарался его скорее спровадить. Верочке он сразу написал, а той, другой, рука не поднималась.

Он ходил днем по делам отца, говорил с ним о вещах малоинтересных как-то автоматически. А в промежутках все думал о том же. Совесть болела у него, словно какой-то нарыв. «Конечно, произошло нечто возмутительное, — говорил он себе. — Но разве не менее было бы возмутительно, если бы я бежал от Верочки, если бы я задушил настоящую любовь в самом ее зарождении? Вообще если там вина, то тут было бы преступление, и притом совершенно бессмысленное. Где же здесь правильный выход и кто же здесь виноват? И где искать твердых устоев наших поступков и оценок? И неужели только принцип относительности, как бы его ни понимать, властвует над нашими чувствами, убеждениями и мыслями?»

Зарубин еще один день прособирался и наконец к вечеру написал Чудновской такое короткое сообщение: «Все кончено. Мы больше не увидимся. Я глубоко перед Вами виноват. Объяснений не спрашивайте».

На четвертый день после приезда к отцу он ходил какой-то осунувшийся и пожелтевший. Он мало говорил с окружающими. А еще через несколько дней его отец заметил, что он начал говорить сам с собою, и вообще производил впечатление ненормального. Пригласили врача из соседнего города. Тот поговорил с отцом, попытался завязать разговор с Георгием Ивановичем, но он угрюмо смотрел мимо него и отвечал невпопад, словно мучительно стараясь вспомнить что-то, что он должен куда-то ехать и что-то разъяснить. Но на вопрос «куда» не давал никакого ответа. Врач в разговоре с отцом сказал, что по первому впечатлению дело плохо и что возможно, что это «шизофрения». «Что же это такое?» — спросил убитый горем отец. «А пожалуй, что наихудшее в этой области. Впрочем, — посоветовал он, — вы

lib.pushkinskijdom.ru

привезите его на время к нам в лечебницу, мы понаблюдаем за ним и выясним». Отец так и сделал. Через недели две отец получил более благоприятный отзыв. Шизофрения врачами была отвергнута и высказано было предположение, что это временный психоз на почве переутомления и сильных душевных потрясений.

Врачи оказались правы. Через три месяца Георгий Иванович выписался из больницы, а через полгода был уже и вполне работоспособен.

Тревоги Верочки за время болезни Зарубина не поддаются описанию. Хуже всего то, что она нигде не могла найти душевной поддержки. Тетушка впала в отчаяние и вызвала мать, которая ничем не облегчила положения. Душевное смятение Верочки было еще потрясено тем, что из писем подруги она узнала то, что Зарубин скрыл от нее, а именно, что перед самым отъездом он был помолвлен с Чудновской. Ей приходилось делать невероятные внутренние усилия, чтобы не впасть в отчаяние от случившегося. Она с величайшим напряжением старалась осмыслить все события и образ действия Зарубина. Несмотря на свою юность, она сумела понять лучше старших, что он в сущности во всем происшедшем был не очень-то и виноват. Одно она не могла ему простить, что он от нее все это скрыл.

Когда Зарубин через четыре месяца мог бы с нею опять соединиться, она была уже в Петрограде, куда увезла ее мать к осени. Создалось очень трудное положение. Зарубин потерял службу в школе, да и по всем обстоятельствам он не мог бы вернуться в эту школу. Средства иссякли. Когда Верочка по приезде в Петроград запросила отца Зарубина о состоянии здоровья Георгия Ивановича и сообщила свой адрес, Георгий Иванович получил возможность ей написать.

«Дорогая, бесценная, единственная! — написал он ей в первом письме после болезни. — Я понимаю, какие раны нанес я твоей душе. Я всего мог ожидать, кроме того, что случилось. Но, к счастью, не произошло ничего рокового и непоправимого. Непоправимо, впрочем, если я потерял твое чувство, отчего бы это ни случилось. Ты, конечно, узнала о том, что я по какой-то боязни скрыл от тебя. Это умолчание — единственная вина моя перед тобой. Я, конечно, оказался виноват перед той, другой. И вот в этом-то я и не имел мужества тебе признаться. Я боялся, что это отравит первые дни нашего счастья, и боялся твоего строгого суда надо мною. Только это меня и удержало. Тебе, быть может, трудно понять и трудно примириться с тем вообще, как я мог на протяжении одной недели так изменить серьезному чувству и обязательству. Объяснить это тебе и оправдаться я смогу лишь при свидании. Быть может, и самый факт моей душевной болезни произвел переворот в твоих чувствах. Я хотел бы, чтобы и в этом ты проверила себя при свидании со мною. Мне кажется, и я чувствую это ясно, что моя душевная болезнь не оставила никакого следа. Да и в чем она, собственно, заключалась? Это было состояние, очень близкое сну, правда, с открытыми глазами. Правда, мне о ней страшно вспоминать, как страшно вспоминать о том горячечном бреде, который был следствием тифа или иной болезни. Но я не буду тебе писать об этом состоянии, хотя в нем я пережил много замечательного и достойного размышления. Постарайся мне поверить в том, что повторение такого состояния невозможно. Я пишу тебе об этом с такой уверенностью потому, что я знаю, отчего это произошло. Конечно, то счастье, которое ты мне дала, было великим потрясением для души. Но оно не затемнило бы само по себе мой ум и сознание. К нему присоединились еще и другие, уже прямо разрушившие мое равновесие потрясения и обстоятельства. Представь, что человек одновременно и несет огромную тяжесть, и в то же время спешно решает трудную умственную задачу, и в то же время получает известие о гибели близких людей. Вот нечто подобное было и со мною. Я неосторожно подверг себя нескольким одновременным потрясающим переживаниям и этого не выдержал. Такое стечение обстоятельств и такая потеря управления самим собою, какую я допустил, конечно, более не повторится. Вот самое необходимое, что я хотел написать тебе о прошлом. Теперь о будущем. Оно в твоих руках. Я выеду в Петроград в ближайшее время, как только

lib.pushkinskijdom.ru

соберусь со средствами. Но я очень прошу тебя мне сейчас же ответить по основному вопросу, от которого зависит все счастье моей жизни. Навсегда тебя любящий Г. Зарубин».

Ответ на это он получил через три дня такой телеграммой: «Ничто не изменилось. Я жду тебя. Выезжай первой возможности».

Через неделю после этой телеграммы Зарубин был в Петрограде. Весь ужас положения, созданный его болезнью, казалось, миновал. Создались лишь большие материальные затруднения. Верочка ждала ребенка. Зарубину удалось все же получить заработок и устроиться более или менее сносно.

Жизнь и душевное настроение их обоих вошло в более спокойное русло. Он должен был признаться, что та эволюция чувства, о которой ему весной говорил Шкляревич, вступила в свои права. Какой-то более спокойный и, так сказать, более родственный оттенок приобрели его чувства к Верочке. Кроме того, и происшедшее потрясение оставило в их душах как бы какой-то шрам. Поселилось какое-то чувство тревоги. Сознание непрочности всего навевало на них часто грусть, омрачавшую их счастье. Цикл любви романтической, всепоглощающей, не оставляющей места ни для тревог, ни для раздумья, закончился. Начиналась новая, трудовая, более будничная, но и в то же время более сознательная и проникнутая мыслью жизнь. Да и жизнь вокруг них быстро менялась, складывалась в новые формы и требовала установки ко всему окружающему более определенного отношения. Новые практические и теоретические вопросы возникли перед ними. Как они их разрешили и куда их повернула судьба — об этом нам предстоит рассказать во второй части нашего повествования.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *А. А. Алексеев*

## БОГОСЛОВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ*

В своем оригинальном виде книга была опубликована в 1982 году на немецком языке в Мюнхене, ее автор — известный византинист и богослов. Время авторской работы над книгой пришлось на 70-е годы, когда трудно было ожидать, что в России сравнительно скоро появятся условия для изучения истории Церкви, христианства и богословия. Впрочем, сегодня, когда такая возможность существует, мы делаем лишь первые робкие шаги по основательно забытой стезе церковно-богословской науки и не готовы еще браться за объемистые итоговые компендиумы. Следовательно, появление русского перевода книги Герхарда Подскальски можно считать своевременным и необходимым моментом восстановления гуманитарного образования в России.

Из предисловия мы узнаем, что к русскому изданию книга была в известной мере переработана, библиография доведена до 1990 года; переводчик, сам профессиональный историк, помог автору устранить некоторые недостатки первого издания. Переводчик и редактор (византинист по специальности) снабдили книгу своими собственными библиографическими дополнениями, в отдельных случаях привели новые сведения по затронутым в книге вопросам, назвали дополнительные источники или обратили внимание на просчеты. Обширные комментарии издателей занимают с. 507—522, дополнительная библиография приведена на с. 523—536; кроме того, библиография в постраничных примечаниях также существенно пополнена и переводчиком, и редактором, наконец, иногда переводчик вставляет прямо в текст пояснения и замечания. Внесены дополнения и уточнения в приложения, главную часть которых составляют приготовленные Анджеем Поппэ списки митрополитов и князей Киевской Руси с обзором научной литературы по каждому святителю и краткими биографиями всех персонажей. В приложения входят также генеалогическая таблица Рюриковичей, списки византийских императоров, константинопольских патриархов и римских пап. Издание открывается вступительным словом Людольфа Мюллера и предисловием издателя (редактора) книги; завершают его список сокращений и именной указатель. Русский текст написан внятно, интеллигентно, терминологически грамотно, цитаты из древнерусских текстов приведены по оригиналам. Таким образом, русский перевод книги по справедливости имеет подзаголовок «Издание второе, исправленное и дополненное».

Изучение древнерусской литературы осуществлялось очень успешно дореволюционной русской наукой, равным образом оно принадлежало к наиболее процветающей области гуманитарных исследований и в России XX века, несмотря на известные идеологические ограничения, которые накладывала политическая система. Больших обобщающих трудов старая наука не знала, в XX веке, напротив, в них не было недостатка: это библиографические пособия по древнерусской литературе, многочисленные учебники и хрестоматии для университетов, многотомные академические истории русской литературы, обязательно включавшие древнерусский период, и, наконец, «Словарь книжников и книжности Древней Руси», начавший выходить в 1987 году и сегодня близкий к своему завершению. В старой науке интерес к богословскому мировоззрению Древней Руси был невелик, поскольку его оценивали всего лишь как отражение византийских образов, новая наука не могла напрямую обращаться к вопросам богословия, хотя, казалось, испытывала к этому интерес.

Опыты краткого обобщения, предложенные в 1937 году Г. Флоровским и в 1966 году Г. Федотовым, носят, по справедливому замечанию Г. Подскальски, «характер богословской эссеистики» (с. 10). Самым серьезным пособием для европейского читателя были 30 страниц энциклопедической статьи «Russie: Pensée religieuse» в «Dictionnaire de théologie catholique», которые написал в 1939 году Ж. Леди. Читатель в России не имел и этого. Тем сильнее его тяга к тому, чтобы понять богословскую сущность древнерусской литературы, которая другими своими сторонами как будто бы ему неплохо известна.

Конечно, Герхард Подскальски, обращая свой труд к определенной аудитории на Западе, мог не ставить всех тех вопросов, которые интересуют читателей в России, однако сегодня книга его издана в России по-русски, так что может быть судима с точки зрения русской

---

* *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). 2-е изд., испр. и доп. для русского перевода / Перевод А. В. Назаренко под ред. К. К. Акентьева. СПб.: Византинороссика, 1996. 572 с.

lib.pushkinskijdom.ru

научной и культурной ситуации. Оценивая книгу по существу ее содержания, мы пытаемся также понять, насколько отвечает она запросам современной России, каков оказался вклад отечественной исторической и филологической науки XX века в разработку тех проблем, которыми ей не было дано заниматься и которые столь успешно разрабатывались на Западе.

Введение, однако, не создает ясности в отношении целей и задач работы. Целью книги определяется «взгляд на оригинальную древнерусскую литературу с богословской точки зрения, т. е. под тем углом, под которым и следовало бы в первую очередь рассматривать почти все ее произведения ⟨...⟩ коль скоро в большинстве своем они созданы представителями духовенства» (с. 3—4). Мотивировка сформулирована случайным образом. Известно немало имен древнерусских писателей не духовного сословия, с другой стороны, его представители в XIX веке сыграли заметную роль в русской науке и письменности, не придав им клерикального характера. В следующих строках введения даже эта мотивировка ослаблена оговорками о том, что автор не исключает «права на существование филологического, литературоведческого или исторического подхода» к материалу, что древнерусские литературные тексты в силу «слабой дифференциации в жанровом отношении» несут в себе не только богословское содержание (с. 4). Позицию автора полнее разъясняет первая фраза предисловия 1982 года: «Мысль о написании руководства по богословской литературе Киевской Руси выросла из давнего желания рассмотреть влияние духовной жизни Византии на какую-нибудь иную культуру, проследить за тем, как она (т. е. «духовная жизнь Византии». — *А. А.*) видоизменяется, попадая в новое культурное окружение» (с. IX).

Русскому читателю остается жалеть об отсутствии серьезного определения предмета, потому что при недостатке богословского образования и бедности внутренних источников он ждет помощи извне. Кажется, нет нужды доказывать закономерность богословской интерпретации древнерусских источников, но сущность этой процедуры не лишне было бы описать. Позиция автора безусловно отличается своеобразием, он и сам намекает на то, что неправославный богослов и «неправославный славист» (новое для славистики словосочетание) могут иметь особый подход к предмету (с. 2). С другой стороны, западный читатель нуждается в том, чтобы найти в такой книге общую характеристику письменности, как она возникла и развивалась в течение первых столетий на Руси, т. е. описание ее функционального назначения: это бы показало, какое место в ней занимали богословские вопросы. Необходим и обзор системы письменных жанров, чтобы определить меру вовлеченности в богословскую тематику каждого из них. Первый вопрос слегка затронут автором в разделе о просвещении (с. 128—132), второй — тоже слегка — при обзоре жанров (с. 146—147), однако в обоих случаях без какой-либо связи с целями книги. Наконец, вопрос о соотношении переводов и оригинальной письменности на Руси, ставший одним из разделов первой части (с. 94—127), следовало бы рассмотреть во введении. Пропорции письменных жанров, объем заимствованных и переводных текстов представляют собою предварительную источниковедческую характеристику исторической ситуации. Благодаря этому можно было бы как специальный феномен выделить компиляции, созданные на базе переводных источников. Именно эта форма оригинального творчества была крайне типична для Древней Руси, но ей не уделено достаточного внимания в книге.

Другим важным упущением введения является отсутствие периодизации. Установление внутренней хронологии предмета есть установление его самотождественности, поиск пределов исторической неизменности его природы. История русской богословской мысли, коль скоро она существовала, вполне очевидно делится всего лишь на три периода: византийский, схоластический и национальный. О начале византийского гадать не приходится; начало схоластического связано с кризисом византийской традиции и усилением польского влияния во всех сферах русской жизни, что становится заметно после смерти Ивана Грозного, вызывая Смутное время; национальное богословие возникает лишь в середине прошлого века и условно может быть связано с созданием катехизиса св. Филарета (Дроздова), митрополита Московского. Почти все источники, с которыми пришлось иметь дело Г. Подскальски в этой книге, известны нам по копиям эпохи Московской Руси XIV—XVI веков, они в такой же мере характеризуют богословие Московской Руси, как и Киевской. Автору пришлось разбирать Киево-Печерский патерик по его редакции 1406 года (с. 266 и след.), в одной из молитв Кирилла Туровского, жившего в XII веке, встретить имя митрополита московского Ионы, скончавшегося в 1461 году (с. 392), посвятить несколько страниц обзору источников второй половины XIII века (с. 424—432), так что трудно было не заметить этой проблемы. Отделение Киевского периода от Московского принято по традиции исторической наукой, хотя ни для социальной организации восточных славян, ни для церковной жизни падение Киева не знаменует исторического рубежа. Но перенесение письменности в XIII веке с юго-запада на северо-восток Руси совпало с изменением ее природы, когда монументальность и монологизм были вытеснены различными формами внутреннего взаимодействия текстов и жанров, формами диалога. Таким образом, в ходе разработки вопросов периодизации также возможно выявление разницы между богословским и литературоведческим подходом к одному и тому же кругу источников.

Первая часть книги носит чисто исторический характер и состоит из двенадцати разделов: (1) христианизация Руси до Владимира,

lib.pushkinskijdom.ru

(2) крещение ее при Владимире, (3) учреждение митрополии, (4) отдельные епископии, (5) отношения между государством и церковью, (6) соборы и ереси, (7) монашество, (8) переводная письменность у славян от эпохи Кирилла и Мефодия до Руси XIII века, (9) просвещение на Руси, (10) членение восточнославянского этноса на этнические подгруппы, (11) иудейское влияние на письменность, (12) монгольское нашествие. Больший интерес для русского читателя представляют здесь четыре первых раздела, где автор следует работам Л. Мюллера и А. Поппэ: с опорой на византийские источники этим двум исследователям удалось изменить в последние годы представления о первых шагах христианизации Руси. Отмечается объединяющее начало, которое вносила церковь в общественную структуру удельных княжеств (5-й раздел). Исключительное внимание к истории Киево-Печерского монастыря обедняет содержание 7-го раздела по сравнению, например, с изложением этого же вопроса у А. В. Карташова.[1] В 10-м разделе ни слова не сказано о месте Новгорода, Пскова, Полоцка, Смоленска, Ростова в структуре восточнославянского этноса, речь идет лишь о позднейшем размежевании Малой и Великой Руси. Из-за глубоких библиографических подвалов эта часть получилась довольно объемистой (с. 16—145), хотя рассмотрение вопросов произведено бегло.

В главной части работы — «Богословская литература Киевской Руси» (с. 146—432) — описание материала подчинено следующей рубрикации: (1) гомилетика, (2) агиография, (3) аскетика, (4) догматика и полемика, (5) каноническое право, (6) паломничества, (7) летописание, (8) богослужебная гимнография, (9) сборники. В каждом разделе перечисляются важнейшие источники, приводятся сведения о их публикации и изучении, пересказывается их содержание, высказывается богословская оценка как отдельных источников, так и целых жанров. Следует отметить, что пересказ текстов, попавших в обозрение, сделан умело и точно; он напоминает принятые у нас курсы лекций или университетские учебники по древнерусской литературе. Вероятно, для западного читателя эта часть книги обладает большой познавательной ценностью. Для русского читателя особенно ценными окажутся богословски точные оценки первых трех разделов.

В раздел аскетики автор включает послания и Киево-Печерский патерик. Догматика и полемика охватывают исключительно греческие по происхождению тексты, хотя и написанные иерархами-греками на восточнославянских землях, поэтому нет возможности согласиться с автором в том, что «Древняя Русь оказалась втянута в глубокую полемику между Востоком и Западом» (с. 282), напротив, она всегда уклонялась от нее. Автору ничего не известно об оригинальных антииудейских пассажах Толковой Палеи и о полемической компиляции «Словеса святых пророк», созданных не позднее первой трети XIII века. В раздел о сборниках включены анонимные произведения всех богословских жанров; вообще разработать в источниковедческом отношении сложный вопрос о сборниках автору не удалось, как не удалось показать и специфику этого разряда письменности. Ведь изо всего обилия древнерусских сборников он назвал только Изборники 1073 и 1076 годов, различающиеся своей природой: один сформировался в Византии и переведен как единое целое, другой составлен у славян из переводных источников. Разделы 7-й и 9-й выделены, как видно, по источниковедческому признаку, а не по жанру или богословскому содержанию.

Заключительная часть «Основные черты богословия в Киевской Руси» посвящена подведению итогов, которые сформулированы следующим образом.

Схоластическое богословие сформировалось только на Западе, так что с точки зрения Запада применительно к Востоку следовало бы говорить лишь о «духовном опыте», «духовно-аскетической практике (молитва, пост, литургия, иконопись)» (с. 433). На этом общем фоне богословие Руси отличается от византийского богословия не содержанием, а структурой. Вследствие отсутствия классической образованности в оригинальной русской литературе отсутствуют догматика и экзегетика (с. 435); географическая изоляция Руси приводила к тому, что богословские проблемы получали «подчеркнуто национальную окраску» (с. 436), т. е. служили общественным интересам; актуальной задачей русской церкви являлась борьба с двоеверием, и это накладывало отпечаток на богословскую мысль ее предстоятелей (с. 437).

За этими выводами можно признать значительную ценность, но едва ли совершенную достаточность и достоверность. Наблюдение о структурном своеобразии русского богословия по сравнению с византийским принадлежит автору и кажется убедительным; другие выводы не выглядят новыми. Для полноты картины «восточного богословия», может быть, следовало упомянуть о литургическом богословии, которое всегда занимало важное место на Востоке и в котором многое было выражено на хорошем догматическом уровне; равным образом значительное место даже в письменности отводилось богословию иконы. Создается впечатление, что автор переносит на православие черты социального устройства, которыми характеризовалась Восточная Европа. Сама возможность замены богословия духовно-аскетической практикой должна быть подвергнута серьезному рассмотрению, ибо отсутствие богословия может объясняться неразвитостью общества, а не спецификой Церковного Предания. Для экзегезы необходимо существование школы, т. е. профессора и учеников. Например, иудаизм разработал прекрасную экзегетику и проявил полное отсутствие интереса к догматике, имея

[1] *Карташов А. В.* Очерки по истории русской церкви. М., 1991. Т. 1. С. 224—238.

lib.pushkinskijdom.ru

школы, хотя и без классического наследия. Для поддержания школы нужна особая общественная структура, возможно, наличие «третьего сословия»; когда в XVII веке оно стало складываться на Руси, зародились и школы, став оплотом схоластики. Без школы вся экзегетическая проблематика оказывается уделом гомилетики — именно она в переводах и оригинальных произведениях получила широкое применение у славян, на что и обращает внимание автор. Что касается приспособления богословия к «национальным» интересам, то это характерно не только для Руси, но и для очень многих других народов. В частности, у народов, исповедующих православие, это связано среди прочего с отсутствием наднационального религиозного центра, каким на Западе являлся римский престол. Наконец, вопрос о русском двоеверии как-то неожиданно появляется в выводах, в соответствующих местах изложения речь идет только о борьбе с язычеством или его остатками; ведь и сам термин «двоеверие», столь популярный сегодня в среде русских историков культуры, появляется в том источнике, который ведет полемику с латинством (см. с. 294—296)[2] и является безусловно переводным.

Разумеется, главное значение книги определяется не выводами, которыми она завершается, а той общей картиной богословской жизни Древней Руси, которая мастерски нарисована на ее страницах. Эта картина конкретизуется в пересказах содержания источников, в их богословских оценках и библиографических материалах, которые служат опорой для оценок. Атрибуция антилатинского трактата Феодосию Греку, уверенно проведенная автором книги вопреки мнению большинства русских историков литературы (с. 295), показывает, как много дает богословие для правильного понимания древнерусских текстов.

Нужно признаться, что читать эту книгу нелегко. Обильные и многослойные примечания автора и двух комментаторов заставляют отрываться от каждой фразы повествования по нескольку раз, обращаясь то к подстрочным примечаниям, то к комментариям и дополнениям в конце книги. К сожалению, большая часть библиографии не имеет аннотаций, так что многое в ней остается непонятным. Говорить о серьезных проблемах в библиографии не приходится (хотя пробелы есть), скорее можно пожаловаться на ее чрезмерное обилие. Насколько можно заметить, не всегда она приведена к месту: так, в раздел о переводах Мефодия включена ссылка на статью М. Альтбауэра о переводе книги Есфирь, осуществленном не раньше XI—XII веков (с. 100, прим. 304); в библиографию работ о Толковой Палее попадает книга А. Н. Попова, посвященная Исторической Палее (с. 108, прим. 324); в раздел о переводных хрониках включены статьи С. Шварцбанда и И. Раба о летописании (с. 118, прим. 335) и т. д.

Порою создается впечатление, что само изложение служит лишь тому, чтобы к нему можно было пристроить библиографическую сноску. Так, на с. 130 говорится, что изучение киевской культуры само собою привело к выяснению роли афонских переписчиков. Это странное утверждение сопровождается библиографическими указаниями на работы, посвященные этим последним (прим. 353). В раздел о еврейском влиянии добавлены обширные сведения об Истории Иудейской войны Иосифа Флавия (с. 138), что совершенно не относится к делу и уж скорее должно быть рассмотрено в разделе о переводах (с. 108).

Желание исчерпать библиографию ведет к некритическому отношению к свежим публикациям. Это замечание относится прежде всего к комментаторам. Так, в библиографию о богослужебных переводах Кирилла и Мефодия оказались добавлены малообоснованные догадки И. Тарнанидиса о том, что Кириллу и Мефодию принадлежит перевод литургии Иоанна Златоуста, обнаруженный в новых Синайских находках (с. 98, прим. 301). Говоря о первенстве глаголицы, автор ссылается на работы В. Златарского и Г. Ильинского, в которых этот вопрос затронут (с. 104—105), но он упускает из виду, что «окончательно решен спорный вопрос» в пользу глаголицы был только работой Н. Н. Дурново, основанной на фонологическом анализе двух алфавитов.[3] В свою очередь комментатор не способствует прояснению дела, когда утверждает, что едва ли этот вопрос решен окончательно, и указывает две недавние публикации, которые связывают происхождение глаголицы с монофизитами VII века (с. 512, прим. 22); однако и в этом случае она должна быть поставлена впереди кириллицы. От составителей библиографических пособий можно требовать помощи читателю не только через сообщение библиографических данных, но и через установление системы оценок. Краткая аннотированная библиография была бы в данном случае полезнее, чем плохо усвоенное изобилие. После издания «Словаря книжников и книжности» библиографический аппарат книги во многом потерял свое значение.

Жанр книги заставил ее автора касаться слишком многих вопросов, в том числе и тех, по которым у него нет опыта самостоятельной работы. Поэтому специалисты-исследователи нередко встретят здесь отдельные неточности и промахи. Так, пролог к Златострую приписан царю Симеону (с. 397, прим. 1124), тогда как он содержит похвалу этому царю. Перевод Жития Андрея Юродивого датирован в книге XIII веком (с. 91, прим. 287). Между тем перевод этого Жития связан с установлением на Руси праздника Покрова и деятельностью

[2] См.: *Петрухин В. Я.* Древнерусское двоеверие: понятие и феномен // Славяноведение. 1986. № 1. С. 44—47.

[3] *Дурново Н. Н.* Мысли и предположения о происхождении старославянского языка и славянских алфавитов // Byzantinoslavica. 1929. T. 1. S. 48—85.


lib.pushkinskijdom.ru

князя Андрея Боголюбского (ум. 1174). Комментаторам известна публикация А. М. Молдована 1994 года, посвященная рассмотрению этого вопроса, однако она названа в другом месте и в другой связи (с. 526). Вопреки обыкновению не сопровождается ни библиографией, ни комментариями издателей ошибочное утверждение о том, что Житие Мефодия переписано для Успенского сборника с чешского оригинала (с. 106).

Важный вопрос о природе славянской переводной письменности не получил в книге правильного изложения. Автору известна, например, работа И. П. Еремина, в которой неточно указывается, что славяне переводили византийских авторов II—VI веков (с. 113, прим. 330), но не поправки Н. А. Мещерского, мнения М. Н. Сперанского, О. В. Творогова; работа Ф. Д. Томсона (1978) упомянута лишь как отклик на позицию И. П. Еремина. Правильное ее изложение дано комментатором чуть раньше (с. 111, прим. 328), но оно не использовано для характеристики переводной письменности. Примечания 301 и 342 (с. 96, 123—125), посвященные библиографии библейских переводов, частично повторяют друг друга и случайно разделяют труды, посвященные одному и тому же вопросу.

Вопросы о библейском каноне, об экзегетических компиляциях, о флорилегиях (последнее только в библиографии, посвященной гомилетическим сборникам, с. 121, прим. 338) не нашли отражения в книге. Не названы сборники уставных чтений — важный жанр литургической письменности у славян; они включают в себя гомилетику, агиографию, аскетику, снимая тем самым их жанровые различия (о которых речь идет на с. 242 вне исторической конкретности). Библейская историософия упомянута только в связи с летописью (с. 341), но специально посвященный этому историографический жанр хронографа, возникший в XII—XIII веках, обойден молчанием.

В книге мы встречаем нередкую даже для богословов неосведомленность в деталях византийского богослужения, и комментатор несколько раз дополняет автора, помогая читателю. Например, в ответ на недоумение автора, почему Кирилл Туровский посвятил свою проповедь отцам Никейского собора (с. 174), он пояснил, что в 7-е воскресенье после Пасхи празднуется память Первого Вселенского собора (с. 513, прим. 26). Можно прибавить, что указание на с. 96 о том, что Кирилл перевел апракос, содержащий «евангельские чтения на воскресные и праздничные дни года», является неточным. Таким составом обладает *сверхкраткий апракос*, однако общее мнение в славистике сводится сегодня к тому, что Кирилл перевел *краткий апракос*, в котором находятся также чтения и для суббот. Столь же туманно автор объясняет, что «паримия состоит из ветхозаветных пророческих речений» (с. 378). В действительности на вечерне читаются три паримии: одна из Бытия, одна из Притч, одна из Пророков (чаще Исайи). Особенностью службы Борису и Глебу является то, что паримья из Бытия заменена в ней летописным отрывком.

Конечно, следует благодарить и автора, и издателей русской версии книги; нет сомнения, их труд не пропадет для русской образованности и культуры. Я не берусь судить, насколько эта книга решает вопрос о богословии Руси в XI—XIII веках, что же касается истории русской культуры, то для исчерпывающей полноты картины нам остается желать большего, а именно такого сочинения, которое соединило бы в себе монографии Г. Г. Бека[4] и Г. Подскальски. Византийский богословский фон в книге Г. Подскальски оставлен за скобками, ибо он известен автору из послужившей ему образцом (о чем он говорит на с. 7) книги Г. Г. Бека. Но русскому читателю для правильного понимания ситуации в Древней Руси нужно знать, во-первых, что представляла собою византийская образованность; во-вторых, какая часть ее была воспринята славянами, в частности Русью, а какая нет; в-третьих, какие богословские разделы были пополнены оригинальными произведениями на Руси; и наконец, в-четвертых, как преломилась в этих оригинальных произведениях богословская тематика, воспринятая Русью из Византии.

Современный русский читатель будет удивлен тем открытием, что книга католического богослова фактически сообщает не слишком много нового по сравнению с тем, что можно прочесть в трудах отечественных ученых, посвященных упомянутым в книге источникам. Успехи «советского литературоведения» в источниковедении, текстологии, стилистической критике древнерусской литературы бесспорны, они обусловили саму возможность написания такого обзора, какой предложил Герхард Подскальски (что и признает автор на с. 11). Но сегодня мы имеем возможность убедиться и в том, что вопреки давлению идеологии и цензуры, затруднявшим нормальную исследовательскую работу в нашей стране, историко-филологическая наука в силу логики научной работы трактовала богословские сочинения Древней Руси с позиций богословия, не всегда даже сознавая это. Безусловно, христианское богословие — весьма специализированная наука, но по своей жизненной значимости она не может не быть частью культурного фона общества, разделом общего образования. Книга Г. Подскальски оказывается тем зеркалом, в котором русская историко-филологическая наука может увидеть свое отражение; достоинствами и недостатками книга обязана ей не меньше, чем автору. И эта же книга открывает нам новые перспективы исследования.

---

[4] *Beck H. G.* Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich. München, 1977.

lib.pushkinskijdom.ru

© *С. И. Николаев*

# ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ «ВЕРТОГРАДА МНОГОЦВЕТНОГО» СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО*

Выход в свет первого тома «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого является, безусловно, значительным событием в изучении русской литературы XVII века. Действительно, спустя 320 лет после создания начал выходить в свет самый первый и самый большой в истории русской поэзии авторский сборник, предназначавшийся для печати, вероятно, еще самим автором. И первый том «Вертограда многоцветного» (а всего их предполагается три) невольно вынуждает задуматься о причинах столь запоздалого издания одного из важнейших литературных памятников русского барокко. Ничто, казалось бы, и ранее не препятствовало изданию этого грандиозного произведения. Его не надо было открывать, потому что «Вертоград» был известен всегда: его упомянул сам Симеон Полоцкий в предисловии к изданной в 1680 году «Псалтыри рифмотворной»; он назван в написанной Сильвестром Медведевым и многократно издававшейся эпитафии Симеона Полоцкого; в 1696 году о нем сообщил Г. В. Лудольф в «Русской грамматике», изданной в Оксфорде; о «Вертограде» упоминал В. К. Тредиаковский в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), а затем Н. И. Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (1772) и т. д. «Вертоград» был не только известен, но и доступен читателям, несмотря на запрещение патриархом Иоакимом в 1690 году сочинений Симеона Полоцкого: помимо трех полных списков «Вертограда» известен целый ряд выписок из него XVII—XVIII веков,[1] а когда в 1725 году в Библиотеку Академии наук поступил подносной список «Вертограда», он стал доступен и исследователям. Начиная с «Исторической хрестоматии» Ф. И. Буслаева (1861) стихотворения из «Вертограда» регулярно печатаются в хрестоматиях по истории древнерусской литературы. Казалось бы, ничто не препятствовало подготовке научного издания первого русского стихотворного сборника, но никто так и не взялся за него. Особенно поучительно сопоставление издательской судьбы «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого с другим замечательным памятником, созданным примерно в то же время, с «Житием» протопопа Аввакума. В поле зрения исследователей оно попало много позднее, только в 40-х годах XIX века, но уже в 1861 году было опубликовано (причем не без трудностей),[2] и с тех пор многократно переиздавалось и было переведено на несколько иностранных языков. Можно, конечно, сослаться на то, что Аввакум — гениальный писатель, а его «Житие» имеет не только художественное значение, тогда как Симеон Полоцкий, как заметил Н. М.Карамзин в «Пантеоне российских авторов» (1802), «говорил и писал для современников, следственно, не для нас»,[3] но читательский интерес и задачи научного исследования совпадают далеко не всегда.

Попытки изучения, а затем и издания «Вертограда» предпринимались в XX веке неоднократно (И. М. Тарабрин, А. И. Белецкий, Я. Л. Барсков, И. П. Еремин, А. М. Панченко, В. К. Былинин и др.), и хотя было издано не так уж мало — более 300 стихотворений, до полного издания дело не доходило. Этому, думается, есть свои объяснения как общего, так и частного характера. Должно было пройти довольно много времени, прежде чем литература барокко вообще и силлабическая поэзия в частности были осознаны как закономерный этап истории русской литературы.[4] Но для издания основного памятника русского барокко, «Вертограда многоцветного», этого было недостаточно, поскольку не были решены вопросы его текстологии и литературных источников. Если вторым вопросом исследователи и занимались (И. М. Тарабрин, А. И. Белецкий),[5] то первый

---

* *Simeon Polockij.* Vertograd mnogocvětnyj. Vol. 1: «Aaron» — «Dětem blagoslovenie» / Ed. by Anthony Hippisley and Lydia I. Sazonova. With a Foreword by Dmitrij S. Lichačev. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1996. LX, 356 S. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B, Editionen; Bd. 10, 1).

[1] См.: БАН. 16.7.18; РНБ. 0.XIV.1; РНБ. Собр. Софийское. № 1481. Л. 177—201; РНБ. Собр. ОЛДП. Q.LXXXVII. Л. 314—331; РНБ. Собр. Тиханова. № 828; РНБ. Собр. Тиханова. № 497. Л. 61—76; РГИА. Ф. 834. № 3764. Л. 208, об.—213, об.; Гос. архив Тверской обл. № 293.

[2] См.: *Малышев В. И.* История первого издания Жития протопопа Аввакума // Русская литература. 1962. № 2. С. 139—147.

[3] *Карамзин Н. М.* Избр. статьи и письма. М., 1982. С. 67.

[4] См.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.

[5] *Тарабрин И. М.* Апокрифический элемент в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого // Древности. Тр. славянской комиссии имп. Московского археологического общества. М., 1902. Т. 3. Протоколы. С. 23—24; *Белецкий А. И.* 1) Стихотворения Симеона Полоцкого на темы из всеобщей истории // Сб. статей в честь В. П. Бузескула: Сб. историко-филологического общества при имп. Харьковском университете. Харьков, 1914.

lib.pushkinskijdom.ru

не был даже поставлен: считалось, что существует черновик «Вертограда», не представляющий особого научного интереса, и две его беловые копии, по последним «Вертоград» и печатался без особых текстологических разысканий.

Рецензируемому изданию предшествовала длительная работа двух специалистов по творчеству Симеона Полоцкого: Л. И. Сазоновой[6] и А. Хипписли.[7] Л. И. Сазонова обратилась к автографу «Вертограда» и убедительно показала, что именно в автографе, в котором стихотворения еще не были расположены в алфавитном порядке (ГИМ. Син. № 659), отражен первоначальный авторский замысел Симеона Полоцкого.[8] Изучая автограф, Л. И. Сазонова выявила в нем крупные идейно-тематические и структурные единства, которые впоследствии были нарушены, когда все стихотворения были расположены в азбучном порядке. Восстановленный ею ход творческой мысли Симеона Полоцкого позволил А. Хипписли выявить источники «Вертограда» и методику работы с ними Симеона Полоцкого.[9] Выяснилось, что основным источником в работе над «Вертоградом» для автора был сборник проповедей Матиаса Фабера (1586—1653) «Concionum opus tripartitum». Этот сборник был назван источником ряда стихотворений «Вертограда» еще И. М. Тарабриным, но только его сопоставление с автографом показало, что Симеон Полоцкий следовал иезуитскому проповеднику буквально страница за страницей,[10] и большая часть стихотворений «Вертограда» восходит именно к нему. Установление творческой истории «Вертограда», а затем выявление его источников (а к ним относятся также «Speculum historiale» Викентия из Бовэ, «Magnum Speculum Exemplorum» бельгийского иезуита Иоанна Майора, «Hortulus Reginae sive Sermones» (1443—1447) Иоганна Меффрета и нек. др.) и сделали возможным появление научного издания «Вертограда» Симеона Полоцкого.

Первый том «Вертограда многоцветного» открывается кратким «Предисловием» Д. С. Лихачева (с. IX—X), затем идет обширная вступительная статья Л. И. Сазоновой «„Вертоград многоцветный" Симеона Полоцкого: история создания, поэтика, жанр» (с. XI—LI), краткая справка А. Хипписли об источниках «Вертограда» (с. LIII—LVI), принципы издания и правила передачи текста (с. LVII—LX), текст «Вертограда» («Предисловие к благочестивому читателю» автора, оглавление всего сборника, стихотворения от «Аарон» до «Детем благословение»; с. 1—314) и комментарии А. Хипписли (с. 315—356). Завершают том четыре снимка чернового автографа и один беловой рукописи «Вертограда». Во втором и третьем томах предполагается напечатать все остальные стихотворения, в третий том войдут еще и те стихотворения, которых нет в основной рукописи «Вертограда».

Во вступительной статье подробно описана история создания «Вертограда» от черновика до парадного подносного экземпляра, изложен весь процесс превращения стройной идейно-художественной концепции поэтического сборника в подчиненную формальной логике алфавита поэтическую антологию. Жанр «Вертограда» рассмотрен на фоне других многочисленных западноевропейских и славянских литературных «садов» эпохи барокко.

В основу критического издания «Вертограда» положен подносной список (БАН. П I А, старый шифр: 31.7.3), который содержит последнюю редакцию текста; к нему подведены разночтения чернового автографа (ГИМ. Син. № 659) и писарской копии (ГИМ. Син. № 288); при этом в аппарате отмечена правка, проведенная Сильвестром Медведевым.[11] Передача текста не отличается от отечественной практики издания памятников древнерусской литературы, правда, за одним исключением: издатели сохраняют в тексте даже явные ошибочные чтения основного списка, не исправляя их за счет верных чтений других списков, а верные чтения других списков остаются в разночтениях (см. с. LVIII). Большим достоинством книги является введенная издателями нумерация стихотворных строк.

Комментарии А. Хипписли включают сведения об источниках стихотворений и указания на предшествующие публикации. При указании источников А. Хипписли не ограничивается отсылкой к изданиям XVI—XVII веков, а приводит соответствующие цитаты с указанием тех строк стихотворений «Вертограда», к которым они относятся. Это, безусловно, сослужит хорошую службу будущим исследователям поэтики Симеона Полоцкого, поскольку цитируемые издания обычно малодоступны.

При знакомстве с комментарием бросается в глаза одна характерная черта: круг выявлен-

---

С. 587—668; 2) Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого // Сб. статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л., 1934. С. 325—334.

[6] *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII—начало XVIII в.). М., 1991.

[7] *Hippisley A.* The Poetic Style of Simeon Polotsky. Birmingham, 1985.

[8] См.: *Сазонова Л. И.* «Вертоград многоцветный» по автографу. (К 300-летию со дня смерти Симеона Полоцкого) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. № 4. С. 301—310.

[9] См.: *Hippisley A.* A Jesuit Source of Simeon Polotsky's «Vertograd mnogotsvetnyj» // Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol. 27. P. 23—40.

[10] Ibid. P. 30—31, 36—39.

[11] См. анализ его исправлений: *Сазонова Л. И.* Сильвестр Медведев — редактор Симеона Полоцкого («Вертоград многоцветный») // Теория и история литературы. Киев, 1985. С. 87—96.

lib.pushkinskijdom.ru

ных источников «Вертограда» составляют только прозаические поучения и нет поэтических книг или стихотворений.[12] Таким образом, получило подтверждение ранее высказанное предположение:[13] Симеон Полоцкий не занимался поэтическим переводом. То, что Симеон при создании своей грандиозной *поэтической* энциклопедии, основанной на иноязычных источниках, принципиально опирался на *прозаические*, а не на *стихотворные* тексты, заслуживает, как представляется, отдельного обсуждения и объяснения. И еще одно наблюдение над источниками. Симеон Полоцкий справедливо считается представителем польско-латинской образованности в России в XVII веке. При этом подчеркивается в первую очередь его полонофильская ориентация. Однако из комментариев А. Хипписли явствует, что Симеон пользовался почти исключительно латинскими текстами, в тех же случаях, когда источником какого-либо стихотворения мог быть латинский или польский текст «Великого Зерцала», А. Хипписли справедливо отдает предпочтение латинскому тексту (см. с. 354—355). Таким образом, в «Вертограде многоцветном» польское влияние почти не ощутимо, хотя, казалось бы, можно было ожидать воздействия на Симеона польских «поэтических садов» эпохи барокко (ср. с. XLIX). В комментариях, к сожалению, не отмечены параллели в творчестве самого Симеона Полоцкого на польском языке. Так, для цикла из четырех стихотворений «День и нощь» (с. 263—264) источник не обнаружен (см. с. 349), между тем известно, что ранее Симеон написал на польском языке цикл «Cztery części dnia»,[14] а для «Вертограда» перевел его на церковнославянский язык. И это не единственный случай автоперевода в «Вертограде».

То обстоятельство, что основной материал для «Вертограда» Симеон Полоцкий черпал из иезуитских поучений и проповедей на латинском языке, вовсе не ставит «Вертоград» вне основного русла развития русской литературы XVII века. Наблюдаемая на страницах «Вертограда» пестрота тем, героев и мотивов хотя и превосходит своей ученостью круг чтения древнерусского книжника (см. с. XVIII), тем не менее многие темы и сюжеты узнаваемы. Например, сюжет стихотворения «Должник безпечалный» Симеон заимствовал у Фабера (см. с. 273, 350), однако он известен также по переводу «Фацеций» и «Апофегмат», по рукописному сборнику XVIII века переводной новеллы и по печатному сборнику «Товарищ разумный и замысловатый» (1787).[15] В развернувшейся в последнее время работе по созданию «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы»[16] комментированное издание «Вертограда», несомненно, сыграет свою роль, предоставив в распоряжение исследователей огромное количество материала.

Первый том «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого подготовлен на высоком научном уровне, и хочется надеяться на скорейшее завершение всего издания.

[12] Единственное исключение в первом томе — стихотворение «Блудница, 3», восходящее к эмблематическому сборнику Андреа Альчиати (см. с. 105, 326).

[13] См.: *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах: Вторая половина XVII—первая треть XVIII века. Л., 1989. С. 22—30.

[14] См.: *Łużny R.* Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966. S. 120.

[15] См.: *Małek E.* Русская нарративная литература XVII—XVIII веков. Опыт указателя сюжетов. Łódź, 1996. С. 52—53.

[16] См.: Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995; От сюжета к мотиву. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1996.

© *Л. Г. Фризман*

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КРЫЛОВА*

Попросите десяток своих знакомых назвать вам несколько поэтов пушкинской поры. Все они назовут Баратынского, Дельвига, Языкова, Вяземского, Д. Давыдова, может быть, Жуковского, Батюшкова, Рылеева, еще кого-то из поэтов-декабристов или недекабристов. Но вряд ли хоть один назовет Крылова. А почему? С тем, что он поэт пушкинской поры, никто не посмеет спорить. А вот в ряд он не становится, какой-то он особенный.

Мне думается также, что Крылов — единственный русский поэт, который по своей популярности, по внедренности своих произведений в головы самого что ни есть широкого читательского круга может соперничать (и успешно соперничать!) с Пушкиным. Трудно себе представить, чтобы существовал человек настолько малокультурный, что никогда не слы-

* *Коровин В.* Поэт и мудрец. Книга об Иване Крылове. М.: Терра, 1996. 472 с.

lib.pushkinskijdom.ru

шал бы крыловских басен, не употреблял когда-то в своей речи крыловских сентенций, образов, крылатых выражений.

Если учесть сколь исключительное место занимает Крылов в духовном мире миллионов русских людей, его уникальность, незаменимость, то станет очевидно, что наше литературоведение в долгу перед Крыловым. При этом я ни в малой мере не недооцениваю яркие, богатые новым материалом книги «Жизнь Крылова» М. А. Гордина, «Театр Крылова» М. А. Гордина и Я. А. Гордина и другие интересные исследования, появившиеся в последние десятилетия. Тем не менее монография В. И. Коровина — плод многолетнего, целеустремленного, плодотворного труда — ожидалась с нетерпением, и ее выход, несомненно, стал событием в нашей науке, да и в жизни каждого, кого понастоящему интересует Крылов.

Ожидания эти не обмануты. Перед нами фундаментальное исследование, базирующееся на огромном, скрупулезно собранном материале, причем материал этот критически осмыслен, перевзвешен, так сказать, прощупан наново и в ряде случаев по-новому интерпретирован и оценен. Если начать приводить подтверждающие это примеры, можно пересказать половину книги. Я обращу внимание лишь на немногое: как превосходно, тонко, непредвзято разобран конфликт Крылова с Княжниным (с. 55 и след.); какие верные, точные слова найдены для объяснения причин отхода Крылова от идеологии Просвещения (с. 183 и след.); как убедительно показано и объяснено своеобразие поэзии Крылова в полемике «шишковистов» и «карамзинистов» (с. 292 и след.).

Литературная, журналистская, издательская деятельность Крылова исследуется В. И. Коровиным в контексте времени, в связи с определяющими событиями литературной и общественной жизни. Разумеется, это важное достоинство книги. Но кое-где автору отказывает чувство меры и он начинает рассказывать об истории России конца XVIII века совершенно безотносительно к Крылову. Вмонтированные в монографию очерки о Екатерине II или Павле I написаны со знанием дела, превосходны в литературном отношении и, на мой взгляд, читаются с наслаждением. В популярной книге по истории России им бы цены не было. Но в книге о Крылове они, мягко говоря, не необходимы. Никак они не помогают лучше понять личность и творческую биографию Крылова, никак не «работают» на решение главной задачи, которую ставил перед собой автор.

Кое-где можно было бы поспорить и о мелочах. Утверждение, что в первые годы царствования Александра I «Наполеон с вожделением смотрит на русскую территорию» (с. 178), не подтверждается общеизвестными фактами. Наполеон тогда вынашивал идею о союзе с Россией и в последние месяцы жизни Павла I много преуспел в ее реализации. Потому его привело в бешенство известие об убийстве русского царя. Вожделенные же взгляды он бросал в то время на совсем другие территории. В классических монографиях Е. В. Тарле и А. З. Манфреда об этом написано столько, что читатель, заинтересовавшийся этим периодом русско-французских отношений, без труда получит ответы на любые свои вопросы.

Зато в разборах историко-литературных проблем отыскать в книге фактическую неточность или даже скороспелое суждение не так-то легко. Каждый факт неторопливо прощупан рукой опытного исследователя, сопоставлен с другими, каждое свидетельство современника взвешено и оценено. Ничто не взято на веру, ничто не впущено на страницы книги без проверки и осмысления. Отсюда убедительность, основательность всего рассказа, который ведет В. И. Коровин о творческом пути Крылова.

У меня к его книге есть одна, но принципиальная претензия. Мне представляется очевидным и бесспорным, что главный вклад Крылова в литературу являют собой его басни. Если бы он с 1805—1806 годов не обратился к басенному творчеству и не отдал бы ему остаток своей жизни, то все остальное, что он написал, было бы достоянием узкого круга специалистов. Не интересна сегодняшнему зрителю его драматургия, не найдет читателя его проза. Басни — вот единственное, что было создано им для миллионов людей и что выдержало испытание временем.

Согласен ли с этим В. И. Коровин? Порой кажется, что согласен. Вот что написано в аннотации к его книге: «Духовный, творческий подвиг Крылова неоценим: баснописец двинул вперед нравственное сознание нации. Русский человек в художественно-занимательном, простодушно-лукавом строе его басен узнал и осознал себя, твердыни своей вековой морали, устои своей веры и свои же исторически возникшие слабости, недостатки и пороки».

Не раз он говорит о том, что «Крылов обрел себя в басне и пробил его звездный час... Из писателя, известного литературным кругам, он сразу, вдруг, сделался „своим" всей России» (с. 273); «Он был словно самой природой создан для басни» (с. 338) и т. д. и т. п.

Как же могло случиться, что то, что вроде бы должно было находиться в центре внимания автора — разбор крыловских басен, их непреходящей мудрости, их поэтического мастерства, оказалось на периферии, по существу отодвинуто на задворки книги, что анализу басен В. И. Коровин уделил лишь несколько десятков страниц, разобрав детально очень немногие, а многие и не упомянул, что и сатирической прозе, и драматургии, и журналистской деятельности, и обстоятельствам странствий уделено больше внимания, чем басням, а иные забытые и, может быть, заслуженно забытые крыловские произведения исследованы намного детальнее и тщательнее, чем басни?

Вопрос, конечно, риторический. Я понимаю, почему это случилось. Потому что В. И. Коровина неистребимо тянуло к исследованию неисследованного, к обогащению своего

lib.pushkinskijdom.ru

рассказа о характере, человеческом облике, жизненном пути Крылова новыми фактами, новыми деталями, новыми соображениями. Во всем этом он, как уже говорилось, преуспел, но не заметил, что допустил некоторый перекос в конструкции построенного им здания.

В. И. Коровин сочувственно цитирует В. В. Каллаша, утверждавшего: «Настоящий Крылов, каким он мог бы выработаться для нашей литературы, проглядывает больше всего, хотя и не вполне, в его сатирических статьях, в этом заключается их громадное историко-литературное значение», и А. В. Луначарского, который при всех своих достоинствах был, как известно, человеком увлекающимся и великим путаником и который «считал, что проза и комедии, от которых Крылов отошел, были выше по своему идейному содержанию, чем басни». Хотя В. И. Коровин считает, что «в словах Луначарского была доля правды» (с. 174), мы все-таки скажем: слава Богу, что Крылов не писал свои сатирические статьи и комедии до конца дней, что пробил его звездный час, что он обратился к жанру, для которого был создан самой природой и сразу сделался «своим» для всей России и остается таковым до сих пор.

Я пытаюсь судить В. И. Коровина по законам, им над собою признанным. Если бы его книга называлась «Биография Крылова», «Творческий путь Крылова» или как-то так, то ее построение и распределение материала по главам могли бы и не вызвать возражений. Но автор назвал ее «Поэт и мудрец» — название, которое не случайно совпадает с названием последней главы. Следовательно, установка была на то, чтобы раскрыть мудрость поэзии Крылова, т. е. мудрость его басен. Почему эта установка оказалась реализованной лишь частично, не мне судить. Конечно, в этой главе нашли себе место несколько превосходных, тонких разборов крыловских басен, таких, например, как «Ворона и Лисица», «Волк и Ягненок», но они, можно сказать, лишь разжигают читательский аппетит. Вкусно, но мало.

В истории литературы не так уж редки случаи, когда замысел и результат его реализации не совпадали. По-видимому, таким примером может служить и книга В. И. Коровина. Но надо в полный голос сказать о том, что результат таким, каким он состоялся, заслуживает высокой оценки. Мы не нашли в книге В. И. Коровина чего-то, чего от нее ждали. Но нашли многое, чего не ждали, о чем не ведали, что недостаточно полно себе представляли или неверно понимали. Я убежден в том, что у этой книги не будет ни одного читателя, который не нашел бы в ней чего-то, чего не знал, которому Крылов не стал бы понятнее и ближе. Поэтому право автора на читательскую признательность неоспоримо.

© *О. А. Балдина, А. С. Янушкевич*

## ДИТРИХ ГЕРХАРДТ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА В. А. ЖУКОВСКОГО

Старейший немецкий славист, почетный профессор Гамбургского университета, Д. Герхардт принадлежит к тому типу филологов, который можно назвать энциклопедическим. Среди его многочисленных работ исследования по истории языка, по истории и теории перевода, по книговедению, по теории литературы, по истории культуры разных славянских народов сосуществуют органично и определяют то, что составляет реальное пространство мысли. Причем филологическая мысль Д. Герхардта всегда предельно конкретна и точна в своих разысканиях, она дотошна в отыскании истины. Но одновременно в ней есть своя мелодия, музыка, сопрягающая отдельные темы, мотивы, образы в нечто целое, философски значимое, субстанциальное. За разнообразными экскурсами в историю проблемы, в частности литературного быта, в сюжетику личных и творческих взаимоотношений отчетливо вызревает теоретическая основа исследования, то, что можно назвать высшим смыслом.

Умение видеть в исследуемом предмете скрытые возможности, стремление расширить анализируемый текст до иерархии контекстов и тем самым определить его особые потенции позволили одному из его коллег сравнить ученого с гобоем, «чье звучание преображает мягко, но отчетливо каждое музыкальное движение; и если он сыграл свою партию, уже ничто больше не существует, как прежде».[1] И через 20 лет после сказанных слов голос Д. Герхардта в немецкой славистике звучит столь же чисто и завораживающе, преображая известное и открывая неизвестное.

Уже с первых своих шагов в науке (а первые труды ученого появились в 1936 году) Д. Герхардт открыл для себя русскую тему. Его дебютная статья называлась «Пауль Флеминг и Россия». Затем последовала написанная совместно с Дмитрием Чижевским статья «Немецкие переводы Пушкина Каролины Пав-

[1] *Scheibert Peter.* Zueignung // Korrespondenzen: Festschrift für Dietrich Gerhardt aus Anlass des 65. Geburtstages. München, 1977. S. IX.

lib.pushkinskijdom.ru

ловой» (Germanoslavica. 1937. № 5. S. 32—51). Этапными для ученого стали его исследования «К русским переводам Каролины Павловой» (1939), «Гоголь и Достоевский в их творческих отношениях» (1941), «Россия и ее „Слово о полку Игореве"» (1952), «Достоевский и Чернышевский» (1971), «Толстой, Иртеньев и отец Сергий» (1973), «Ларошфуко в истории русского Просвещения» (1977) и др.[2]

Но, пожалуй, особое место среди русских сюжетов (и по интенсивности интереса, и по его хронологической протяженности) в трудах Д. Герхардта занимает личность и творчество В. А. Жуковского.

Уже первое обширное исследование Герхардта, посвященное русскому поэту, — «Из немецких воспоминаний о Жуковском, с несколькими отступлениями» («Aus deutschen Erinnerungen an Žukovskij, mit einigen Exkursen»)[3] — определило пафос интереса немецкого слависта к Жуковскому. Весь строй души первого русского романтика, его поистине «всечеловеческая отзывчивость» оказались близки исследователю. Но для Д. Герхардта принципиально важно было понять «немецкого Жуковского», осмыслить его место в истории немецкой культуры, общественной мысли и языка. Именно поэтому все последующие статьи Д. Герхардта, обращенные к наследию Жуковского, были как бы германоцентричны: в них русский поэт открывался новыми и необычными гранями «германофила» и европейского мыслителя, обаятельного собеседника и блистательного мастера стиха, переводчика-просветителя.

По своему жанру статья «Из немецких воспоминаний о Жуковском...» не столько даже исследование, сколько путешествие по мемуарным и архивным источникам с целью создания максимально полного и точного портрета Жуковского. Но этот портрет своеобразен: он мозаичен, ибо собирается по крупицам из специфических зарисовок немецких знакомых Жуковского. Среди авторов коллективного портрета — известный в России писатель и критик, автор «Очерков русской литературы» Генрих Кениг, педагог и воспитатель при русском дворе Август Гримм, великая княгиня Ольга Николаевна, впоследствии королева Вюртембергская, лейб-медик при Николае I Мартин Вильгельм Мандт, писательница Гедвига Штегеманн-Ольферс, дочь немецкого историка искусств Людвига фон Шорна восьмилетняя Адельгейда, политический деятель и задушевный друг Жуковского Иозеф Радовиц, поэт и переводчик Юстинус Кернер, искусствовед Адольф Фридрих фон Шак. Разные по возрасту, по роду занятий, по степени знакомства с русским поэтом, они творят своеобразную немецкую биографию Жуковского, считая его даже наполовину немцем.

Описание внешности поэта дополняется его психологической характеристикой, особенности педагогической деятельности соотносятся с общественной позицией, поэтические опыты предстают в зеркале немецкой рецепции.

Дитрих Герхардт стремится вычленить доминантные черты русского поэта — его бесконечную доброту, коммуникабельность, детскость и мудрость, подлинную художественность натуры. «Он и говорит с немецким спокойствием и добродушием, как человек, которому истина дороже всего, и притом такая истина, которая никому не причинит огорчения. ⟨...⟩ В разговоре Жуковский-поэт открывается не столько в пламенном воображении, сколько в блестящих мыслях» (Г. Кениг); «⟨...⟩ он был благороднейший, чистейший человек, все существо которого дышало высшей гуманностью; он был свободен от малейшего честолюбия, которое особенно при дворах искажает всю внутреннюю жизнь» (А. Гримм); «Я едва могу вспомнить этот праздник — лишь один человек, один образ вновь и вновь всплывает в моей памяти. ⟨...⟩ Большой стареющий господин с полным удлиненным лицом, прекрасными глазами и кротким, любезным выражением вошел с мамой в комнату. Она встретила его так сердечно, что я никогда не забуду ни имени его, ни облика» (Адельгейда фон Шорн); «Жуковский — один из чистейших и благороднейших людей, которых я когда-либо встречал в жизни ⟨...⟩» (И. Радовиц); «Когда я летом 1851 г. больной приехал в Баден-Баден, я нашел теплоту, смягчившую мои страдания не столько в целебных источниках, сколько в источнике сердца с холодного севера; в его-то изобилие теплоты, силы, чистоты и детского простодушия я погрузился, как в целебный источник. И это было сердце русского поэта Жуковского» (Ю. Кернер)[4] — даже эти небольшие фрагменты из немецких воспоминаний о Жуковском, впервые введенные в научный оборот Д. Герхардтом, определяют общую тональность и «коллективного портрета», и исследовательский пафос.

Публикация воспоминаний о Жуковском дополняется репродукцией изумительного акварельного портрета Жуковского, написанного в 1832 году Г. Рейтерном и впервые воспроизведенного автором статьи. Этому портрету Герхардт посвящает один из своих экскурсов (с. 293—295). И этот экскурс столь сам по себе обстоятелен, что может быть определен как «микроисследование». И 22 таких микроисследования создают особое пространство документального комментария, заполнения лакун биографии и творчества русского поэта. Уже одни их названия: «Фарнгаген и Жуковский», «Александр Гумбольдт и Жуковский», «Жуковский в дневниках канцлера фон Мюллера 1838 и 1840 гг.», «Жуковский и восстание декабристов», «Жуковский и философия»,

[2] Ibid. S. XI—XVI.

[3] Orbis Scriptus: Dmitrij Tschižewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966. S. 245—313.

[4] Ibid. S. 250, 253, 261—262, 264, 267—268.

lib.pushkinskijdom.ru

«Павел Жуковский» и т. д. — дают представление о масштабе изысканий ученого. А если к этому добавить еще около 200 подстрочных сносок-примечаний, то можно без преувеличения сказать, что исследование Д. Герхардта стало своеобразной энциклопедией о «немецком Жуковском», и остается только надеяться, что когда-нибудь оно станет доступно и русскому читателю.[5]

Сама манера Герхардта-исследователя создавать как бы «тексты в тексте» определила и характер его другой принципиальной работы о Жуковском под названием «Das Werk im Werk»,[6] что можно перевести как «Произведение в произведении» или же, в терминологии семиотики, «Текст в тексте». Это исследование, строго говоря, посвящено феномену автокомментариев, автокритики, когда творец пытается «расширить» собственный текст, придать ему новое измерение или же масштаб исповедания веры. Для подтверждения своей мысли ученый обращается к творчеству Радищева и Гоголя, Гончарова и Достоевского. По мнению Герхардта, это явление во многом определяет своеобразие русской литературы.

С этой точки зрения немецкий славист рассматривает любопытнейшие «Отчеты о Луне» Жуковского, которые, к сожалению, никогда не были объектом специального исследования. Отталкиваясь от истории создания этих «отчетов» как «заказных стихов» (по просьбе имп. Марии Федоровны), Д. Герхардт убедительно доказывает, как обзор собственных лунных сюжетов позволил поэту связать воедино «поэзию и рефлексию о поэзии», создать то, что «можно назвать métapoésie fugitive».[7] Рефлексия о Луне не самоцельна для поэта, а его «подробные отчеты» не превращаются в придворные стихи на случай, так как, по мнению исследователя, Жуковский открыл для всеобщего обозрения свою творческую лабораторию, сделал тексты «отчетов» органической частью большого и единого романтического метатекста.

Еще в большей степени этот процесс «набухания» поэтического текста, особой жизни его авторефлексов у Жуковского раскрыт Д. Герхардтом в брошюре «Прошедшие современности» («Vergangene Gegenwärtigkeiten»).[8]

Проблему критической интерпретации наследия прошлого, «прошедших современностей», Герхардт пытается прояснить на материале оригинального поэтического цикла Жуковского на темы поэмы Т. Мура «Лалла Рук». Тщательно реконструируя один день из жизни русского поэта — 27 января 1821 года, день костюмированного праздника в Берлине в честь великого русского князя Николая Павловича и его супруги Александры Федоровны (прусской принцессы Шарлотты), — исследователь выявляет все возможные биографические и творческие импульсы, которые рождают у Жуковского «поэтическую философию Лалла Рук».

На основе такой реконструкции Д. Герхардт обнаруживает немецкие источники таких стихотворений Жуковского, как «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (из Гедвиги Штегеманн), «Пери», «Песнь бедуинки», «Мечта» (из Самуэля Генриха Шпикера). Все эти «переводы с перевода», восходящие к поэме Мура,[9] определяют движение поэтической мысли Жуковского от 1821 года (событий берлинского праздника) к 1831 году (поэтическим рефлексам) и далее к началу 1840-х годов (посвящение к повести «Наль и Дамаянти»).

М. П. Алексеев, впервые обративший внимание на это открытие немецкого слависта и введший источники текстов в отечественный научный оборот, констатировал: «Как мы знаем сейчас из разысканий Д. Герхардта, цикл стихотворных произведений Жуковского, вызванных берлинским праздником 1821 г., этим не ограничился; к нему следует причислить еще несколько его стихотворений, смысл и возникновение которых доныне представлялись загадочными».[10]

Исследование немецкого слависта, снабженное прекрасным иллюстративным материалом — рисунками Вильгельма Гензеля из альбома к берлинскому празднику, подлинниками текстов Г. Штегеманн и С. Шпикера, стало настоящим подарком для всех любителей поэзии Жуковского.

На страницах этой, как и многих других работ Д. Герхардта о Жуковском, разбросано такое обилие больших и малых открытий, что можно только поражаться. Обратим внимание только на одно: уже давно и в разных исследованиях о Жуковском цитируются слова из его статьи «О поэте и современном его значении» (еще раньше прозвучавшие в «Дневниках» и имевшие свою историю в русской культуре): «Руссо говорит: Il n'y a de beau que ce qui n'est pas — прекрасно только то, чего нет».[11] Все исследователи и комментаторы традиционно умалчивают об источнике этого знаменитого и программного высказывания Жуковского. Д. Герхардт, опираясь на указание Д. Бейерля, впервые называет его — роман Ж.-Ж. Руссо

---

[5] В настоящее время для специального издания «В. А. Жуковский в воспоминаниях современников» одним из авторов данной статьи в соавторстве с О. Б. Лебедевой подготовлены в русском переводе фрагменты немецких воспоминаний из публикации Д. Герхардта.

[6] Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973. München, 1973. S. 92—125.

[7] Ibid. S. 111.

[8] *Gerhardt D.* Vergangene Gegenwärtigkeiten. Göttingen, 1966. 67 S.

[9] Подробнее о них см.: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи: XVIII век—первая половина XIX века // Лит. наследство. 1982. Т. 91. С. 668—673.

[10] Там же. С. 669.

[11] *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 330, 417.

lib.pushkinskijdom.ru

«Новая Элоиза» (та его часть, которая отсутствует в новейшем русском переводе).[12]

Исследовательская интуиция Д. Герхардта, точно и тонко чувствующая «белые пятна» в постижении наследия Жуковского, проявилась в его глубокой статье «Фауст и последствия: статья В. А. Жуковского „Две сцены из Фауста"» («Faust und die Folgen: V. A. Žukovskijs Aufsatz „Zwei Szenen aus Faust"»).[13]

Обратившись к поздней статье Жуковского (1849), о которой всегда говорилось мимоходом и с традиционным упреком ее автору в возрастании религиозного пиетизма и даже совпадения «с официальной точкой зрения» и позицией «защитников традиционного церковного мировоззрения»,[14] немецкий славист попытался выявить генезис суждений Жуковского о двух сценах из «Фауста»: подготовка к казни Маргариты и перевод Фаустом 1-й главы Иоанна из Св. Писания. Если анализ первой сцены (в статье Жуковского — второй) подчинен мысли о связи позиции Жуковского с немецкой традицией, как фольклорной, так и литературной («Ленора» Бюргера), то разговор о второй сцене, толкование выражения «В начале было слово», обретает у Герхардта любопытный ракурс.

Немецкий исследователь скрупулезно восстанавливает «звено единой цепи», связанное с «геометрически-теологическим» объяснением этой сцены, идущим не только от Паскаля, но и выявляющим русские корни. Идея «божественного слова-дела» открывается и в архитектурных планах-проектах храма Христа Спасителя А. Л. Витберга, и в пасторской деятельности И. Фесслера, и в мистических откровениях поздних масонов, в частности А. Ф. Лабзина, и в переводе гетевского «Фауста» Э. И. Губером, и в размышлениях С. П. Шевырева и москвитянинского круга славянофилов. Весь этот спектр источников и рефлексов статьи Жуковского позволяет Д. Герхардту проследить особое направление русской мысли 1840-х годов, ее мистико-религиозные поиски и органичный путь к религиозной философии последующей эпохи.

Прежде всего Герхардт подробно говорит об Аполлониусе Мальтице как переводчике на немецкий язык «Двух сцен...» Жуковского, тем самым акцентируя важность и значительность этого сочинения русского поэта для немецкой общественной мысли и культуры.

Но самое главное и существенное состоит в том, что конкретный сюжет прочтения и комментария статьи Жуковского вырастает у Д. Герхардта до размышлений о судьбах русской мысли, о природе мистического откровения в русской философии. Плотная вязь имен деятелей русской культуры (а в статье, кроме уже названных выше, возникают упоминания Герцена и Стурдзы, Сперанского и Магницкого, Клингера и Броннера, Карамзина, Вяземского и Александра Тургенева, И. Киреевского, М. Погодина, А. Н. Муравьева), колоссальные библиографические разыскания делают центральные положения автора статьи не только убедительными, но и перспективными в аспекте изучения места и значения поздней прозы и публицистики Жуковского в русском историко-литературном процессе, в истории русской общественно-философской мысли.

Большая работа Д. Герхардта «Прошедшие современности», о которой говорилось выше, принципиально важна для понимания особенностей поэтического мышления Жуковского. Сам способ создания «поэтической философии» через сцепление, оригинальную циклизацию мотивов и образов одного лирического сюжета (ср. «долбинские стихотворения», «павловские послания», «отчеты о Солнце и Луне», подборка на темы берлинского праздника 1821 года и поэмы Т. Мура «Лалла Рук») определяет системность романтического мышления Жуковского, связанного с формированием символического языка его поэзии.[15]

Специфике этих сторон поэзии Жуковского немецкий славист посвящает две свои работы: «Собственные и переводные немецкие стихотворения Жуковского» («Eigene und übersetzte deutsche Gedichte Žukovskijs»)[16] и «Время и проблема оценки, рассмотренная на материале переводов В. А. Жуковского» («Die Zeit und das Wertproblem, dargestellt an den Übersetzungen V. A. Žukovskijs»).[17]

Обе статьи ставят один и тот же вопрос: почему переводы Жуковского, его немецкие стихотворения, автопереводы на немецкий пережили свое время и стали фактом общекультурного значения, почему, несмотря на кажущуюся бессистемность, некое «попурри из немецких поэтов» разного масштаба, переводы Жуковского органично вошли и в русскую, и в немецкую культуру?

Анализируя стихотворения, связанные с «гетевским сюжетом» («К Гете» и его немецкий перевод, «Приношение» и французский

---

[12] *Gerhardt D.* Op. cit. S. 49.

[13] Mnemozina: Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München, 1974. S. 130—152.

[14] См., например: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 394. Но если суждения автора этого фундаментального исследования во многом объясняются эпохой создания книги (первое издание появилось в 1937 году), то отсутствие внимания к этой статье Жуковского сегодня трудно объяснить и понять.

[15] Об этом см.: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». СПб., 1994. С. 137 и далее; см. также: *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 115—149.

[16] Горски виенац. A garland of essays offered to Prof. Elizabeth Mary Hill. Cambridge, 1970. P. 118—154.

[17] Rheinish-Westfälische Akademie der Wissenschaften Vorträge: G 299. Düsseldorf, 1989. S. 1—44.

lib.pushkinskijdom.ru

автоперевод), автопереводы стихотворений «Видение» и «Узник», автор статьи «Собственные и переводные немецкие стихотворения Жуковского» пытается понять сам процесс постижения русским романтиком природы немецкого языка, своеобразия поэтической культуры Германии. Отмечая искусство Жуковского-автопереводчика, Герхардт настойчиво подчеркивает особый «проповеднический тон» в немецких стихотворениях Жуковского. И все отклонения поэта в переводах собственных стихотворений исследователь связывает не с плохим знанием языка или непониманием законов немецкого стихосложения, а со стремлением вписать автоперевод в собственную поэтическую систему, быть и в этих оригинальных опытах самим собой. Метатекстовое романтическое пространство поэзии Жуковского вбирает и немецкие стихотворения на правах собственного, а не чужого.

В статье, посвященной аксиологическим проблемам классики, исследователь пытается понять, «что осталось» и «почему осталось» в переводах Жуковского из немецкой литературы. Д. Герхардт составляет любопытный список имен немецких авторов, на которых обратил свой взор русский поэт. И замечает, что странный на первый взгляд ряд имен характеризует и отбор Жуковским материала для перевода из французских и английских поэтов. «Не напоминает ли это пародийные списки типа „Гомер, Мольер и Шмидт-Заммерфельд" у нас или „Фет, Бешенцов, Всеволод Крестовский и т. д." в России?»[18] — иронически вопрошает автор.

Пытаясь постигнуть законы Жуковского-переводчика, Д. Герхардт убедительно доказывает, что не отсутствие выбора, не неразборчивость побуждали Жуковского к такому пестрому сочетанию источников для перевода. «Авторский репертуар» Жуковского-переводчика, по мнению исследователя, во многом определялся запросами среды и времени. Д. Герхардт связывает создание некоторых переводов Жуковского с феноменом «Прекрасной мельничихи» в немецкой культуре, когда целый комплекс субъективных ощущений, духа времени, запросов среды определяет лицо переводчика и его систему переводов.

На материале переводов Жуковского из Маттисона и Тидге, через подробный анализ загадочного стихотворения «Ночь», «этой чудной баркаролы», не то перевода с немецкого, не то автоперевода на немецкий, Герхардт показывает переплетение в подлинных произведениях искусства, оригинальных или переводных, чуда самой личности создателя, уникальности его поэтического дара, обстоятельств и запросов времени и еще того, что не всегда можно уловить и обозначить. Как тонко заметил отечественный исследователь переводов Жуковского, «и „свое", и „чужое" различены ровно в такой мере, чтобы через это различие можно было перекинуть мост и — передать новый, оригинальный художественный мир».[19]

Своими работами о Жуковском и сам Дитрих Герхардт перекинул такой мост от немецкой славистики к современной отечественной науке о Жуковском. Немецкая культура давно уже питала интерес к наследию первого русского романтика. Достаточно сказать, что на ее почве выросла во многом не доступная еще русскому читателю, а потому и недооцененная книга Л. Кобылинского (Эллиса) о Жуковском.[20]

Д. Герхардт прекрасно знает все достижения русской науки о Жуковском. Его интерес ко всему, что появляется в России о Жуковском, виден не только из богатейших библиографических примечаний, но из активных контактов с авторами, занимающимися творчеством поэта. Наконец, необходимо заметить, что одна из лучших работ о Жуковском-переводчике принадлежит его ученице Хильдегардт Эйхштедт.[21] А автором богатейшей по материалу и перспективной по своим выводам монографии о переводах немецкой поэзии в России, где Жуковский занимает свое особое место, является другая его ученица — профессор Кильского университета Аннелоре Энгель-Брауншмидт.[22]

Прекрасное знание истории вопроса, удивительная ориентация в «белых пятнах» жуковсковедения позволяют немецкому слависту говорить о русском поэте свежо, увлекательно и оригинально. Поистине Д. Герхардт и В. А. Жуковский нашли друг друга. И в этом смысле жуковскиана Дитриха Герхардта заслуживает самого пристального внимания и глубочайшего уважения.

---

[18] Ibid. S. 11.

[19] *Аверинцев С. С.* Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII—XIX века. М., 1988. С. 275.

[20] *Kobilinski-Ellis Leo.* W. A. Žoukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933.

[21] *Eichstädt H.* Žukovskij als Übersetzer. München, 1970. (Forum slavicum. Bd. 29).

[22] *Engel-Braunschmidt Annelore.* Deutsche Dichter in Russland im 19. Jahrhundert... München, 1973. (Forum slavicum. Bd. 36).

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. А. Краснощекова (США)*

# ВАЛЬТЕР СКОТТ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН*

Книга американского профессора Марка Альтшуллера «Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов» безусловно найдет своего читателя. Россия наших дней обратилась к активному осмыслению своей национальной исторической судьбы. Среди массива книг, выходящих в стране, исследования по историософии, мировой и русской истории занимают значительное место. Популярны исторические романы в переизданиях. Появляются и новые, хотя, кажется, их художественные качества невысоки, а жанровая чистота приблизительна. По всему видно, что уникальный феномен 1830-х годов, когда именно исторический роман стал во главе литературы, не повторяется, да и не повторится: иная литературная ситуация, и вообще иное время на дворе. Тем не менее литературный опыт более чем 150-летней давности, убедительно восстановленный в рецензируемой книге, логично встраивается в контекст сегодняшнего дня.

Марк Альтшуллер не ставит своей задачей дать исчерпывающую картину исторического романа давно ушедшей эпохи. Цель его книги — проследить усвоение русскими авторами открытий Вальтера Скотта в этом жанре. Но закономерно, что избранный угол зрения позволяет ученому обнаружить важнейшие характеристики исследуемых произведений.

Надо специально отметить, что если в западной русистике традиции и контекст любого явления русской культуры всегда понимались и изучались как общеевропейские (общемировые), в советском литературоведении обычно все замыкалось внутри одной страны. Игнорировался очевидный факт, что русские писатели интенсивно впитывали все великие достижения мировой литературы, не нуждаясь в их переводах и не дожидаясь таковых.

В «Предисловии» автор рецензируемой монографии определяет свою задачу так: проследить «непосредственную связь романа 1830-х гг. с творческим наследием Вальтера Скотта, прямое влияние „шотландского чародея" на идеи, образы, структуру русского исторического романа» (с. 7). Слова «непосредственную» и «прямое» обнаруживают принципиальную исследовательскую позицию, отрицающую привычные оглядки на подчеркивание «неповторимости», «уникальности» национального опыта.

На избранном пути перед Альтшуллером открывались два возможных композиционных (и шире — методологических) подхода к рассмотрению собранного материала. Первый: проследить, как каждый из типичных приемов исторического романа В. Скотта, которые охарактеризованы очень четко и убедительно в отдельной главе, проявился в конкретных русских романах. И другой: обращаясь прежде всего к самим этим романам, показать, как именно в них сказалось подражание опыту великого романиста или отталкивание от него. Исследователь выбрал второй подход, полагая, что именно он позволяет увидеть творчество каждого из избранных писателей внутри конкретной литературной ситуации, ввести в текст критику и отзывы современников. В целом подобное предпочтение оправдало себя.

Тем не менее надо признать, что многократные «наложения» списка вальтерскоттовских приемов на разные по уровню произведения многих авторов ведут к определенной нивелировке творческих индивидуальностей, обесцениванию такого важнейшего показателя, как уровень их художественности. Последнее яснее всего обнаруживается при рассмотрении справедливо забытых романов К. Массальского, П. Свиньина, Р. Зотова, которые подаются в книге с той же основательностью, как и сохранившие ценность для потомков романы М. Загоскина и И. Лажечникова. Другим неизбежным результатом избранной методики становится подмена на некоторых страницах научной аргументации перечислением разрозненных примеров из книг Вальтера Скотта, что, естественно, снижает аналитическую напряженность исследования.

Главным достоинством книги Марка Альтшуллера следует признать ее цельность, столь высоко ценимую в работах подобного рода. Она обеспечена присутствием общей идеи, органически и последовательно развиваемой от главы к главе. Принципиальное значение для всего исследования имеет раздел первой главы, в котором рассмотрены исторические повести А. О. Корниловича, А. Бестужева-Марлинского, В. Кюхельбекера в качестве предтечи исторического романа. В этом разделе (к сожалению, небольшом) представлены споры литераторов 20-х годов о перспективах рождения и развития русского исторического романа. В центр дискуссии выдвинулся вопрос о том, способна ли национальная история представить литературе необходимый самостоятельный, идейно насыщенный материал для создания исторического романа. В этих историософских спорах предсказана та идейная «деформация» наследия «шотландского чародея» на русской почве, что и станет стержнем всего предпринятого Альтшуллером исследования.

В дискуссии пессимистическому мнению западников (Чаадаев, Вяземский) противостояли заключения славянофилов (Погодин,

---

* *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. 341 с. (Сер. «Современная западная русистика»).

lib.pushkinskijdom.ru

И. Киреевский), которые находили в допетровской Руси «воспоминания», достойные искусства. А идеей, способной одухотворить материал, Киреевский посчитал идею Отечества «как априорную, не зависящую от личности правителя моральную, нравственную ценность» (с. 63). Небольшой фрагмент «Царицынская ночь» (из «эпохи Смуты») показывает, что этот молодой автор собирался воплотить излюбленную им идею в романе вальтерскоттовского типа с его столкновениями идей, нравов, обычаев, эпох, наций, сосредоточив ее в протагонисте — «человеке, не названном историей» (исторические личности располагаются на периферии). Но, следуя роману В. Скотта в композиции и других формальных элементах, Киреевский намеревался создать произведение, в своем пафосе противостоящее образцу. Как доказывает Альтшуллер, «ничто во фрагменте Киреевского не указывает на то, что его герой мог признавать какую-то моральную или идейную правоту разных борющихся классов. Он „ненавидит" и Годунова, и Гришку (Самозванца). Придя к идее России, к патриотизму, перейдя под знамена Минина и Пожарского, он погибает под стенами Кремля. Все это совсем не похоже на Скотта, у которого, независимо от личных симпатий автора, всегда есть сознание объективности, какой-то правоты обеих сторон... Это чувство толерантности, уважения к противнику, к обеим воюющим сторонам редко встречается у русских исторических романистов 1830-х годов» (с. 64). По прочтении книги Альтшуллера приходишь к выводу, что само слово «редко» в последнем предложении стоит заменить отрицанием («не встречается»), поскольку только в «Капитанской дочке» можно уловить подлинный дух толерантности, но вряд ли на Пушкина распространяется понятие «русский исторический романист 1830-х годов».

В то же время это определение полностью относится к фигурам М. Загоскина и И. Лажечникова, творчеству которых закономерно посвящена самая значительная часть рецензируемой монографии. Исторический роман 30-х годов, не обладая философской глубиной и широтой замысла, которые обнаруживаются у Киреевского, демонстрировал тот же комплекс идей, что был сформулирован именно этим мыслителем.

В рассматриваемом исследовании, к примеру, показано, что легко обнаруживаемое сходство между Айвенго и Юрием Милославским из одноименных романов Скотта и Загоскина — мнимое, чисто формальное. «Герой Скотта считает себя вправе выбирать линию поведения, примыкать к тому или иному лагерю в соответствии со своими убеждениями и взглядами, которые могут меняться» (с. 76). Герой Загоскина переходит волею обстоятельств из плохого (польского) лагеря в хороший (русский). «У Загоскина в силу его утрированного патриотизма права может быть только одна сторона, и это, разумеется, русская» (с. 78). В романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» влияние Скотта слабее, поскольку, по мнению Альтшуллера, оно осложнено влиянием пушкинского «Евгения Онегина», но это не привело к повышению художественного уровня второго романа, скорее наоборот. А «крикливый и безвкусный патриотизм „Рославлева" даже превосходит ту назойливую ксенофобию, которая являлась существенным мотивом „Юрия Милославского"» (с. 90).

В качестве вершины русской исторической беллетристики 1830-х годов справедливо рассматриваются романы Лажечникова «Последний Новик», «Ледяной дом» и «Басурман». Хотя в лучшем из них (втором) автор следовал во многом романистике французской школы Гюго и де Виньи с ее тенденциозными и однопланновыми характерами, но, как показано в монографии, он «учился у шотландского барда свободной и занимательной организации сюжета» (с. 154—155), что и определило долгую жизнь именно этого романа. Одновременно крайне примечательно яростное несогласие Лажечникова с Пушкиным, не принявшим однозначно положительную, героическую трактовку образа Волынского и односторонне отрицательную — Бирона (контраст русского патриота и немца). Альтшуллер так комментирует это столкновение мнений: «Споря с Пушкиным, Лажечников оспаривал и принципы Вальтера Скотта, не принимал беспристрастного, толерантного изображения противоречий и сложности исторического бытия, свойственного английскому романисту и усвоенного Пушкиным» (с. 148).

Главой о влиянии В. Скотта на русского гения закономерно завершается монография Марка Альтшуллера, пушкиниста в одной из своих научных ипостасей. Естественно, что в центре оказывается само движение Пушкина к историческому роману вальтерскоттовского типа. В неоконченном «Арапе Петра Великого» исследователь (в полемике с иными точками зрения) убедительно обнаруживает ряд таких приемов, которые типичны для поэтики В. Скотта. Но «именно подлинного историзма, широкого и свободного дыхания истории, — делается заключение, — Пушкину не хватило в его первом романе, и это привело к излишней идеализации и самого Петра, и протагониста романа» (с. 221). Далее в книге Альтшуллера следуют два увлекательных изыскания: о гипотетическом романе на основе семейных преданий и замысле повести о стрельцах. Пять планов этой повести, доказывает ученый, при всей их схематичности, явственно обнаруживают не только основные формальные принципы поэтики В. Скотта, но и следование его идеям, возросшим на почве европейской истории. Сын стрельца, подобно протагонистам романов шотландского писателя, способен к восприятию «правды» обеих сторон. В такой позиции — прямое предсказание ситуаций «Капитанской дочки» — настоящего исторического романа, в котором «Пушкин как будто нарочно, а может быть, и нарочно, собрал ⟨...⟩ все (или почти все)

lib.pushkinskijdom.ru

приемы скоттовских романов, мастерски и тщательно их интерпретировал» (с. 241).

Марк Альтшуллер не первый, кто сравнивал повесть Пушкина с романами В. Скотта (указания на предшественников — в солидной библиографии), но, вернее всего, это исследование посчитается самым исчерпывающим, хотя оно и относительно невелико по объему, поскольку в главе о Пушкине сводятся воедино нити всей монографии. Детально сопоставляя систему образов в «Роб Рое» и «Капитанской дочке», особо пристально вглядываясь в характеры протагонистов Осбалдистона и Гринева, Альтшуллер обнаруживает не просто разительные переклички в сюжете и типологии персонажей, но прежде всего психологическое сродство двух юношей, поскольку их чувства и судьба не поставлены в прямую зависимость от сословной и национальной принадлежности. Перед читателем рядовые молодые люди, сохранявшие свою человечность при всех поворотах сюжета, взрослеющие в суровой «школе жизни». Пушкин трезво осознавал бесплодность формального следования «рецептам» популярных авторов. В 1830 году он заметил: «Вальтер Скотт увлек за собой целую толпу подражателей. Но как далеки они от шотландского чародея!.. Вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости». Автор «Капитанской дочки» использовал опыт В. Скотта в художественном освоении европейской истории как ориентир для создания романа на материале русского прошлого. У Пушкина идея, привнесенная извне, не подменяет собой богатства жизни: национальная история естественно обнаруживает себя в неожиданных поворотах судьбы рядового человека, внутренне свободного, терпимого, не подверженного обедняющему личность фанатизму.

Россия на пороге нового тысячелетия озабочена уяснением своего места в быстро изменяющемся мире, и в прессе не прекращаются дискуссии по поводу «национальной идеи», обеспеченной исторической традицией. Как убеждает книга Марка Альтшуллера, опыт русской и мировой литературы выработал мудрые заветы: будущее за идеями, соединяющими нации в человечество, а не за теми, что порождают барьеры из национальной, религиозной, классовой нетерпимости.

© *Т. А. Китанина*

## ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ СЮЖЕТОВ*

То, что современное литературоведение остро нуждается в указателях литературных сюжетов и мотивов, совершенно очевидно. Это первая и необходимая корректировка при исследовании интертекстуальных связей и структуры произведения. К сожалению, до сих пор часто объявляют источником того или иного произведения один случайный, сюжетно сходный текст, не принимая во внимание клишированность, повторяемость сюжетной схемы. Между тем, как только встает вопрос о заимствованиях, возникает необходимость отделить цитаты, маркированные или скрытые, отсылки к конкретным текстам от общих мест и устойчивых сюжетных схем. А относительно последних возникает еще один вопрос: использованы они напрямую, как стандартный строительный материал для создания текста, или тоже включены в литературную игру, т. е. трансформированы, наполнены новым содержанием и т. д. Появление указателя, отражающего динамику развития, распространенность и вариативность сюжетов, выводит исследование литературы этого периода на принципиально новый уровень. В этом смысле работа Э. Малэк — неоценимая помощь всем тем, кто занимается литературой XVII—XVIII веков.

Книга Элизы Малэк «Русская нарративная литература XVII—XVIII веков. Опыт указателя сюжетов» — это выборка из компьютерной базы данных, собранной автором и насчитывающей около 1500 сюжетов. Задача указателя — ввести в научный обиход и систематизировать информацию о распространенных в русской литературе этого периода сюжетах и сюжетообразующих мотивах. В словарную статью входят:

1) название сюжета или сюжетообразующего мотива;

2) краткое изложение сюжета;

3) перечень рукописных его реализаций;

4) список печатных изданий текстов, реализующих данный сюжет (мотив);

5) ссылки на важнейшие научные публикации о нем и указатели сюжетов, в которых он фигурирует;

6) текстовая иллюстрация сюжета.

Указатель включает только описание простейших нарративных форм: анекдотов, фацеций, жарт, апофегм, что несколько упрощает аннотирование. Аннотации у Э. Малэк дают хорошее представление о сюжете и его вариациях. Сверх того автор вводит необычный для указателей пункт — «текстовая иллюстрация сюжета», — где приводит один из текстов, реа-

* *Малэк Элиза.* Русская нарративная литература XVII—XVIII веков. Опыт указателя сюжетов. Лодзь, 1996. 180 с.

lib.pushkinskijdom.ru

лизующих сюжет, целиком. Это, конечно, тоже возможно только благодаря краткости рассматриваемых литературных форм, но именно в данном случае особенно ценно, поскольку Малэк использует много труднодоступных источников (рукописных сборников, редких старопечатных книг), к которым не всегда может обратиться читатель, не занимающийся специально именно этим сюжетом или периодом. Исследователь, которому нужна простая справка, получает из указателя очень подробную информацию о сюжете, а специалист в данной области — более или менее полную картину его распространения и развития на протяжении почти двух веков. О том, насколько эта картина полна, конечно, трудно судить по небольшой выборке из огромной базы данных, но уже здесь видно, что Э. Малэк поднимает много рукописных источников. Сборники XVIII века, по-видимому, учтены хорошо, но из приведенного материала непонятно, учитываются ли журналы этого времени. В любом случае читатели с разными запросами найдут в указателе ценную для себя информацию. Некоторые тексты вводятся в научный обиход впервые.

В указателе сознательно не разделяются переводные и оригинальные тексты (что оговаривается автором в предисловии), поскольку исследователя интересуют все сюжеты, бытовавшие в русской литературе и ставшие фактом русской культуры рассматриваемого периода. Кроме того, понятия авторства и оригинальности в то время еще не приобрели того значения, которое они имеют, к примеру, в литературе XIX века. Тексты, чаще всего анонимные, многократно переписываются и перепечатываются с добавлениями и переделками, и «оригинальное» произведение зачастую оказывается лишь адаптированным к русским реалиям переводом. Поэтому разделение русских и переводных произведений требует большой осторожности, если вообще возможно. Э. Малэк, учитывая все тексты без оглядки на их происхождение, обходит это скользкое место. В результате книга содержит материал о взаимодействии русской литературы с другими литературными традициями, о способах освоения русской культурой чужого опыта.

Сложность составления подобных указателей состоит в том, что до сих пор не разработана методика выделения литературных мотивов и описания сюжетов литературы. Системы описания фольклорных сюжетов и мотивов здесь мало подходят. Во-первых, это связано с различием материала — многие дефиниции, работающие для фольклорного текста, оказываются не сюжетообразующими для литературы, и наоборот. Во-вторых, в литературе гораздо большую роль играет осознанный литературный контекст. Произведения, довольно далеко уходящие сюжетно друг от друга, зачастую тем не менее воспринимаются как взаимосвязанные, и эта взаимосвязь значима. Фольклорные указатели не учитывают такой контекст и тем самым не оставляют места таким важным для литературы явлениям, как пародия, полемика и т. п. Литературные сюжеты требуют создания своей системы описания. В этом отношении выбор материала Э. Малэк поставил ее в преимущественное положение перед исследователями других нарративных форм, поскольку рассматриваемые ею жанры ближе всего примыкают к фольклору как по репертуару сюжетов, так и по способам их реализации, что дает автору возможность широко использовать богатый опыт, накопленный в этой области фольклористами. О том, насколько тесна была связь этой литературы с устным народным творчеством, говорит большое количество отсылок к указателям Аарне—Томпсона,[1] Ю. Кшижановского,[2] Тубаха,[3] сравнительному указателю сюжетов восточнославянской сказки[4] и к другим работам фольклористов. Тем не менее Э. Малэк, на наш взгляд, не полностью использовала свое преимущество. Конечно, классификация литературных сюжетов — задача пока не решенная, но как раз сюжеты такого типа в фольклористике классифицированы, и, отталкиваясь от этого опыта (именно отталкиваясь, а не следуя ему), думается, автор мог бы попытаться систематизировать свой материал удачнее, чем в алфавитном порядке названий. При отсутствии какой бы то ни было рубрикации и частом несовпадении названий сюжетов с существующими указателями поиск в книге Э. Малэк сильно затруднен. Заметнее всего это в тех случаях, когда название не отражает сути сюжета, особенно если первым словом в названии оказывается имя персонажа, которое в других вариантах может вообще не фигурировать. Например, сюжет 137 «Сципион Африкан и поэт Энний»: в приведенном самой же Э. Малэк тексте рассказывается не о Сципионе, а о римском дворянине; сюжет 2 «Август кесарь и недовольный им сановник» — о Сигизмунде императоре. Помещение их в куст близких сюжетов под общей рубрикой упростило бы поиск, который сейчас требует предварительного прочтения указателя целиком. Помимо неудобства в работе, алфавитная систематизация материала приводит к тому, что близкие сюжеты оказываются сильно разнесены, что разрушает картину развития и взаимодействия сюжетных схем. Эта потеря, может быть, не столь уж существенна при публикации 161 словарной статьи из по-

---

[1] *Aarne A., Thompson S.* The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Helsinki, 1961.

[2] *Krzyzanowski J.* Polska bajka ludowa w ukladzie systematycznym. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1962—1963. T. I—II.

[3] *Tubach F. C.* Index exempiorum. A Handbook of Medieval Religious Tales. Helsinki, 1969.

[4] Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.

lib.pushkinskijdom.ru

лутора тысяч, но при опубликовании всей базы данных было бы очень обидно не проследить эти процессы.

Наконец, еще один вопрос, возникающий у читателя новой книги. В предисловии говорится о том, что в указатель включены простые сюжеты и сюжетообразующие мотивы, но автор не поясняет своего понимания этих довольно спорных понятий, и из дальнейшего текста остается неясным, что из приведенного считается сюжетом, а что — мотивом, хотя неравноценность материала видна невооруженным глазом — в указателе соседствуют законченные новеллистические сюжеты (такие как «Лев Андрокла» и др.), остроумные ответы (например, «Король над дураками») и распространенные тропы типа «Гора родила мышь».

Все вышесказанное — лишь вопросы и предложения заинтересованного читателя, высказанные в ожидании публикации основной части этой интересной и очень нужной работы, масштабность и трудоемкость которой вызывают большое уважение к ученому, взявшему на себя этот труд.

*Гейр Хьетсо (Норвегия)*

## ДОЛГОЖДАННОЕ ИЗДАНИЕ ПИСЕМ М. ГОРЬКОГО*

Наконец-то появились два первых тома «Писем» М. Горького. Радостно держать в руках эти прекрасно изданные тома. И как это ни парадоксально, радует и то, что это долгожданное издание не появилось раньше. Ибо тогда письма Горького, наверное, появились бы в неудовлетворительной форме, со всякими странными и даже неверными комментариями. Теперь же эти письма, в том числе публиковавшиеся ранее с сокращениями и купюрами, печатаются полностью.

По плану рецензируемое издание будет в двадцати четырех томах. Иными словами — путь к завершению дела еще далек. Но хочется думать, что издание теперь более или менее готово к печати и что никто не приостановит и не «зарежет» его.

Бросается в глаза масштабность этого предприятия. У нас на Западе только немногие страны берут на себя издание писем своих классиков в таком полном виде и с такими подробными (и интересными!) комментариями, как в России. Например, в Норвегии еще нет полного и комментированного собрания сочинений и писем Б. Бьернсона, К. Гамсуна и только недавно стали планировать новое издание Г. Ибсена, с сотнями новых писем, найденных после появления в 1928 году так называемого «юбилейного издания». Вообще надо сказать, что забота россиян о своих классиках (и о культуре в целом) вызывает восторг и даже чувство доброй зависти в других странах мира.

Во вступительной статье «От редакции» справедливо отмечается удивительная широта и многочисленность адресатов горьковских писем. Ведь Горький переписывался чуть ли не со всеми знаменитыми деятелями своего времени.

В результате огромной подготовительной работы собрано внушительное количество писем. По словам самого Горького, число его писем достигло 20 000, из которых, увы, многие еще не собраны. Кроме того, многие письма были сожжены в тяжелые годы обысков и арестов в стране. Тем не менее Горький, судя и по сохранившимся письмам, является одним из самых плодовитых корреспондентов в мировой литературе. Правда, говорят, что Бьернсон написал целых 30 000 писем. Поживем — увидим.

Правила, принятые редколлегией при издании писем, представляются хорошо обоснованными. Вполне закономерно, например, что редакторская рука в этом издании строже, чем при печатании художественных текстов писателя. Ведь при издании художественных текстов иные издатели не допускают никаких изменений или «исправлений», даже в пунктуации писателя. Показательно, что сейчас в Петрозаводске стали издавать собрание сочинений Достоевского по старому правописанию. Выходит так, что тут даже буква «ять» — святыня.

Как и у других писателей, письма для Горького были своеобразной школой мастерства. Можно даже сказать, что письма помогали ему стать писателем.

Вместе с тем письмо Горького, особенно в начале его творческого пути, редко достигает мастерства, характерного для писателей пушкинской поры, когда письмо было не только школой, но и самоцельным произведением искусства. Если письма Пушкина, Тютчева и Баратынского имеют много общих черт с французским эпистолярным искусством XVII и XVIII веков, отличаясь обилием стилистических фигур и параллелизмов, то письма Горького являются для него прежде всего средством коммуникации.

Конечно, это отнюдь не означает, что письма Горького вялы или неинтересны. Совсем на-

* *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: изд. «Наука». 1997. Т. 1, 2.

lib.pushkinskijdom.ru

оборот. Некоторые из них, особенно его первые письма «милой Кате», исполнены нежными чувствами любящего мужчины к любимой женщине. С полным правом М. Г. Петрова в своих комментариях пишет о том, что перед нами письма, «раскрывающие душевный мир Горького, с его тревогами, волнениями и сомнениями».

Отрадно сознавать, что выход в свет этих двух томов наконец-то сдвинул с мертвой точки издание писем Горького. Хотелось бы от души поздравить весь ученый коллектив издания во главе с Ф. Ф. Кузнецовым и Л. А. Спиридоновой с выполнением нелегкого задания.

Есть не только надежда, но и уверенность в том, что настоящее издание эпистолярной серии академического «Полного собрания сочинений» окажет огромное положительное влияние на дальнейшее восприятие жизни и творчества Горького.

lib.pushkinskijdom.ru

# РЕПЛИКА

*Д. С. Лихачев*

## ПРОПОВЕДЬ ИЛИ ПОСТУПОК?

### (ОТВЕТ НА ЮБИЛЕЙНОЕ ПРИВЕТСТВИЕ Д. М. БУЛАНИНА)

Получив № 1 журнала «Русская литература» за 1997 год, я до конца 1997 года не заглядывал в статью обо мне Д. М. Буланина под широковещательным заглавием «Дмитрий Сергеевич Лихачев и русская культура конца двадцатого века», так как не предполагал найти в ней что-либо для меня интересное.

Прочтя же статью, я понял, что мне на нее следует отвечать, так как она вся направлена на то, чтобы создать обо мне ложное представление. Статья оказалась не столько *поздравительной*, как можно было предполагать по ее месту в журнале и времени выхода номера, сколько *разоблачительной*, почти что *проработочной*. Образ юбиляра был истолкован совершенно ложно, но для этого автору пришлось создать на двух-трех страницах свою ни на чем не основанную концепцию русской культуры конца XX века (вот как высоко потребовалось подняться, чтобы «оценить» мою скромную персону!).

Буланин определяет мою роль как роль наставника, учителя жизни. Он пишет: «Достаточно *беглого знакомства* с книгами, статьями, выступлениями и интервью юбиляра, вышедшими за последние годы, чтобы признать правомерность моего определения» (с. 3; курсив мой. — *Д. Л.*).

Увы, «беглого знакомства» недостаточно. Я действительно много выступаю в газетах и журналах, много даю интервью, но названия моих статей в основном придумываются журналистами по законам журналистики. Мои же статьи главным образом связаны с той или иной ведущейся мною борьбой за сохранение культуры. Есть только одно исключение — книга «Письма о добром и прекрасном». Ее содержание действительно подходит под понятие «проповеди», «наставления», но она имеет специальное назначение — для средней школы и обращена к читателю-подростку. Есть еще несколько статей в защиту культуры на основе моих выступлений на Первом и Втором съезде народных депутатов, где никто другой больше не решился говорить о культуре. Не думаю, что эти тексты оправдали бы Буланина, решительно охарактеризовавшего мою роль в последние годы как бесплодного «учителя жизни» и проповедника «определенного» (какого именно?) «нравственного учения».

Все мои статьи имеют не «проповедническую» цель, а являются определенными *поступками* в борьбе за сохранение культуры, не только русской культуры, а культуры в целом.

Перечислю бегло объекты моей озабоченности: это Невский проспект в Петербурге; Кремль в Соловках; подмосковные усадьбы (в первую очередь Мураново и Шахматово); фрески Ковалева, Волотова, Нередицы в Новгороде; Воронцовский дворец в Алупке; Лесковицы в Чернигове; парки в Петергофе, Пушкине, Гатчине, Павловске, Выборге; озеро Байкал; направление течения рек в Сибири, Средней Азии и т. д.; это научные библиотеки, рукописные собрания, состояние запасников музеев, средних школ и высших учебных заведений; это публикация в серии «Литературные памятники» воспоминаний «монархиста» А. Бенуа, житий византийских святых, ь Гослите — романа Пастернака «Доктор Живаго» и многого другого, за что мне неоднократно «попадало».

Не могу сказать, что мои усилия не дали результатов. Напротив, большинство моих акций оказалось успешными. Охотно шел мне навстречу и Президиум Академии наук. В частности, по моему докладу в Президиуме была создана Археографическая группа под руководством акад. С. О. Шмидта, а под моим руководством — археографические группы в Ленинградском отделении Архива АН СССР и в Пушкинском Доме. Мне удавалось добиваться аспирантских ставок в Секторе древнерусской литературы Пушкинского Дома.

Поэтому я никак не могу согласиться, что я был занят «бесполезным делом» — проповедью. У меня не было никакого своего «нравственного учения», были *поступки* — согласно велению совести. Совесть, если она есть, объединяет людей.

Определенное «учение» тем не менее у меня существует, и оно реализуется мной в изучении литературы (см. работу Ф. Лесур «Д. Лихачев, историк и теоретик литературы» в издании «Д. Лихачев. Историческая поэтика русской литературы», 1997, с. I—LXVII), в моей книге «Текстология» и в моей книге «Поэзия садов» (тема пришла ко мне в поздний период моей деятельности, и это противоречит представлениям Буланина о моем отходе от науки в последние годы).

Отмечу еще, что «комплексом мученичества» я не обладаю, на собрания узников ГУЛАГа

lib.pushkinskijdom.ru

ни разу не ходил и в своих «Воспоминаниях» о Соловках пишу спокойно и главным образом о людях.

Спокойно отношусь я и к той травле, которой особенно подвергался в 40—70-е годы, когда велись проработки, когда были произведены нападения на меня на площадке перед моей квартирой или через полгода неудачная попытка поджечь квартиру.

Наконец, самое непонятное: о моих якобы попытках «искусственно»(!) приблизить к себе культуру дореволюционной интеллигенции. Я не могу в своих «Воспоминаниях» обойти факт моего общения с Евгением Павловичем Ивановым — другом Блока; с семьей Юрия Анненкова; с семьей Ивана Пуни (моя мать была подругой его сестры); с семьей Анны Митрофановны Аничковой (Иван Странник); не могу обойти и моего ученичества в 20-е годы у В. М. Жирмунского, у А. А. Смирнова (это все активные деятели «серебряного века», частичный распад которого начался в 1918 году, а завершение произошло в конце 20-х годов, в пору «академического дела»). Не могу не писать об А. А. Мейере, с которым работал в одном помещении на Соловках. Что делать, если я действительно был знаком с А. Ахматовой. Есть ли во всем этом «желание пережить чужое как свое» и почему все это должно относиться к моему 10-летнему возрасту?

В заключение о самом главном — о чисто головной, не основанной на изучении фактов концепции русской культуры Д. М. Буланина.

Заимствовав некоторые свои положения из работ А. М. Панченко, Д. М. Буланин делает поспешный и, как всегда у последователей, огрубляющий создателя концепции вывод: «Само усвоение словесностью учительной, т. е. в сущности священнической, функции является ярким проявлением консерватизма русской культуры, архаичности движущих сил, определяющих ее развитие» (с. 5). Показатель отсталости русской классической литературы, ее «средневекового привкуса», выразился, по Д. М. Буланину, например, в том, что русская классическая литература «так и не создала „искусства для искусства". Для „русского Парнаса" не было места в обществе, ждавшем от литературы религиозных и нравственных откровений» (с. 7). Оказывается, что русская классическая литература, «бесцеремонно вторгаясь в сферы, находившиеся в компетенции других искусств», «воспрепятствовала развитию в России отвлеченного богословия и классической философии» (с. 7).

Д. М. Буланин пишет: «Россия — крестьянская, а значит, весьма консервативная страна» (с. 5). Однако русское крестьянство было отнюдь не все консервативно. Дело обстояло значительно сложнее. Напомню, что Февральская революция была сделана в основном крестьянами в солдатских шинелях. Если консерватизм был свойствен русской культуре в целом (с. 5), то чем объяснить великолепные русский авангард, «Дягилевские сезоны» в Париже и т. д.?

Обвинив русскую литературу и русское читающее общество в различных грехах, Д. М. Буланин считает себя компетентным вершить свой суд в весьма далеких от его специальности областях, например: «Стиль „модерн" прошел в России почти незамеченным» (с. 12); «Россия не дожила до подлинного капитализма» (с. 12) и пр.

Как бы оправдываясь, Буланин пишет: «Сложный и противоречивый процесс осознания русской классической литературой уготованной ей миссии — миссии наставницы жизни едва ли можно представить на нескольких страницах» (с. 5). Но если нельзя, то зачем же этим заниматься? Тем более что охотников кинуть камнем в больную мать так много, особенно из числа людей, мнящих себя «европейцами», вынужденными жить в отсталой стране. Было бы ошибочным подвергать чисто «головную» схему Д. М. Буланина подробному разбору.

Наконец, последнее, на что мне хотелось бы обратить внимание читателя: если на протяжении всего своего «юбилейного поздравления» Буланин ставит вопрос о моем *праве* писать о старой русской интеллигенции, с которой судьба меня свела не только в детстве (якобы «10-летним мальчиком»), но сводила и в более позднее время, то можно поставить вопрос — какое *право* имеет судить обо мне человек, годящийся мне в сыновья и на судьбу которого я так или иначе в свое время повлиял?

В заключение мне остается поблагодарить журнал «Русская литература» за предоставленную мне возможность изложить, хотя и кратко, понимание мною моего общественного поведения. Когда суждение опровергает мнение «другого», оно обычно гораздо более точно, более зрело, чем мнение, высказанное «на пустом месте».

lib.pushkinskijdom.ru

# ХРОНИКА

## МЕЖДУНАРОДНЫЕ ДОСТОЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАЛЛИННЕ

Уже второй раз в столице Эстонской Республики Таллинне состоялись Международные Достоевские чтения, проведенные по инициативе Союза славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии и созданного при нем Комитета Ф. М. Достоевского. Как известно, великий русский писатель трижды посетил наш город — в 1843, 1845 и 1846 годах, проводя здесь летние каникулы в гостях у брата, Михаила Михайловича, служившего в Ревельской военно-инженерной команде. Здесь Федор Михайлович работал над повестями «Двойник», «Хозяйка», «Господин Прохарчин», под влиянием ревельских впечатлений у него возник замысел повести «Рассказ о неловком человеке» («Картузов»), действие которого должно было разворачиваться в Таллинне (рукописные наброски этой повести, так и не завершенной, были позднее использованы писателем при создании романа «Бесы»). Однако Достоевский связан с Эстонией не только этими фактами своей биографии. История восприятия творчества русского гения в Эстонии насчитывает уже целое столетие. Он существенно повлиял на крупнейшего эстонского критического реалиста XX века Антона Хансена Таммсааре (1878—1940). Собрание сочинений Ф. М. Достоевского в 15-ти томах (1939—1940) было единственным многотомным серийным изданием русской классики на эстонском языке в период первой Эстонской Республики. Библиография переводов Достоевского на эстонский язык, статей и материалов о нем в эстонской печати насчитывает несколько сот наименований. Взаимосвязи Достоевского и его творчества с Эстонией и эстонской литературой — это без преувеличения одни из наиболее прочных связующих нитей между русской и эстонской культурой, не подверженных эрозии времени и колебаниям переменчивой политической атмосферы.

Все эти обстоятельства, вместе взятые, но прежде всего глубокое уважение к памяти гения русской и мировой литературы, чувство духовной сопричастности к великому соотечественнику, и побудили Союз славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии (председатель — Н. В. Соловей) достойно отметить 175-летие со дня рождения Ф. М. Достоевского в 1996 году. Был создан юбилейный Комитет Ф. М. Достоевского и проведена Международная научная конференция «Достоевский и Эстония» 8 и 9 ноября 1996 года, на которой было представлено 14 докладов. Первую группу докладов составили выступления по общетеоретическим и общеметодологическим вопросам. Большой интерес вызвал доклад профессора, доктора философских наук Л. Столовича (Тарту) «Аксиологические воззрения Достоевского», в основу анализа которых был положен знаменитый тезис писателя «Красота спасет мир». Профессор Латвийского университета Е. Целма (Рига) выступила с докладом «Достоевский — Бахтин: к вопросу о специфике гуманитарного знания», построенным на восходящем к диалогичности Достоевского и развитом Бахтиным тезисе о диалектической незавершенности истины. Достоевскому как христианскому философу был посвящен доклад профессора, доктора философских наук В. Носовича (Таллинн). О наследии Достоевского в идеологии евразийства интересно говорил канд. филол. наук С. Митюрев (Таллинн).

Ко второй группе относились доклады, посвященные творчеству Достоевского в контексте мировой культуры. Член Союза писателей Эстонии литературовед Э. Тедер (Таллинн) прочитал доклад «Достоевский и Таммсааре», построенный на богатом фактологическом материале, свидетельствующем о глубоком и разностороннем интересе классика эстонской литературы к Достоевскому. О восприятии творчества гения русской литературы в Финляндии — от начала XX века и до наших дней — говорила канд. филол. наук Е. Сойни (Петрозаводск). Науч. сотр. Пушкинского Дома (Санкт-Петербург) С. Ипатова посвятила свое выступление теме «Оскар Уайльд о Достоевском: критик как персонаж». Канд. филол. наук Веслава Ольбрых из Института славистики Польской Академии наук (Варшава) озаглавила свой доклад «Человек в условиях ада на земле» и проследила эту тему в сопоставительном ключе на материале творчества Ф. М. Достоевского, Василия Гроссмана и Тадеуша Боровского. Доцент Таллиннского педуниверситета канд. филол. наук П. Лиас в своем докладе «Исследователь Достоевского М. Бахтин и Эстония» рассказал, как Ю. М. Лотман привлек его внимание к сочинениям Бахтина и как родился замысел издать однотомник сочинений последнего в эстонском переводе. О том, как труды Достоевского отразились в творчестве В. Зазубрина, говорил в своем выступлении доцент Нарвской высшей школы В. Брагин. Автор этих строк в своем докладе «Достоевский в эстонском восприятии» выделил три

lib.pushkinskijdom.ru

этапа в этом процессе: дореволюционный, период 1920—1930-х годов и послевоенный, — обозначивших соответственно первоначальное знакомство с религиозно-нравоучительными рассказами классика, начало серьезного знакомства с романами Достоевского и его мировоззрением, широкое и многогранное ознакомление с наследием гения русской литературы и его все более глубокое осмысление.

В третью группу можно объединить доклады, посвященные отдельным произведениям Ф. М. Достоевского и их интерпретации. Чрезвычайно интересным было прозвучавшее весьма нетрадиционно «Слово в защиту старого Карамазова», произнесенное доктором филол. наук Данутой Кулаковской (Варшава). Тема смертной казни в творчестве Достоевского рассматривалась в сопоставлении с ее трактовкой Гюго и Тургеневым в докладе доктора филол. наук, ведущего науч. сотр. Пушкинского Дома (Санкт-Петербург) Н. Будановой. Образам семинаристов в творчестве Достоевского посвятил свое выступление ее коллега по Пушкинскому Дому канд. филол. наук А. Белоусов.

Конференция в целом продемонстрировала высокий научный уровень и широкий диапазон докладов, чему немало способствовало участие в ней ученых из Института русской литературы РАН, Института славистики ПАН, профессоров Тартуского и Латвийского университетов. Конференция положила начало доброй традиции: Союз славянских обществ в Эстонии и созданный при нем Комитет Ф. М. Достоевского решили (первоначально хотя бы до 180-летнего юбилея писателя) сделать Достоевские чтения ежегодными.

И ровно через год, 8 и 9 ноября 1997 года, в Таллинне, в Русском культурном центре, вновь собрались исследователи Достоевского на посвященные творчеству писателя Международные чтения. На этот раз решено было поручить основную роль в организации и проведении этого мероприятия кафедре русской литературы Таллиннского педагогического университета.

Программа Международных Достоевских чтений на этот раз была построена таким образом, что большинство докладов касалось взаимосвязей наследия Ф. М. Достоевского с творчеством тех или иных писателей XX столетия — русских, эстонских, западноевропейских, а также с теми или иными течениями в романе нашего века. Докладчики продемонстрировали при этом разные методологические подходы — контактологический, сравнительно-типологический, структуралистский, биографический.

Более традиционным, но в то же время более глубоко раскрывающим мировоззренческие созвучия и художественную преемственность между Достоевским и соотносимыми с ним писателями был ракурс рассмотрения, характерный для Н. Будановой, Н. Басселя и О. Костанди. В своем докладе, озаглавленном «...А поле битвы — сердца людей», Нина Буданова сопоставляла мировоззренческие установки, эстетические воззрения и романное творчество Федора Достоевского и Виктора Гюго. Предварив свои сопоставительные наблюдения основательными фактологическими данными, касающимися восприятия Достоевским романного творчества Гюго, докладчица затем убедительно показала, что типологические схождения и параллели между «Братьями Карамазовыми» и «Девяносто третьим годом» отнюдь не случайны, а обусловлены глубинными мировоззренческими созвучиями обоих великих художников слова. Автор этих строк в своем докладе «Роман Ф. М. Достоевского „Бесы" в интерпретации и оценке А. Х. Таммсааре» рассказал присутствовавшим о написанном эстонским классиком еще в 1924 году предисловии к роману «Бесы», которым он намеревался предварить эстонский перевод этого романа, в то время так и не осуществленный. «Введение» Таммсааре к «Бесам» Достоевского оставалось в рукописи вплоть до 1969 года, когда оно было опубликовано на страницах журнала «Лооминг» (№ 8). Его можно рассматривать как самостоятельное эссе эстонского классика о гении русской литературы, помогающее осмыслить не только своеобразие романа «Бесы», но и особенности мировоззрения и художественного метода Достоевского в целом. Анализ этого эссе докладчик соединил с типологическими сопоставлениями, касающимися мировоззрения и творчества самого А. Х. Таммсааре, что позволило глубже осветить и своеобразие эстонского классика, «провидевшего» созвучность многих наблюдений Достоевского над феноменом «бесовства» действительности нашего времени (русский перевод «Введения» А. Х. Таммсааре впервые опубликован нами с предисловием и текстологическими комментариями в т. 14 издания «Достоевский. Материалы и исследования» — СПб.: Наука, 1997. С. 330—342).

Доклад ассистента Таллиннского педуниверситета Олега Костанди был озаглавлен «К роли Ф. Достоевского и Л. Толстого в формировании концепции немецкого экспрессионизма». Преемственность экспрессионистов в отношении Достоевского и Толстого (более все же — Достоевского) автор доклада стремился проследить прежде всего в концептуальном плане, имея в виду такие «составляющие», как «всечеловечность» русских классиков, антиномия человеческой нравственности и цивилизации, тема хаоса и бунта, проблема духовного очищения человека через страдания, внутренняя раздвоенность человека, идея «спасения с Востока».

Авторы докладов, которые можно было бы объединить во вторую группу, стремились не столько искать глубинные созвучия или концептуальную преемственность, сколько представить на суд слушателей малоизвестные факты (а нередко и случайные), свидетельствующие о том, что так или иначе рассматриваемые ими писатели все же были сопричастны тем или иным мотивам и идеям, восходящим к Достоевскому. Так, зав. кафедрой русской ли-

lib.pushkinskijdom.ru

тературы Таллиннского педуниверситета профессор И. Белобровцева в своем докладе «Ф. Достоевский и В. Маяковский: диалог автора и героя», опираясь на воспоминания Л. Брик, А. Ахматовой, Н. Асеева и др., говорила о впечатлениях, произведенных на Маяковского сочинениями Достоевского, более всего — «Преступлением и наказанием». Касалась она при этом и бунтарства раннего Маяковского, и испытываемой им до самой смерти внутренней раздвоенности, а также образных перекличек между двумя писателями. Зав. кафедрой русского языка Таллиннского педуниверситета профессор С. Туровская посвятила свой доклад теме «Ф. Достоевский и В. Набоков». При всех различиях в художественном методе обоих писателей, примечательны все же отдельные сближающие их моменты — рефлексия в различных формах, включение читательской активности, а также то, что оба эти автора были страстными игроками. Доцент Латвийского университета, доктор филол. наук Л. Спроге (Рига) выступила с докладом «Ломка традиции „юбилейной" памяти: Мережковский о Достоевском». В нем она опиралась на еще мало известные широкой общественности материалы русской прессы Латвии 1920—1930-х годов (газета «Сегодня» и др.), в которой публиковались статьи русских литературоведов-эмигрантов, в частности статьи Д. Мережковского (а также П. Пильского, Ю. Айхенвальда и др.), посвященные осмыслению наследия Достоевского с позиций русского литературного зарубежья. Тему «А. Ремизов и Ф. Достоевский: диалог двух писателей» осветил в своем выступлении доцент Таллиннского педуниверситета С. Доценко. Он обратил внимание на параллели в биографиях того и другого и на сближавшие обоих писателей религиозные мотивы (что, в частности, отразилось в таких сочинениях Ремизова, как «О страстях Господних» и «Иуда-предатель»). Магистр философии А. Данилевский (Тартуский университет) избрал темой своего выступления «Ф. Достоевский и неомифологический роман». Справедливо усматривая в Достоевском одного из основоположников современного неомифологического романа, докладчик пытался проследить здесь линии творческой преемственности скорее на уровне структуралистских построений, нежели в концептуальном, идейно-художественном отношении.

Единственный доклад биографического плана — «Смерть отца и сына Достоевских» — был представлен магистранткой Таллиннского педуниверситета А. Путролайнен и содержал различные версии современников и позднейших биографов Достоевского, касавшихся подлинных причин смерти Михаила и Федора Достоевских.

Выступая на заключительном заседании Достоевских чтений, председатель Союза славянских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии Н. В. Соловей ознакомил присутствующих с инициативой этого Союза по сбору добровольных пожертвований на сооружение в Таллинне, в примыкающем к зданию Русского культурного центра парке Канути, памятника Ф. М. Достоевскому. Место выбрано не случайно — это тот самый сад за Инженерным домом, в котором во время пребывания в Ревеле так любил гулять Федор Михайлович и который он затем с грустью вспоминал в одиночной камере Петропавловской крепости, ожидая дня казни (об этом он пишет в письме брату Михаилу из заключения весной 1849 года). Идея создания памятника Ф. М. Достоевскому в Таллинне одобрена мэрией нашего города, а в Министерстве культуры Эстонии создана комиссия под руководством канцлера Министерства Т. Кульдсеппа по организации сооружения этого памятника. При Союзе славянских обществ в Эстонии создан не только Комитет, но и Фонд Ф. М. Достоевского, занимающийся сбором пожертвований.

Сама же установившаяся у нас традиция проведения ежегодных Достоевских чтений — это не только дань уважения памяти нашего великого соотечественника, связанного с Эстонией многими нитями, но и положительный пример продолжения и дальнейшего развития обоюдополезных русско-эстонских литературных, культурных и научных связей, наш вклад в международную «достоевистику».

*© Н. М. Бассель*

## ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ ПАМЯТИ ВАРВАРЫ ПАВЛОВНЫ АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ

17 декабря 1997 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялось заседание Отдела древнерусской литературы, посвященное памяти чл.-корр. Академии наук СССР Варвары Павловны Адриановой-Перетц (12.V.1888—6.VI.1972). В работе заседания приняли участие сотрудники Пушкинского Дома, университета, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого.

Открывая заседание, Н. Ф. Дробленкова отметила, что В. П. Адрианова-Перетц была одной из первых женщин-филологов, удостоенных звания члена-корреспондента Академии наук СССР. Долгие годы В. П. Адрианова-

lib.pushkinskijdom.ru

Перетц являлась фактическим инициатором и организатором исследовательской работы Отдела древнерусской литературы: с 1934 года — в качестве ученого секретаря, а с 1947 по 1954 год — заведующего Отделом, а также редактора Трудов ОДРЛ и рецензента.

Присутствующие почтили память В. П. Адриановой-Перетц минутой молчания.

Вступительное слово, произнесенное академиком Д. С. Лихачевым, было посвящено проблеме преемственности в науке, особенно острой в настоящее время. Рассказывая о школе В. Н. Перетца, Д. С. Лихачев обратил внимание на ее замкнутость. С одной стороны, школа В. Н. Перетца, давшая великолепных ученых, таких как С. И. Маслов, Н. Г. Гудзий, И. П. Еремин, В. П. Адрианова-Перетц, была очень важна, с другой стороны, определенной закрытостью создавалась напряженность в отношениях между учеными, что негативно отражалось на изучении древнерусской литературы. Когда В. Н. Перетц переехал в Петроград и в Пушкинском Доме был образован Отдел древнерусской литературы, там было всего несколько исследователей: А. С. Орлов, И. П. Еремин и В. П. Адрианова-Перетц. Вспоминая В. П. Адрианову-Перетц, Д. С. Лихачев подчеркнул, что, оставаясь верной ученицей В. Н. Перетца, она разрушила эту замкнутость. Благодаря Варваре Павловне из «враждебной» школы Н. К. Никольского в Отделе появилась В. Ф. Покровская, заседания стал посещать В. Л. Комарович, в свое время не допущенный В. Н. Перетцем к занятиям в семинаре. Варвара Павловна сделала все, чтобы Отдел объединил всех, занимающихся изучением литературы, истории и культуры Древней Руси. Когда началось грандиозное для того времени предприятие — работа над десятитомной «Историей русской литературы», — перед Отделом встала задача подготовить первые два тома. Воссоздать историю древнерусской литературы было необычайно трудно без привлечения исследователей других специальностей. Поэтому для написания исторических введений был приглашен известный историк М. Д. Приселков, он же написал разделы, посвященные русскому летописанию. До Варвары Павловны летописание считалось явлением нелитературным — им занимались только историки. Теперь же летописание стало одним из литературных жанров. Для написания разделов по истории искусства Киевского периода был приглашен Н. Н. Воронин. Эти тома выпились под редакцией В. П. Адриановой-Перетц в три тома «Истории русской литературы» (М.; Л., 1941—1945) и стали переломным явлением в изучении истории древнерусской литературы. Она организовала Труды ОДРЛ, и небольшой Отдел занял важное место в Институте. Д. С. Лихачев отметил замечательное достоинство Варвары Павловны: она создала свою школу на основе доброжелательного отношения ко всем специалистам. В. П. Адрианова-Перетц открыла новые перспективы в изучении древнерусской литературы: ввела в ее систему летописание, показала такое сложное и важное явление, как демократическая сатира, сделала одним из предметов исследования поэтический стиль Древней Руси.

С докладом «Культ св. Варвары в творчестве Димитрия Ростовского» выступила М. А. Федотова (день памяти св. Варвары-великомученицы, 17 декабря, совпал в 1997 году с традиционным днем заседаний ОДРЛ). Кратко изложив основное содержание жития и историю его бытования в средневековой литературе, докладчица основное внимание уделила рассмотрению культа св. Варвары в сочинениях Димитрия Ростовского. Как показала М. А. Федотова, произведения митрополита Ростовского, связанные с именем св. Варвары, разнообразны по жанрам: здесь и проповеди, и видение, и стихотворные опыты, и чудеса, но главное внимание было уделено разбору жития св. Варвары в редакции Димитрия Ростовского и повести «О честных мощех святыя великомученицы Варвары». Оба текста вошли во 2-й том «Книг житий святых» митрополита Димитрия (Киев, 1695). Источники жития св. Варвары разнообразны. Докладчица отметила, что Димитрий Ростовский пользовался не только древнерусскими текстами: редакцией из Великих Четьих-Миней, из так называемой Межегорской Минеи; богатая греческая традиция (редакция Симеона Метафраста, гомилии Иоанна Дамаскина и Арсения Керкирского и др.) была хорошо известна ему через посредство латинских и польских источников, а именно книг Лаврентия Сурия и Петра Скарги. Располагая большим количеством источников, Димитрий создает свою редакцию, в которой исторические события перемежаются с молитвами и риторическими отступлениями. Все недочеты предыдущих редакций, все логические несовместимости в них Димитрий постарался устранить. Повесть «О честных мощех...» Димитрий Ростовский создает на основе сочинения Феодосия Софоновича (1670). Как показала М. А. Федотова, текст Софоновича служил лишь канвой и был в значительной степени изменен: повествование о перенесении святых мощей Варвары из Константинополя в Киев расширено, а количество самих чудес сокращено, использованы в основном лишь те, которые свидетельствуют о подлинности мощей (например, чудо Иоанна Райца). Димитрий и сам записал пять чудес, происходящих от мощей св. Варвары. Эти чудеса известны нам только по печатным изданиям, сама же рукопись не сохранилась. Житие св. Варвары и повесть «о мощах» в редакции св. Димитрия пользовались большой популярностью, неоднократно переиздавались отдельной брошюрой (первое издание 1698 года) и раздавались среди паломников Киевского Михайловского монастыря, где хранились мощи святой.

Выступление чл.-корр. РАН К. В. Чистова было посвящено проблемам изучения причитаний. Рассказав о своих многочисленных разговорах с Варварой Павловной, К. В. Чистов остановился на тех важнейших вопросах, возни-

lib.pushkinskijdom.ru

ких в ходе этих бесед, которые наметили перспективу его последующей работы по изучению причитаний. Проблемой является различие между исполнением причитаний в составе обряда, т. е. в естественных условиях, и исполнением причитаний для записи. Наблюдения К. В. Чистова показали, что среди женщин, которые «причитывают», некоторые не могут исполнять причитания для записи, другие же способны «вжиться» в то, что когда-то переживали. Другое затруднение состоит в том, что открыто записывать на похоронах кощунственно. Важно также и то, что причитание в составе обряда перекрывается плачем, текст часто полупроизносится, но тем не менее слушатели все понимают, потому что владеют традицией и знают обстоятельства конкретной семьи. Еще одним вопросом, поставленным Варварой Павловной, был вопрос о существовании традиции мужских причитаний, поскольку во многих древнерусских памятниках причитания вкладываются в уста мужчин. Исследователь, проанализировав причитания у других народов, пришел к выводу, что в русской традиции мужских причитаний не было, в отличие от венгерской и болгаро-сербской среды. Далее К. В. Чистов коснулся вопроса о свадебных причитаниях и вдовьих плачах в связи с проблемами, поставленными в книге В. П. Адриановой-Перетц «Очерки поэтического стиля Древней Руси» (Л., 1947).

Выступая с воспоминаниями о Варваре Павловне, Н. С. Демкова рассказала, что с В. П. Адриановой-Перетц связаны многие этапы ее жизни: первая рецензия на статью в «Трудах», рекомендация в ученые секретари Сектора и начало преподавания в университете. Будучи ответственным редактором книги Н. С. Демковой «Житие протопопа Аввакума» (Л., 1974), Варвара Павловна очень много дала ей для понимания ряда важных и сложных проблем древнерусской литературы. Н. С. Демкова напомнила о вечерах, проведенных в беседах с Варварой Павловной о литературе, и о прекрасных воспоминаниях, которыми она делилась со своими ученицами: о своей молодости, о переезде в Петербург, о тех людях, которые приходили к ним в дом с Владимиром Николаевичем. Варвара Павловна передала ей большое количество научных материалов, собранных еще в период семинаров В. Н. Перетца. Эти ценные материалы впоследствии помогли работе не одного поколения ученых.

В. С. Бахтин в своем выступлении подчеркнул, что В. П. Адрианова-Перетц сохранила и передала нам традиции ученых XIX века. Она постоянно удивляла своей эрудицией, прекрасным знанием современной литературы, выписывала огромное количество толстых журналов, следила за новыми публикациями. Варвара Павловна поддерживала интересные темы молодых исследователей: в домашней библиотеке В. С. Бахтина хранятся книги, подаренные ему В. П. Адриановой-Перетц в самом начале его занятий частушками. Среди этих книг есть и самый ценный ее подарок — переплетенный том статей В. Н. Перетца, посвященных песенному фольклору начала XX века.

Академик А. М. Панченко рассказал о любопытном эпизоде из истории XXI тома ТОДРЛ (Л., 1965), где была помещена «Скоморошина о чернеце» — новонайденное великолепное произведение древнерусской литературы, вызывавшее, однако, некоторую неловкость. Все благоговели перед Варварой Павловной, и В. И. Малышев, который в тот раз был редактором, отнес ей на рецензирование машинопись собранного тома без «Скоморошины». Она написала рецензию, как всегда строгую, но доброжелательную, после чего текст памятника был возвращен на свое место. Варвара Павловна читала не только машинопись, но и готовые тома и сказала: «Зря вы так поступили... Я бы разрешила».

О. А. Белоброва (выступавшая и от имени Р. П. Дмитриевой) обратила внимание присутствующих на необыкновенную внимательность к людям, которая отличала В. П. Адрианову-Перетц. Она находила время для школьных учителей, библиографов, фольклористов, начинающих литераторов. Варвара Павловна помнила интересы и тематику занятий каждого из сотрудников Отдела и постоянно стремилась помочь: указать новые, редкие источники, дополнить исследования интересными примерами и др. О. А. Белоброва подчеркнула, что помощь В. П. Адриановой-Перетц была основана на ее огромном бескорыстии и душевной щедрости. Беседы с Варварой Павловной заставляли ее собеседников задуматься о своем самообразовании и профессионализме. Особое место в воспоминаниях о В. П. Адриановой-Перетц принадлежит посещению ее квартиры на ул. Маяковского. Это были научные отчеты: рассказывали об очередном томе ТОДРЛ, о завершенных темах. Беседы непременно сопровождались чаепитием. В музее ИРЛИ хранится скатерть с автографами сотрудников Сектора, подаренная Варваре Павловне в один из таких дней. О. А. Белоброва напомнила, что после смерти В. П. Адриановой-Перетц ее племянницами Л. Н. Плохоцкой и О. Н. Адриановой в Отдел были переданы книги из ее домашней библиотеки, многие с редчайшими автографами, среди них есть и такая уникальная книга, как корректурный экземпляр «Синопсиса» Софоновича. Часть книг поступила и в молодую научно-техническую библиотеку (ГПНТБ) Новосибирска. О. А. Белоброва сообщила также, что в настоящее время все эти книги имеют единый экслибрис.

Н. Ф. Дробленкова рассказала о двадцатилетнем общении с Варварой Павловной — ее научным руководителем в аспирантские годы, затем редактором ее первых книг, и вспомнила о своей работе над «Библиографией» в кабинете Варвары Павловны, когда можно было брать книги прямо со стеллажей, читать и аннотировать их. Ко многим книгам из библиотеки В. П. Адриановой-Перетц были тщательно подобраны рецензии на них, иногда малоизвест-

lib.pushkinskijdom.ru

ные. Н. Ф. Дробленкова напомнила, что В. П. Адрианова-Перетц всегда была верна памяти своего учителя и супруга, добилась не только полной реабилитации его имени, но и издала оставшиеся неопубликованными две части «Описания собраний рукописей проф. И. А. Шляпкина, принесенных им в дар Саратовскому университету» («Археографический ежегодник» за 1959 и 1960 годы) и «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII вв.» (М.; Л., 1962). Н. Ф. Дробленкова отметила, что Варвара Павловна была общительна, любила людей и многое готова была простить им, но не прощала предательства и подлости. Решительно осуждала она и всяческое использование науки в корыстных целях, в погоне за сенсацией. Н. Ф. Дробленкова рассказала, что по приезде А. Мазона из Франции Варвара Павловна задала ему вопрос: почему он так круто изменил свое прежнее представление о текстологической зависимости «Задонщины» от «Слова о полку Игореве» на прямо противоположное, и, услышав в ответ «надо же было на что-то жить», отказалась от дальнейших встреч с ним. Варвара Павловна не верила в искренность поздних историков-скептиков, которые, пренебрегая историческим принципом при изучении лексики «Слова о полку Игореве», признавали его памятником XVIII века. Опровержением тому стала ее последняя книга «„Слово о полку Игореве" и памятники русской литературы XI—XIII вв.» (1968), ответственным редактором которой был О. В. Творогов.

Продолжая разговор об отношении В. П. Адриановой-Перетц к дискуссии о «Слове о полку Игореве», О. В. Творогов сказал, что Варвара Павловна с необычайной болью восприняла выступление А. А. Зимина и последовавшие за этим события, но с достоинством ответила скептикам. О. В. Творогов отметил, что можно было сделать обобщающую работу с разбором аргументации А. Мазона и А. А. Зимина, но В. П. Адрианова-Перетц пошла самым трудным путем, написав блестящую книгу «„Слово о полку Игореве" и памятники русской литературы XI—XIII вв.» (Л., 1968), которая не была книгой к дискуссии, а имела самостоятельное значение, поскольку в ней было показано, насколько «Слово» органично вливается в литературу своего времени. О. В. Творогов подчеркнул, что книга была сделана на огромном материале, что писать ее было невероятно тяжело уже больному человеку. Путь, которым пошла в этой работе В. П. Адрианова-Перетц, по мнению О. В. Творогова, был самым сложным, но оказался единственно верным. Своим примером Варвара Павловна учила, как нужно относится к своему делу, что такое беззаветная преданность науке. Интерес к работе она сохраняла до последних дней. Она часто рассказывала о своих научных замыслах и говорила об этом с огромным увлечением. Это была настоящий пример подвижнического отношения к науке.

Заседание завершилось просмотром любительских кинофильмов о В. П. Адриановой-Перетц из домашних архивов Л. А. Дмитриева, Н. Ф. Дробленковой, М. А. Салминой. На выставке, подготовленной О. А. Белобровой совместно с сотрудницей Музея ИРЛИ О. И. Рудаевой, были представлены книги, оттиски статей и фотографии В. П. Адриановой-Перетц.

*© О. Л. Новикова*

*© Д. С. Лихачев*

## СЛОВО О ВАРВАРЕ ПАВЛОВНЕ АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ

### (ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИРЛИ, ПОСВЯЩЕННОМ ПАМЯТИ ВАРВАРЫ ПАВЛОВНЫ АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ, 17 ДЕКАБРЯ 1997 ГОДА)

Я буду говорить о Варваре Павловне и коснусь вопроса о преемственности в науке. В последнее время вопрос о преемственности в науке стоит очень остро в связи с отъездами ученых, а также в связи с тем, что многие ушли из научной работы на работу по добыванию денег для своей семьи. Рассыпаются научные школы и нарушается преемственность в науке.

Сами понятия, связанные с преемственностью в науке, очень неопределенны. Что такое учитель, что такое глава школы, что такое ученик, что такое преемник или продолжатель того или иного учения, определенной школы и т. д.? Все это не определено и все это по-разному понимается. Скажу, что сам я не могу определить, чей я был ученик. В школе я был ученик И. М. Андреевского, он действительно преподавал литературу, философию, психологию, ведал кружками — литературными, философскими, религиозными. Из своей личной библиотеки он давал мне книги, как и всем другим своим ученикам. Можно было прийти к нему на дом в его отсутствие, взять нужную книгу с полки, но только оставить записку. Поэтому даже когда я поступил в университет, я продолжал ходить на его квартиру, на занятия кружков, и формально я был его учеником, поскольку я был в классе, в котором руководителем был И. М. Андреевский. Но по

lib.pushkinskijdom.ru

существу он мне не нравился, он мне не был близок душевно.

Душевно мне был близок Л. В. Георг, и внутренне я бы считал его своим учителем. О нем я писал несколько раз. Этот замечательный человек был другом Б. М. Эйхенбаума. Л. В. Георг был из Таллина, как и Еремин. Там, в Таллине, была довольно хорошая, сплоченная между собой русская интеллигенция, очень много сделавшая для Эстонии. Но формально я не имел права себя считать учеником Л. В. Георга просто потому, что он не вел у нас систематически занятий — по литературе или по философии и т. д. Поэтому для меня лично понятие «учитель и ученик» остается очень неясным. Могу ли я, скажем, будучи учеником его по средней школе, по высшей школе называть себя учеником Дмитрия Ивановича Абрамовича? В какой-то степени да, потому что это был очень заботливый преподаватель, и я вдвоем с еще одним студентом-старообрядцем были его одинокими слушателями и единственной заботой.

Когда я поступил в университет, я хотел заниматься в семинарии у В. Н. Перетца, но ни у кого не мог узнать, где же этот семинарий собирается. Рассматривал доски с расписанием занятий — никаких следов не было. Оказывается, семинар этот собирался на квартире у Владимира Николаевича Перетца, и попасть туда можно было только по рекомендации. Просто так прийти студенту к В. Н. Перетцу и сказать, что «я поступил в университет и хочу у вас заниматься», было невозможно. Так просто Владимир Николаевич не принял бы. Там нужна была серьезная рекомендация, сдача предварительных экзаменов и т. д.

И вообще, вот этот вопрос о школе В. Н. Перетца — он очень сложный. Потому что наряду с тем, что школа Перетца, которая образовалась в Киеве, была очень авторитетной и в Киеве, и в Петербурге (Петрограде тогда), тем не менее эта школа имела и такую вот замкнутость, в результате которой многие туда не могли попасть. Из школы Перетца вышли С. И. Маслов, Н. К. Гудзий, С. Д. Балухатый, А. П. Баранников, ставший востоковедом, И. П. Еремин и сама Варвара Павловна Адрианова-Перетц. Но в науку Владимир Николаевич, в отличие от Варвары Павловны, — это я скажу потом — не пускал людей чужих, не своих, не из своего семинара. И поэтому Василия Леонидовича Комаровича, этого лучшего специалиста по Достоевскому, он не пропустил ни в университет, ни в свою школу, ни в науку: он провалил его на магистерских экзаменах. К магистерским экзаменам готовились год. Это был очень серьезный экзамен, и в сущности заранее было известно, кто выдержит этот экзамен, кто — нет. Василий Леонидович Комарович как человек, который был уже известен как специалист по Достоевскому — у него уже к этому времени вышла книга о романе «Подросток» в издательстве Pierper-Verlag на немецком языке, — Василий Леонидович не мог себе представить, что его провалят на магистерских экзаменах. А Владимир Николаевич стал спрашивать у Василия Леонидовича о трудах Варвары Павловны. Оказалось, что Василий Леонидович не знает какой-то из статей Варвары Павловны. Владимир Николаевич сказал тогда громко: «У Варвары Павловны голова не для того, чтобы носить шляпку. Она хороший ученый, и знать ее работы необходимо». — И прекратил спрашивать. Таким образом, этот провал был связан еще и со скандалом, который препятствовал Василию Леонидовичу в дальнейшем продвижении в университете. Его не пускали в университет, поскольку у него не было ученой степени.

Поэтому школа Перетца, с одной стороны, давшая великолепных ученых, которых я перечислил, была очень важна, а с другой стороны, замкнутость этой школы мешала ее влиянию.

Когда Владимир Николаевич переехал в Петроград, и в Пушкинском Доме — в Институте русской литературы — образовалась ячейка по изучению древнерусской литературы, называвшаяся Отделом, в котором было четверо исследователей. Это А. С. Орлов, который был во главе Отдела формально (но руководила им Адрианова-Перетц); Варвара Павловна, Еремин Игорь Петрович, который к этому времени был уже доктор, просто потому, что вначале это присуждалось по совокупности работ: когда степени были только введены, по совокупности работ она была дана Еремину. И затем началось следующее, очень интересное.

Эта замкнутость школы Перетца ссорила его с другими академиками, в частности с академиком Н. К. Никольским. Там была целая история, в результате которой Картотека Никольского переехала в Детское Село, но это все описано у Веры Федоровны Покровской. И Вера Федоровна оказалась в школе Н. К. Никольского, как Н. Н. Зарубин и как многие другие. Поэтому они не допускались в отдел Владимира Николаевича. А Н. К. Никольский тоже занял агрессивную позицию. Эта война школ была очень вредна для науки.

Варвара Павловна, верная ученица Владимира Николаевича, практически эту замкнутость школы Перетца разрушила. И это очень важно: она не стала спорить, но постепенно сумела разрушить. Сперва Вера Федоровна Покровская из враждебной школы была принята в Отдел, затем был принят формально В. Л. Комарович, которого не утвердил Отдел кадров просто потому, что он ходил в церковь и был верующим, открыто верующим человеком. Отдел кадров его не утвердил — он продолжал ходить.

Варвара Павловна создала в Пушкинском Доме все условия для того, чтобы все могли ходить на заседания Отдела древнерусской литературы. Варвара Павловна принимала очень охотно и приглашала всех людей и других специальностей. Когда началось грандиозное для того времени предприятие — создание 10-томной Истории русской литературы с библиографией, на долю Отдела древнерусской литерату-

lib.pushkinskijdom.ru

ры, главным образом Варвары Павловны, выпала необходимость создать первые два тома. Эти первые два тома вылились под редакцией Варвары Павловны в три тома. Создать историю древнерусской литературы было необычайно трудно. Древнерусская литература в те времена обычно преподавалась либо по жанровому признаку, либо по географическому — новгородская литература, московская литература, киевская литература и т. д.

Варвара Павловна понимала, что в десятитомной Истории русской литературы древнерусская литература должна быть подана так же, как новая литература: как XVIII век, как XIX век — по историческому принципу. Сделано это было Варварой Павловной с помощью приглашения людей других, близких специальностей, и особенно с помощью приглашения специалистов по летописанию. Ведь летописание до Варвары Павловны, до этой 10-томной Истории русской литературы, считалось нелитературным явлением. Им занимались только историки.

Кстати сказать, у А. А. Шахматова не было учеников. Это был гениальный, замечательный ученый, но учеников у него не было. По чисто формальным причинам. Дело в том, что А. А. Шахматов каждый год объявлял свой курс в университете; на него записывалось очень много людей, потому что всех прельщала его слава ученого. Но в своих лекциях А. А. Шахматов не считался с восприятием аудитории. Он читал свои работы. Он рассказывал о своих сложнейших исследованиях. И понять его было очень трудно. Надо было быть на уровне Шахматова, чтобы понимать Шахматова. Поэтому на второе занятие, на вторую лекцию уже приходила половина тех, кто пришел на первую лекцию, а потом лекции прекращались, потому что не оказывалось у него студентов. И так из года в год. Так же точно, между прочим, не было студентов и у Л. П. Карсавина, точнее, учеников. Л. П. Карсавин собирал огромные аудитории, но аудитория — это еще не ученики и не школа. Формально у Л. П. Карсавина учеников не оказывалось: настолько высоки были требования, что никто не решался брать у него научные темы, консультироваться с ним и т. д. И у А. А. Шахматова, и у Л. П. Карсавина не было учеников. Тем не менее и А. А. Шахматов, и Л. П. Карсавин сделали очень много для преемственности в науке — для преемственности в литературоведении, в филологической науке и в философии.

Варвара Павловна вышла из затруднения, как создать впервые *историю* литературы, пригласив участвовать в ее создании не только литературоведов. Был приглашен Дмитрий Власьевич Айналов. Он должен был писать историю искусства киевского периода, но, к несчастью, умер, так что не успел этого выполнить. Тогда Варвара Павловна пригласила Николая Николаевича Воронина. Воронин блестяще справился с задачей. Затем М. Д. Приселков был приглашен для написания исторических введений к каждому периоду. И летописание, собственно, было положено в основу истории русской литературы. Летописание помогло датировать памятники нелетописного характера благодаря тому, что своды в какой-то мере датируются.

Затем участвовать в истории литературы стал Василий Леонидович Комарович, несмотря на оскорбление, которое было ему нанесено Владимиром Николаевичем Перетцем. Была приглашена как секретарь Вера Федоровна Покровская, ученица Н. К. Никольского. Это все сделала Варвара Павловна, незаметно освобождая школу В. Н. Перетца от ее враждебной замкнутости ко всем, кто не являлся, не мог себя назвать учеником Владимира Николаевича. Она организовала Труды Отдела древнерусской литературы. Маленький Отдел древнерусской литературы оказался очень солидным в нашем Институте именно благодаря Варваре Павловне.

Александр Сергеевич Орлов в общем делами Отдела не занимался, занималась всем Варвара Павловна. И Варвара Павловна, несмотря на весь свой пиетет по отношению к В. Н. Перетцу, ввела свои правила в отношения со специалистами.

Характерна следующая история с Владимиром Николаевичем Перетцем. Как известно, он создал «Методологию» изучения истории русской литературы — эту большую книгу, которая легла в основание собственно его школы как методологическое обоснование исследований. Но уже заранее, я сейчас не помню, кажется, Лавров стал говорить, что он выступит против этой «Методологии», что он коренным образом не согласен с ней и т. д. Поэтому напряженность в науке создалась еще и вокруг этой «Методологии». Владимир Николаевич пытался выйти из положения следующим образом: чтобы обезопасить себя и свою «Методологию» от критики, он издал «Методологию» под грифом «корректурное издание» (а на корректурные издания рецензии писать не полагалось). Лавров вышел из положения: он издал критику на работу Владимира Николаевича тоже в качестве корректурного издания. Но когда стали смотреть, в чем же он не согласен с Владимиром Николаевичем, оказалось, что гора родила мышь: ничего особенного он там не сказал, и Владимиру Николаевичу не следовало опасаться. Так напряженность в науке создавалась замкнутостью, боязнью критики и боязнью «чужих» людей в науке.

Прямое отношение к Истории литературы, которая из двух томов по древней части стала трехтомной и замечательным явлением, переломным в изучении древнерусской литературы, — прямое отношение к этому имел Василий Алексеевич Десницкий. Он стал выпускать учебник древнерусской литературы, но на основе в общем трех томов древнерусской литературы в 10-томной Истории литературы. Этот учебник как-то не привился, потому что он вышел накануне войны и прошел незамеченным, но он очень хорошо усвоил многие уроки,

lib.pushkinskijdom.ru

которые давала 10-томная История русской литературы. Там мне пришлось писать те главы, которые писали для Истории русской литературы Н. Н. Воронин, М. Д. Приселков и некоторые другие.

Варвара Павловна разбила замкнутость школы В. Н. Перетца, создала свою школу уже на основе доброжелательного отношения ко всем специалистам и на попытках мирным путем улаживать научные споры — без провалов на экзаменах, без подобного рода скандалов. Это было замечательным нравственным достижением Варвары Павловны. Когда Владимир Николаевич Перетц был арестован, ей пришлось одной вести все дела, связанные с изучением древнерусской литературы, но пафос открывания новых перспектив и новых материалов у нее остался. Она не только ввела летописание в историю русской литературы — она показала демократическую сатиру как явление очень сложное и очень важное.

Варвара Павловна утвердила и личный авторитет, свой личный авторитет в науке. Через личный авторитет добилась и авторитета древнерусской литературы. Я помню, что когда я работал в Издательстве Академии наук и когда должна была прийти Варвара Павловна, то в корректорской было волнение гораздо большее, чем когда приходил даже академик И. П. Павлов в Издательство по каким-то своим делам. Все были напряжены и все с каким-то восторгом и пиететом относились в Варваре Павловне.

Первое мое знакомство с Варварой Павловной было на фоне обожания, которое существовало в Издательстве Академии наук, потому что с ней действительно приятно было разговаривать, она нисколько не претендовала на главенство даже в своей книге. Конфликты, которые часто бывают с авторами, она решала мирным путем и готова была признать правоту корректора. А корректоры были очень сильные, с хорошим образованием, потому что там спасались люди, которых не принимали в других учреждениях, — окончившие Училище правоведения, Александровский лицей. Три барона у нас было среди корректоров. Это все были люди высокообразованные, которые знали и понимали, что такое ученость и что такое Варвара Павловна.

Спасибо за внимание.

## РОМАН Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА». III НАУЧНЫЙ СЕМИНАР

17 и 18 декабря 1997 года в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН проходило очередное заседание семинара, посвященного роману Леонида Леонова «Пирамида». Одной из особенностей этого семинара является то, что в его работе постоянно принимают участие исследователи, которым довелось лично общаться с писателем. В этот раз на нем также присутствовала и дочь писателя Наталья Леонидовна Леонова.

Открыл работу семинара директор ИРЛИ, чл.-корр. РАН Н. Н. Скатов. В своем кратком выступлении Н. Н. Скатов отметил, что проведение научных семинаров по изучению творчества того или иного художника часто оказывается более результативным, чем организация юбилейных конференций. Ценность их состоит в особой атмосфере свободного общения, которой часто лишены крупные мероприятия. Н. Н. Скатов сказал, что в последнее время российские ученые проявляют все больший интерес к новейшей литературе, ищут академические подходы к ее изучению. Роман Л. Леонова «Пирамида» стал одним из центров притяжения исследовательских сил. И этот факт не случаен. Философская сложность произведения Л. Леонова, его многоплановость, необычность эстетических решений привлекают литературоведов. От результатов работы ученых во многом зависит приближение романа к широкому читателю.

Зав. Отделом новейшей литературы Пушкинского Дома, доктор филол. наук Н. А. Грознова (Санкт-Петербург) в докладе «Об изучении романа Леонова» говорила об особенностях осмысления романа «Пирамида» современной критикой и литературоведением. Если в первых отзывах на его публикацию отразилось крайнее непонимание творчества Л. Леонова, неприятие труда, который стал делом всей жизни писателя, то в последнее время произошел поворот в подходе к этому произведению. Стали появляться взвешенные и продуманные работы. Среди особенно значимых можно назвать исследования таких авторов, как О. А. Овчаренко, Л. П. Якимова, А. Варламов, Г. Муриков и др. Очень показателен и факт появления первых диссертаций о «Пирамиде» (А. Варламова, О. В. Богачевой). Важную роль в процессе осмысления романа играют семинары по изучению творчества Леонова — Волгоградский и Санкт-Петербургский (Пушкинский Дом). Подчеркнув ответственность литературоведов и критиков, занятых изучением «Пирамиды», Н. А. Грознова сказала: «Несмотря на то что мы находимся в начале пути, мы не имеем права на предварительное и поверхностное прочтение романа Леонова. Все большее внимание исследователей должны привлекать проблемы поэтики, особенностей стиля „Пирамиды". Важно понять те принципы, на которых основано внутреннее единство

lib.pushkinskijdom.ru

произведения». Н. А. Грознова отметила, что свои последние двадцать пять лет Л. Леонов жил только этим произведением. Более того, записи бесед с художником свидетельствуют о том, что основные темы романа (вопрос о счастье, о невозможности создать формулу человеческого счастья) занимали его почти с самого начала творческого пути.

Доклад доктора филол. наук А. И. Павловского (Санкт-Петербург) «Наваждение как роман и роман как наваждение» был посвящен жанровым особенностям «Пирамиды» Л. Леонова. А. И. Павловский поддержал мнение, высказанное в выступлении Н. А. Грозновой, о том, что первейшей задачей при осмыслении романа является попытка понять особенности стиля и поэтики романа, его жанровую природу. А. И. Павловский обратил внимание на обилие фантасмагорических образов в повествовательной ткани произведения. В этом отношении, сказал докладчик, закономерен подзаголовок, данный ему автором: «Роман-наваждение». Структура «Пирамиды» как романа-наваждения такова, сказал далее А. И. Павловский, что она вольно или невольно толкает читателя к догадкам. Возможно, мотив «наваждения», возникающий у Леонова, соотносится с пушкинским стихотворением «Бесы» и с одноименным произведением Ф. Достоевского, в котором пушкинские строки были процитированы в качестве эпиграфа. Любопытно в этой связи, что незадолго до «Бесов» Пушкин написал стихотворение «Ангел» — одним из центральных героев леоновского произведения также является ангел. Важно учитывать почти очевидное влияние агиографической литературы, определившее трактовку мотива «наваждения» в романе Леонова. В «Пирамиде» все праведные герои в той или иной степени или подчинены наваждению, или сломлены им. Наваждение вообще выступает в роли основного принципа, организующего произведение, в том числе и его стиль: длинные фразы, постоянное и настойчивое возвращение мысли автора к уже сказанному способны оказывать на читателя действие, подобное гипнотическому. Все произведение проникнуто особым гипнотическим ритмом. Эти и ряд других важных особенностей романа («игра» с нечистой силой, например) указывают на его связь с эпохой «серебряного века». Поэтика автора «Пирамиды» близка поэтике таких художников, как А. Белый или А. Ремизов. По внутренней сути, заключил свое выступление А. И. Павловский, «Пирамиду» Леонова безусловно следует рассматривать как роман-предупреждение.

Доклад А. И. Павловского завершился дискуссией о возможных значениях слова «наваждение» как в романе Леонова, так и в контексте тех традиций, с которыми он связан. В. И. Хрулев высказал предположение о том, что слово «наваждение», звучащее в подзаголовке «Пирамиды», является своеобразным средством защиты художника — используя его, Леонов как бы освобождается и от романа, и от тех интерпретаций, которые текст мог бы породить. В. В. Попов обратил внимание на то, что слово «наваждение» сравнительно редко встречается как ключевое в произведениях русской литературы XX века. Именно это, по его мнению, дает возможность соотнести произведение Леонова с очерком И. Эренбурга, где также звучит это слово (под наваждением у И. Эренбурга понимается революция). А. И. Михайлов указал на связь леоновского «наваждения» с таким широко распространенным и крайне важным для русской литературы мотивом, как мотив «сна» и «сновидения». Н. А. Грознова отметила, что слово «наваждение» очень точно характеризует отношение самого Леонова к своему творению — работа над романом прежде всего была наваждением для самого Леонова. В заключение дискуссии выступила Н. Л. Леонова. Она поддержала и развила мысль Н. А. Грозновой: Л. Леонов, сказала она, как мыслитель пытался разобраться в самых сложных проблемах бытия; как человек глубоко верующий, он нередко пугался своих мыслей.

Вед. науч. сотрудник Л. П. Якимова (Новосибирск) в докладе «Мотив чуда в романе Л. Леонова „Пирамида"» обратила внимание на частотность употребления Леоновым слова «чудо», на графическую «акцентированность» (разрядка, заглавная буква), которая для него характерна в тексте произведения. По мнению Л. П. Якимовой, мотив чуда является одним из основных в «Пирамиде». Создавая оппозицию мотиву «причудливости», он образует структурный стержень романа. Суть оппозиции «чудо — причудливость», по мнению Л. П. Якимовой, состоит в следующем: «Если вера в чудо исходит из представлений о сложности и непознанности мира, то причудливость — из упрощенного взгляда на него как объект прагматического действа ⟨...⟩. Чудо — ипостась божественная, причудливость — бесовская: 30-е годы представляются не иначе как в апофеозе причудливости, как время торжества бесовщины, „вывернутости наизнанку" естественноприродных законов жизни». Высшим плодом «чудотворения», по Леонову, является человек. Упрощение же взгляда на человеческую природу и человеческую душу приводит к торжеству причудливости. В заключение своего доклада Л. П. Якимова отметила, что в романе Леонова несмотря ни на что «теплится вера в Чудо победы Добра над Злом».

Вопросы, заданные Л. П. Якимовой, касались как поэтики, так и художественной концепции романа. Высказав сомнение в необходимости «помотивного» исследования данного произведения, Т. М. Вахитова задала вопрос о специфике понятия «причудливость»: сама по себе причудливость необязательно должна быть связана с бесовством; ведь «чудак», традиционный образ для русской литературы, чаще всего не воспринимается как негативный. О. В. Богачева усомнилась в том, что чудо в леоновском романе может дать человеку надежду. В «Пирамиде», по мнению О. В. Бога-

lib.pushkinskijdom.ru

чевой, нет примеров позитивного влияния чуда на судьбы людей. Л. П. Якимова ответила, что этим влиянием проникнута вся ткань романа, она присутствует в произведении на уровне ощущения. Н. А. Грознова, поддержав докладчицу в ее желании видеть важность мотива чуда в романе, высказала несогласие с тем, что «чудо» и «причудливость» стоят в прямом соотношении и могут стать равноправными членами оппозиции. Второе понятие не настолько весомо. В процессе дискуссии возникла и заинтересованно обсуждалась проблема применимости к роману понятий «пессимистический» и «оптимистический».

Доктор филол. наук В. И. Хрулев (Уфа) в докладе «„Дух иронии" в романе Леонова» высказал мнение о том, что ирония представляет собой органическое свойство художественного мышления писателя. Благодаря этому качеству Л. Леонов достигает такого уровня обобщений, при котором конкретно-историческая действительность соотносится с общечеловеческим опытом, с научно-философской версией мироздания. Любое явление представляется в романе как звено, соединяющее прошлое и будущее, как момент общего развития природы. Ироническая атмосфера, свойственная «Пирамиде», поддерживается тем, что ее герои, склонные к диалектике и многомерному взгляду на жизнь, вынуждены прибегать к самозащите, к социальной и психологической мимикрии. Предметом иронии становятся представления о незыблемости и гарантированности жизни на Земле, уверенность в том, что природа заложила в нее инстинкт самосохранения. Предметом иронии становится сама история человечества. Писатель отклоняет надежду на вечность и бессмертие человеческого рода. В стремлении человека овладеть миром писатель видит опасность самоуничтожения. Именно поэтому леоновский роман наполнен сарказмом и горечью, именно поэтому в нем столь сильно трагическое начало. Однако Леонов не останавливается на констатации трагической участи человечества. Ирония в романе переходит в самоиронию, в сфере ее «влияния» оказываются понятия, которые прежде не подвергались сомнению («путь к звездам», «столбовая дорога человечества», «дух», «сознание», «мозг» и т. д.). И все же благодаря самоиронии «Пирамида» — это прежде всего роман-откровение, обращение к человечеству с призывом трезво оценить свои возможности, отказаться от иллюзий, могущих привести к катастрофе. В романе Л. Леонова соприсутствуют два начала: «мыслитель» склонен к трагическому, «художник» предлагает подняться над трагедией. Самоирония становится той силой, которая ослабляет усилия мыслителя. Создавая собственную скрытую интригу, она лишает роман однoплановости.

При обсуждении доклада основное внимание было уделено проблеме самоиронии. А. М. Любомудров попросил уточнить, как проявляется самоирония в романе «Пирамида». В. И. Хрулев ответил, что самоирония прежде всего обнаруживается в сюжетно-композиционной структуре романа: высказанная идея, претендующая на истинность, неизменно снимается (снижается или совершенно развенчивается) последующим повествованием. А. А. Газизова высказала мнение о том, что при осмыслении особенностей леоновского произведения нельзя останавливаться на рассмотрении присутствующих в нем иронии и самоиронии. По мнению А. А. Газизовой, Л. Леонов все же стремится прийти к истине. Ирония — черта романтического мироощущения, «Пирамида» же никак не укладывается в эти рамки. В то же время нельзя разводить «автора-художника» и «автора-мыслителя» в романе, поскольку перед нами философская проза. В. И. Хрулев, отвечая оппоненту, отметил, что, говоря об иронии в леоновском романе, он имел в виду отнюдь не романтическую иронию. Леонов — эпик, реалист, за его плечами традиции Толстого и Достоевского. Речь идет, скорее, о сократовской иронии, о способе мышления, о свойстве диалектического взгляда на мир. Конкретизируя мысль об оппозиции «художник—мыслитель», В. И. Хрулев сказал, что сопоставление двух редакций «Пирамиды» показывает, как постепенно «публицист», «мыслитель» уступали место «художнику».

В докладе доктора филол. наук. А. А. Газизовой (Москва) «Тема „пирамиды Света"» была сделана попытка выявить некоторые особенности художественной модели, воссозданной в романе Л. Леонова. По мысли А. А. Газизовой, эта модель может быть охарактеризована с помощью метафоры «Пирамида Света», представляющей собой фигуру из двух проникающих друг в друга до основания пирамид, земной (направленной вершиной вверх) и небесной (опрокинутой). Этой пирамиде свойственна своя динамика: все когда-то опускается вниз и все когда-то устремляется вверх, все меняется местами в итоге своего движения. Боги сходят на землю и спускаются в ад. Люди и «чудовища подземных этажей» жаждут прорваться в верхние миры. Внимание автора в романе «Пирамида» приковано к моменту встречи лицом к лицу противонаправленных стремлений. Дымков и Шатаницкий являются олицетворениями противостоящих начал. Встреча посланника небес и падшего ангела означает внутренний раскол бытия, разделение его на две противоположные сущности. Этому внутреннему расколу соответствует раздвоенность человеческого сознания. Преодолеть его и стремится Леонов. Важнейшим и, возможно, единственным средством для этого становится Любовь, человеческая и божественная. Именно она составляет сердцевину «пирамиды Света».

Выступление А. А. Газизовой вызвало разноплановые отклики. Т. М. Вахитова, оценив стройность предложенной докладчицей гипотезы, отметила все же, что творчество Леонова трудно свести к единственной оппозиции. По мнению А. М. Любомудрова, Божественная любовь никак не проявляет себя в романе —

lib.pushkinskijdom.ru

наоборот, кажется, что небеса равнодушны к человеческой боли. Отвечая на последнее замечание, А. А. Газизова еще раз подтвердила свою точку зрения на развитие темы любви в «Пирамиде». В. И. Хрулев поддержал докладчицу, сказав, что трагическое в произведении Л. Леонова не превращается в безнадежное — Любовь к людям «просвечивает» сквозь образную ткань произведения.

Канд. филол. наук В. С. Воронин (Волгоград) в докладе «Абсурд и чудо в „Пирамиде" Л. Леонова» представил логическое исследование вынесенных в название понятий применительно к художественной реальности леоновского произведения. Космология леоновской «Пирамиды», сказал В. С. Воронин, развертывает перед читателем бездну времен и пространств, каждая мельчайшая частица которой может перейти в свою противоположность — в неисчерпаемый кладезь вселенных. В романе Леонова сталкиваются две соотносимые с современными научными представлениями концепции рождения Вселенной. Согласно одной из концепций, вселенная возникла однажды как результат взрыва сверхплотного сгустка материи очень малого диаметра. По словам доверенного автора, Никанора Шамина, трудности, возникающие при попытке осознать, как очень большое помещается в очень малом, подталкивают людей к признанию Бога. В то же время если одноразовое событие рождения Вселенной заменить на представления о череде ее рождений и смертей, т. е. если принять модель пульсирующей вселенной, в мире не останется места ни Чуду, ни Богу. Казалось бы, множество чудес (рождений вселенной) должно составить еще большее Чудо. Однако происходит обратное — чудо превращается в механизм. Возможным становится не умножение чудес, а лишь умножение абсурда. Если умноженное чудо превращается в абсурд, то накопление человеческих ошибок, по мнению Шатаницкого, превращается в одну большую Божественную ошибку, совершенную изначально при создании человека. Бог молчит в романе-наваждении, его присутствие почти не заметно — и тем не менее оно есть.

В заключение докладчик ответил на ряд вопросов, касающихся представлений автора романа об отношении Бога к людям и людей к Богу. А. М. Любомудров заметил, что почти в каждой главе леоновского произведения так или иначе предъявляется счет Божеству за тот несовершенный мир, который он создал: можно ли в этом случае говорить о торжестве Чуда над абсурдом? В. С. Воронин, отвечая оппоненту, подчеркнул, что в романе «Пирамида» Леонов пытался выйти за пределы двузначной логики. Молчание Бога говорит лишь о неисповедимости его путей. Бог оказывается в конечном счете выше зла — чудо торжествует.

В докладе доктора филол. наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Роман „Пирамида". „Искаженный мир"» был дан анализ особенностей «мироздания по Дымкову» и значения дымковской космологии в контексте основных идей романа. Докладчик провел подробное сопоставление леоновской модели вселенной с рядом положений некоторых современных математических и физических теорий. Докладчик отметил подобие дымковского мировоззрения концепции изотропной замкнутой модели вселенной, сходство «космической» метафоры Дымкова «структура вроде мыльной пены» с понятием пенообразного вакуума и т. д. Обращаясь к той или иной концепции, Леонов особое внимание уделяет категории времени. Если пространственные характеристики мироздания «Пирамиды» мало чем отличаются от «общепривычных», то законы времени во многом не похожи на них. Осознанно вступая в противоречие с эйнштейновской теорией относительности, Леонов гиперболизирует релятивистское представление о замедлении времени: время в мироздании, по Дымкову, стремится стать нулем. Мысль об исчезновении времени звучит у Л. Леонова и в рассуждениях о переходе материи в иррациональное состояние, и в «почти по Лоренцу» представленном постадийном убывании вселенной. В мироздании «Пирамиды», по мнению С. Л. Слободнюка, особую роль играет алгоритм превращения абстрактно допустимых состояний в реальность. Важно, что этот алгоритм работает и на религиозно-мифологическом уровне романа. Время, изначально выступающее как надмирная и надбожественная сущность, обрекается на уничтожение и последующий переход в некое противоположное состояние. Особое внимание докладчик уделил роли наваждения в дымковской космогонии. Именно наваждение, по мнению докладчика, выступает как явление и как орудие хищного высшего разума, аналогом которого на земле является разум человека. В заключение С. Л. Слободнюк высказал мысль о том, что «в искаженном мире „Пирамиды" Шатаницкий оказывается фигурой менее зловещей, нежели ангел Дымков. Будучи близок человеку по степени восприимчивости ко злу, Шатаницкий, спасая себя, в чем-то спасает и причину своего падения — человечество. В то же время Дымков со своими теориями уже сейчас, сводя рождение вселенной к энергетическому щелчку и прогнозируя уничтожение априорного условия всех явлений вообще — времени, превращает людей в разумную плесень. Таким образом, падший ангел оказывается существом более гуманным, нежели соглядатай Демиурга — ангел Дымков».

В центре дискуссии, возникшей при обсуждении доклада, оказался завершающий тезис С. Л. Слободнюка. Н. Л. Леонова напомнила о первом названии романа («Большой ангел»), которое, по ее мнению, может послужить подспорьем в решении спора о том, на чьей стороне лежат симпатии автора. В. И. Хрулев заметил, что в леоновских произведениях, даже самых трагических, почти всегда присутствуют указания, говорящие о том, что художник сохраняет надежду, обращаясь к труднейшим проблемам бытия. Свое несогласие с предложенной трактовкой «Пира-

lib.pushkinskijdom.ru

миды» высказала А. А. Газизова. Л. П. Якимова усомнилась в том, что детальное изучение космологических версий, представленных в романе, может помочь в решении главной темы романа-апокалипсиса.

Доктор филол. наук Т. Я. Гринфельд (Санкт-Петербург) в своем выступлении «Природа в последнем романе Леонова: „материальность" изображения» обратила внимание на особое значение мотива природы в рассматриваемом произведении. Несмотря на то что в романе почти нет самостоятельных, «развитых» пейзажей, образы природы все же чрезвычайно важны. В художественном мире леоновского романа, где все подвижно, наполнено взаимопереходами и превращениями, природа оказывается чуть ли не единственным устойчивым началом. Она традиционна даже в фантасмагориях. В конечном счете это постоянство природы становится, по мнению Т. Я. Гринфельд, единственной опорой для человека.

В. И. Хрулев выразил опасение, что тезис «назад к природе», который, судя по докладу, мог бы быть предложен в качестве одной из трактовок авторской позиции в романе, несколько упрощает взгляды Леонова. В поисках истины художник, по мысли В. И. Хрулева, занимает более глубокую позицию: он ищет возможности учиться у природы творчеству и самосовершенствоваться, обретая способность жить в согласии с нею.

Канд. филол. наук Т. М. Вахитова (Санкт-Петербург) в докладе «Египетская тема» высказала предположение о том, что в решении переименовать роман «Большой ангел» в «Пирамиду» не последнюю роль сыграла ориентация на тот широкий пласт традиций русской и мировой культуры, который связан с образом реальных египетских пирамид. Т. М. Вахитова отметила, что египетская тема по-разному заявляет о себе в романе: в свернутом виде, почти имплицитно (образ пустыни, синий камень — граница двух миров), и в обнаженном виде (например, в эпизодах, связанных с подземным музеем Юлии, в развитии образов Лоскутова и египтолога). Важнейшие проблемы (такие, как проблема русской революции) осмысляются в романе в связи с египетской темой. Благодаря этой теме в тексте возникает целый ряд аллюзий и отсылок к библейской традиции, к традициям западной (О. Шпенглер) и русской (В. Розанов) философии.

Дискуссия, возникшая после доклада, развернулась вокруг попыток определить место египетской темы в романе. Т. М. Вахитова вновь подчеркнула доминирующую роль этой темы: с ее помощью может быть раскрыт смысл названий частей произведения. В. И. Хрулев поддержал мнение Т. М. Вахитовой. Л. П. Якимова отметила, что рассмотренные в докладе мотивы представляют одну из многочисленных граней леоновской концепции человека.

В центре доклада канд. филол. наук В. Е. Кайгородовой (Пермь) «Некоторые аспекты поэтики романа» — фантасмагорическая образность леоновской «Пирамиды». Специфика поэтики романа, сказала В. Е. Кайгородова, в первую очередь объясняется темой произведения: российская повседневность эпохи 30-х годов настолько фантастична, что не поддается изображению реалистическими средствами и требует обращения художника-реалиста к условным формам. При этом нужно заметить, что все фантасмагории романа, имея под собой реальную основу (религиозный экстаз, болезненный бред, отравление ядовитыми парами), оказываются плодом воображения героев произведения. Все, что связано с ними, приобретает в романе негативную окраску: беды героям несут и призрак Вадим, и «ангел» Дымков. «Наваждение» ассоциируется с «навью»: порожденные героями фантомы бесплодны и мертвы. Завершение романа знаменует освобождение от наваждения, «выздоровление» и прощание с иллюзиями.

Выступивший после доклада В. И. Хрулев подчеркнул, что художественный мир леоновского произведения ни в коем случае нельзя рассматривать как мистический — это особый символический взгляд на мир.

Доклад канд. филол. наук В. С. Федорова (Санкт-Петербург) «Последний роман „серебряного века": диалектика наваждения в „Пирамиде" Л. Леонова» содержал попытку определить место леоновского произведения в русской литературе XX столетия. «Пирамида», по мнению В. С. Федорова, представляет собой своего рода итог развития литературно-философской традиции, расцвет которой приходится на эпоху «серебряного века». Этот роман подводит черту под столетними религиозными исканиями русской интеллигенции, под ее стремлением реформировать православную религию, которое, в конечном счете, оборачивается «западней» (название одной из частей романа). Революция подорвала надежду на религиозное обновление. Однако идеи, ставшие эмблемой «серебряного века», продолжали оказывать воздействие на умы людей. Роман «Пирамида» может быть рассмотрен как попытка изжить это наваждение. Л. М. Леонов воссоздает причудливый мир игры, цирка и дьявольской диалектики, где смешаны добро и зло, красота и безобразие, где ложь легко замещает истину. Герои Леонова предпочитают вере и чуду ценности рассудка, запутываются в своих построениях, впадают в ересь. Художественная концепция «Пирамиды» соотносима с христианской философией истории, изложенной в книге блаженного Августина «О граде Божием»: согласно ей, земному миру как достоянию дьявола противостоит мир божий, представителем которого является церковь. В романе «Пирамида», отметил в заключение В. С. Федоров, писатель прощается со своими заблуждениями, со своим прошлым и со всем «серебряным веком» русской культуры. Однако именно в этом скрыта надежда на очищение, раскаяние и духовное просветление.

Вопросы, обращенные к В. С. Федорову, в основном касались проблемы «Леонов и „сереб-

lib.pushkinskijdom.ru

ряный век"». И. И. Долгов высказал мнение, что роман Леонова нельзя в буквальном смысле считать произведением «серебряного века», поскольку данное понятие имеет достаточно четкую историческую привязку. В. С. Федоров уточнил, что в его докладе речь шла в первую очередь о влиянии «серебряного века» на развитие русской мысли XX столетия, силу которого вряд ли можно отрицать. В. А. Прокофьев и С. Л. Слободнюк затронули проблему связи леоновского творчества с идеями символистов. Характеризуя, по просьбе А. М. Любомудрова, отношение Л. Леонова к идеям и гипотезам его персонажей, В. С. Федоров отметил, что Леонов рассматривает большинство из них как наваждение. В. И. Хрулев обратил внимание на сложность взаимосвязей между понятием «вера» и понятием «разум» у Леонова — в художественном мире писателя Вера и Мысль могут сосуществовать, не противореча друг другу.

Пафос доклада канд. филол. наук А. М. Любомудрова (Санкт-Петербург) следовал из его названия: «„Провинившиеся небеса". Мироздание по Леониду». Напомнив, что Леонов рассматривал свою книгу как пророчество, данное с мессианской целью всему человечеству, докладчик остановился на мотиве «вины Бога» в романе. Истоками его появления мог послужить детский сон Леонова, в котором Христос не подарил ему крестного благословения (факт, известный по воспоминаниям писателя), а питательной почвой, усилившей его звучание, — многолетнее общение с болгарской колдуньей Вангой. Обвинительный акт, предъявляемый Богу всеми персонажами романа, содержит такие пункты, как создание биологически и нравственно несовершенного человечества, преступное равнодушие к бездне людских страданий, самоустраненность из жизни землян и, наконец, грядущее уничтожение человечества как ненужного свидетеля для вселенского примирения с князем тьмы. Голгофская жертва, трактуемая как искупление божеством собственного греха, не оказала существенного влияния на ход истории людей. Постулат о «промашке Творца» в мироздании по Леониду порождает мизантропическое осмысление человечества, определяемого как «людская рвань» и «сомнительной ценности товар». Отвергая христианство как устарелую и непригодную идеологию, Леонов ищет спасение в фигуре «нового пророка», который объединит человечество на основе новых понятий о добре и зле. В нем явственно просматриваются черты антихриста. Таким образом, «Пирамида» — это новый вызов человека Богу на исходе XX столетия, новое судилище над Христом. Все вышесказанное, заключил А. М. Любомудров, наряду с отсутствием в художественном мире «Пирамиды» таких категорий, как любовь, жизнь сердца и души (подмененных чисто рационалистическими построениями ума), наряду со стилем и языком («инфернальный сарказм»), заставляет рассмотреть вопрос о метафизических истоках книги, на творение которой ушла половина жизни писателя.

В споре, который возник при обсуждении доклада, выявилась общность выводов, сделанных А. М. Любомудровым, с точкой зрения выступавшего ранее С. Л. Слободнюка (в художественном мире романа божественная любовь направлена не на человека, а на само божество). В. С. Федоров счел необходимым указать на то, что акценты в докладе расставлены не совсем корректно. В. И. Хрулев отметил, что выступление А. М. Любомудрова еще раз подчеркивает глубину произведения, созданного Л. Леоновым. «Пирамида» — это в первую очередь роман-познание: подвергая анализу важнейшие проблемы бытия, художник проявляет себя как еретик. А. И. Павловский соотнес «Пирамиду» с книгой Иова. Ее основное содержание сводится к вопросам, обращенным к небу в ответ на человеческие страдания. Вера в Бога при этом не утрачивается.

Доклад канд. филол. наук О. В. Богачевой (Магнитогорск) «Космогонический аспект романа Л. Леонова „Пирамида": человек и вселенная» был посвящен проблеме взаимоотношений Божественного и человеческого в художественной реальности леоновского произведения. Кажущаяся ничтожной роль человека перед лицом Бога при ближайшем рассмотрении оказывается не так мала. Согласно законам леоновской вселенной, уничтожение чего-либо в мире духовном неизменно влечет за собой необратимые изменения в материальном мире. И наоборот — земной мир тоже может вызвать изменения в мире духовном. Человек в этом смысле подобен Богу. Скорую гибель человеческой цивилизации, которую, по мнению О. В. Богачевой, предсказывает Леонов, не сможет избежать и Бог. Более того, несмотря на то что человек является лишь божественным творением и подобием, он обладает некоторыми качествами, которых лишены существа потустороннего мира. Бог (или боги) не вмешивается в дела людей не потому, что ему нет дела до человека, а потому, что при всем своем могуществе он ограничен. Телесная природа человека имеет определенные преимущества перед духовной природой его создателя — человеку доступен широчайший диапазон эмоций, неведомых безгрешным богам, доступна наука, на свету которой, по словам одного из героев романа Сорокина, аккуратно распадаются божественные чудеса, и — что, быть может, самое главное — человек способен ощущать «генеральную боль земную».

При обсуждении доклада центральное место заняла проблема, которую сформулировал В. П. Муромский: можно ли охарактеризовать взгляды автора «Пирамиды» как безусловно пессимистические или в концепции леоновского романа оставлено место и для оптимизма? Допустима ли вообще подобная постановка вопроса? Давая ответ на поставленные вопросы, В. П. Муромский высказал следующую точку зрения: при попытке выявить суть леоновского отношения к жизни, к будущему человечества

lib.pushkinskijdom.ru

нельзя делать поспешных выводов. Роман «Пирамида» насыщен пессимистическими картинами, однако это не значит, что его автор утратил всякую надежду. Художник думал о том, чтобы человечество, надеясь на будущее, не пренебрегало необходимостью размышлять о возможности худших вариантов его судьбы — подобных тому, например, который и представлен в «Пирамиде».

Канд. филол. наук А. Я. Гребенщиков (Санкт-Петербург) в докладе «Публицистическое начало в „Пирамиде"» напомнил, что Леонов никогда не относился к собственной публицистике пренебрежительно. Вся публицистика писателя держится на сквозных мотивах: исторические корни России, тема добра и зла (включая антифашистскую тему), тема «зеленого друга», тема русской культуры, отсылающая к традиции Достоевского и в то же время осмысленная по-новому тема ребенка, тема «большого» и «малого» исторического времени и др. То внимание, с которым Л. Леонов относился к данной сфере творческой деятельности, определило проявление публицистического начала и в художественных произведениях писателя, в том числе и в романе «Пирамида». Этот роман, сказал А. Я. Гребенщиков, может быть назван художественно-публицистическим в силу самой его проблематики.

В дискуссии после доклада был высказан ряд наблюдений над отношениями между художественным творчеством Леонова и его публицистикой. В. П. Муромский отметил отсутствие у Леонова противоречия между публицистическими выступлениями и художественным миром — противоречия, которое свойственно многим другим писателям. Т. М. Вахитова обратила внимание на то, что между публицистикой и художественными произведениями Леонова существовала и обратная связь.

Асп. Н. Б. Глушкова (Москва) в выступлении «Мотив странничества» указала на связь романа Леонова с традициями древнерусской литературы. По мнению Н. Б. Глушковой, постоянно звучащий в «Пирамиде» мотив странничества заявляет о себе по крайней мере на трех разных уровнях: странствие повествователя, в которое вовлекается и читатель; странствие России; странствие героев романа. Важно, что любое странствие для Леонова есть странствие духовное. Наиболее полно это его качество проявляется в связи с образом о. Матвея, побудительные причины «путешествий» которого типичны для древнерусской литературы: странствие в силу давнишнего стремления, возникшего в детские годы, обязательное божественное присутствие при решении главнейших жизненных проблем. В то же время движение о. Матвея никак не связывается со стремлением посетить святые места, что было бы обязательно для традиции древнерусской литературы. Его странствие поэтому превращается в брожение по аду без приближения к некоей светлой точке. Оно очень напоминает духовное опустошение.

При обсуждении доклада Т. М. Вахитова подчеркнула значимость мотива странничества для всей русской литературы и необходимость найти именно «леоновский» разворот этой темы. А. И. Павловский напомнил, что в странствиях о. Матвея есть указания на его очистительный (в духовном смысле) характер.

Завершая работу семинара, Н. А. Грознова выразила благодарность его участникам и гостям, подчеркнув, что, несмотря на все сложности, возникающие при изучении творчества Л. Леонова, исследователи начинают искать точки сближения позиций. Важно, что в разговоре о «Пирамиде» начинают все чаще ставиться вопросы литературного и общекультурного контекста, без решения которых понять роман «Пирамида» невозможно. Н. А. Грознова сообщила, что в мае 1998 года в Пушкинском Доме состоится научная конференция, посвященная «Пирамиде». К 100-летию Л. Леонова в Пушкинском Доме намечается подготовить сборник статей и материалов о последнем романе художника.

*© В. Ю. Вьюгин*

## НАСЛЕДИЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА (1941—1951 ГОДЫ)

29—30 октября 1997 года в ИРЛИ состоялось IX заседание Платоновского научного семинара «Наследие Андрея Платонова (1941—1951 годы): Проблемы творческой эволюции». Заседание открыл директор Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, чл.-корр. РАН Н. Н. Скатов. Оглядываясь на уходящее столетие, сказал он, мы можем с уверенностью назвать А. Платонова великим художником. Его творчество, как и творчество многих других русских писателей XX века, было вдохновлено масштабными, во многом стихийными событиями 1917 года и всецело несет на себе трагический отпечаток времени. А. Платонов находится в ряду писателей, которые стремились к созданию собственной уникальной модели мира. Вольно или невольно писатели подобного склада вызывают очень настороженное, даже враждебное отношение со стороны государства и общества. Судьба А. Платонова не стала исключением из правил. По той же самой причине, продолжил Н. Н. Скатов, платоновское наследие не может быть предметом конъюнктурного литературоведе-

lib.pushkinskijdom.ru

ния. Оно изначально требует от исследователя сосредоточенной работы, требует научного, академического подхода. С этой точки зрения проведение постоянного Платоновского семинара представляется особенно значимым.

Далее со вступительным словом «Платоноведение сегодня» к присутствовавшим обратилась зав. Сектором новейшей литературы, докт. филол. наук Н. А. Грознова. «Долгое время, — сказала она, — творчество А. Платонова 40—50-х годов оставалось в стороне от пристального внимания исследователей. Оно казалось более ясным и понятным по сравнению с творчеством более раннего периода. Лишь по прошествии времени перед нами стали открываться его глубина и прочность его связи с предшествующими этапами творческого пути писателя. Именно это обстоятельство определило выбор темы настоящего заседания Платоновского семинара». Н. А. Грознова высказала мнение, что платоновские произведения последнего периода с удивительной последовательностью и настойчивостью воспроизводят все те идеи, которыми жил молодой Платонов. Прежде всего он сохранил верность революции, надежду на то, что благодаря ее достижениям вселенская жизнь будет изменена к лучшему. Процитировав ряд отрывков из черновых записей А. Платонова фронтового периода, Н. А. Грознова подчеркнула, что позднее творчество художника поражает тихой философичностью, пришедшей на смену катастрофичности произведений 20—30-х годов.

С докладом «А. Платонов и А. Ахматова» выступил доктор филол. наук А. И. Павловский (Санкт-Петербург). А. И. Павловский обратил внимание на глубинное родство, свойственное творчеству двух художников. Эпоха определила сходство писательских судеб: и Платонов, и Ахматова обладали трагедийным мироощущением, оба были надолго оторваны от своего читателя, оба подверглись не «физическим», но «духовным» репрессиям. Статья А. Платонова «Анна Ахматова» (1940), отметил докладчик, бросает особый свет на ситуацию, сложившуюся как в жизни поэта, так и в жизни писателя. Сама интонация статьи, выношенность представленных в ней суждений говорят о кровной заинтересованности автора в избранной теме. Рецензируя сборник Ахматовой «Из шести книг», Платонов не мог не знать о противоречии, содержащемся в его названии: лишь пять из этих книг поэта увидели к тому времени свет. Шестая же представляла собой «фантом», растворенный среди других произведений сборника. Платонов понимал, что такое заглавие несет в себе особый смысл — оно свидетельствует о трагедии художника, принужденного к молчанию. Можно предположить, что первым толчком к написанию статьи послужило желание дешифровать ахматовское название, обнажить его тайную семантику для читателя. Платонову было важно заявить во всеуслышание, что Ахматова — живой поэт, что ее стихи, ее творчество не ушли в прошлое. Он защищал право художника (в том числе и свое собственное) на свободу высказывания. В этом отношении его статья автобиографична.

В заключение, отвечая на вопрос Т. М. Вахитовой об отношении Платонова к творчеству А. Ахматовой («Как Вы относитесь к тому, что Платонов критиковал некоторые строки Ахматовой?»), А. И. Павловский отметил, что Платонов, относясь с большим уважением к творчеству поэта, не мог не заметить слабых, надуманных и стилизованных строчек, иногда выходивших из-под ее пера. Р. Чандлер счел необходимым дополнить прозвучавшее выступление мыслью о том, что одной из важнейших черт, объединяющих творчество двух художников, является тема памяти, столь важная и для А. Платонова, и для А. Ахматовой.

Выступление А. Ливингстон (Эссекс, Великобритания) «„Сгущение" мотивов в рассказе А. Платонова „Возвращение"» было посвящено одной из тем, постоянно звучащих в прозе писателя, — теме возвращения. Основной поэтический прием, к которому Платонов прибегает в одноименном рассказе, состоит в закономерном повторении ключевого слова и семантически связанных с ним слов (особенно в начале и в конце текста). Благодаря этому обозначаемое рядом лексем понятие получает дополнительное семантическое наполнение и «развитие» на разных композиционных уровнях. А. Ливингстон назвала «Возвращение» одним из самых замечательных произведений не только русской, но всей мировой литературы XX века. Подчеркнув эпический характер платоновской прозы, докладчица сравнила платоновский рассказ с «Одиссеей» Гомера. «Возвращение» напоминает завершающий этап путешествия античного героя — его стремление на родину, приезд, те сцены, в которых он открывается знакомым и родным. Герой Платонова, как Одиссей, возвращается с многолетней, теперь закончившейся войны; в пути его задерживают разные обстоятельства, в том числе и те, которые связаны с отношением к другой женщине... В конце рассказа душа платоновского героя освобождается от долгого отчуждения — он снова чувствует жизнь обнажившимся сердцем. Словно переодетый Одиссей, он снимает маску. Конечно, заметила в заключение А. Ливингстон, между двумя упомянутыми произведениями существует больше различий, чем сходств, но и сходства эти нельзя игнорировать.

Докладчице был задан вопрос о месте мотива возвращения в творчестве А. Платонова военного периода (Т. М. Вахитова). А. Ливингстон еще раз подчеркнула особую значимость для писателя рассмотренного ею произведения и, следовательно, центральной темы, заявленной в его названии. Отметив широту сопоставлений, прозвучавших в докладе, участники обсуждения (А. И. Ванюков, В. С. Федоров) напомнили о том, что тема возвращения была свойственна всей послевоенной литературе, и поставили вопрос о специфике именно платоновского подхода к ней. Эта специфика, продолжая дискуссию уточнили Г. В. Филиппов и

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Г. Полтавцева, была очень хорошо продемонстрирована докладчицей, хотя суть ее и не сформулирована явно: в отличие от авторов большинства произведений послевоенного времени, посвященных возвращению, А. Платонова интересует не только конкретный социально-психологический план изображения — художественному сознанию Платонова свойственна эпопейность, общебытийность в разработке мотива, который являлся по существу знаком времени. Само это обстоятельство во многом подготавливает почву для сравнения небольшого рассказа с таким произведением мировой литературы, как «Одиссея».

М. А. Дмитровская (Калининград) в докладе «Мифологема земли в творчестве А. Платонова» сосредоточила внимание на том часто встречающемся в произведениях писателя значении слова «земля», вокруг которого формируется пласт представлений, близких мифологическим. Согласно им, отметила М. А. Дмитровская, земля мыслится как живое существо. В произведениях Платонова такая персонификация обнаруживается достаточно часто. Писатель постоянно сравнивает землю с матерью, подчеркивает ее рождающую силу. В художественном мире Платонова родная земля и человек живут в тесном родстве, помогают друг другу. Однако возможна и другая ситуация. Человек способен помешать земле. Война, например, может стать причиной прекращения родов земли. В произведениях Платонова война часто воссоздается в образах, связанных с землей и хлебопашеством. В целом ряде его рассказов ведение освободительной войны и хлебопашество рассматриваются как явления одного плана («Сын народа», «О советском солдате»). И в то же время в рассказе «Афродита» Платонов отмечает, что у войны своя «пахота», отличающаяся от пахоты мирного крестьянина-труженика. Война для платоновских героев связывается с защитой земли от поругания («Броня», «Смерти нет!»). Опираясь на этот образ, Платонов разрабатывает метафизику зла: зло обладает самостоятельным онтологическим статусом, оно вырастает из земли, но не из своей, а из чужой («Крестьянин Ягафар»). Согласно мифопоэтическим воззрениям, продолжила свои наблюдения докладчица, землю можно уподобить огромному телу, и наоборот, человеческое тело уподобить земле. У Платонова встречаются и прямые сравнения земли с телом, и метафорические номинации типа «тело—туловище—мякоть (земли)». Платонову свойствен взгляд на землю как на единство, сочетающее в себе и природное, и нравственное начала жизни.

В процессе обсуждения доклада А. Я. Гребенщиков поставил вопрос об отношении Платонова к героям, которые на первый взгляд потребительски относятся к земле, — таким, например, как Вермо из повести «Ювенильное море». М. А. Дмитровская уточнила, что Вермо вряд ли можно назвать потребителем, его миссия — найти воду, чтобы оросить землю; этим и определяется отношение автора к герою. Н. Г. Полтавцева попросила докладчицу более точно сформулировать сверхзадачу изысканий в области мифологем А. Платонова. Эта сверхзадача, по словам М. А. Дмитровской, заключается в попытке воссоздать миросозерцание художника, исследуя язык его произведений. На вопрос о том, не является ли обращение Платонова к мифологии всего лишь художественным приемом (Н. А. Грознова), докладчик ответила отрицательно: это не стилизация, это часть философии, взгляда на жизнь.

А. И. Ванюков (Саратов) в сообщении «В. Некрасов и А. Платонов: „первый автор" и критик» рассмотрел историю рецензии А. Платонова на книгу В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (Огонек. 1947. № 21). Эта точка пересечения судеб двух русских писателей XX века, по мнению А. И. Ванюкова, позволяет, с одной стороны, по-новому представить особенности литературно-журнальной атмосферы послевоенного периода, а с другой — высветить своеобразие художественного мышления двух авторов. А. И. Ванюков отметил, что основными произведениями 1946 года стали роман «В окопах Сталинграда» В. Некрасова и рассказ «Семья Иванова» А. Платонова. Опубликованные почти одновременно, они шли параллельно в критических баталиях конца 1946-го—первой половины 1947 года (Б. Соловьев, В. Ермилов, Л. Субоцкий). Важно, подчеркнул докладчик, что платоновская статья-рецензия «В окопах Сталинграда» подводила определенные итоги обсуждения повести В. Некрасова. А. Платонов нарисовал образ автора книги — молодого советского интеллигента, представителя среднего советского офицерства, чей духовный облик, сформированный социалистической Родиной, явился одной из решающих сил нашей победы; охарактеризовал своеобразие романа: «Книга В. Некрасова приближается к истине действительности, и слова ее проверены человеческим сердцем, пережившим войну; это составляет силу книги и заставляет читателя доверять автору». 7 июня 1947 года В. Некрасову была присуждена Сталинская премия II степени в области искусства и литературы. А. Платонов как критик, заключил докладчик, сделал все, чтобы помочь молодому писателю В. Некрасову.

Задачи своего доклада «Мифологический знаковый комплекс как способ оформления авторского смысла в военных рассказах А. Платонова» А. А. Кретинин (Воронеж) сформулировал следующим образом: показать, как функционируют мифологические элементы в произведениях Платонова в качестве самостоятельного знакового комплекса, образующего особый, неявный сюжет произведения. Язык Платонова, сказал А. А. Кретинин, и язык архаических метафор (который выявляет в своих работах О. М. Фрейденберг) имеют широкую область пересечения. Очевидно, что обилие мифологических элементов в платоновской прозе мотивируется тождественностью ее тематики и тематики мифов; как миф, так и проза Платонова выражают сознание, определяющееся

lib.pushkinskijdom.ru

двумя основными понятиями и их аналогами: «появление — исчезновение», «жизнь — смерть»... Докладчик рассмотрел функционирование мифологического знакового комплекса на примере рассказа «Девушка Роза», установил мифологические (растительные) коннотации ряда его персонажей. А. А. Кретинин сопоставил рассказ с более ранними произведениями писателя, в частности с романом «Счастливая Москва». В «Счастливой Москве» круговорот жизни и смерти был той данностью, которую желательно было преодолеть, чтобы прийти к личному бессмертию человека. В ряде военных рассказов сам извечный миропорядок оказывается под угрозой — смерть претендует на абсолютное торжество в мире, и потому авторская интенция состоит в защите этого извечного миропорядка, которому свойственно равновесие жизни и смерти. Личности отводится роль орудия восстановления древнего закона бытия.

Вопросы, заданные А. А. Кретинину, касались в основном методологии: насколько обоснованным можно считать перенесение в сферу литературоведения методологических идей смежных дисциплин (тем более что некоторые из них могут быть подвергнуты сомнению), привлечение их в качестве основания для собственного анализа? (В. Ю. Вьюгин); в чем состоит эвристическая ценность изучения «мифологического знакового комплекса» в произведениях А. Платонова, позволяет ли это приблизиться к пониманию смысла, вложенного в них автором? (А. А. Харитонов). Отвечая, докладчик сказал, что его задача заключалась в попытке выявить структуру платоновского текста; в ходе ее решения возникло пересечение с материалом, казалось бы, внешним по отношению к предмету анализа; этот материал (работы Фрейденберг) можно рассматривать в качестве своеобразной подсказки, помогающей дешифровать язык Платонова.

В. Ю. Вьюгин (Санкт-Петербург) в докладе «„Волшебное кольцо" — „русские народные сказки" А. Платонова (воплощенная утопия)» подчеркнул, что сказки Платонова нельзя считать просто пересказами чужих текстов и сюжетов. Они органично входят в художественный мир писателя, в котором чужеродное приобретает все свойства собственного, — об этом наглядно свидетельствует сопоставление текстов Платонова с фольклорными источниками. Несомненна социальная направленность дидактики, свойственной платоновским сказкам, в общем лежащая в русле генеральной линии советской «идеологии фольклора». Открытая дидактичность, установка на «наглядное выражение идеи» приводят к тому, что в сказках сборника «Волшебное кольцо» с небывалой силой начинает проявляться прежде затененное и почти скрытое утопическое начало. Платонову всегда было свойственно во зле жизни обнаруживать то, что имеет отношение к будущей смутно угадываемой жизни. Вместе с тем будущее непременно оставалось предметом скепсиса, граничащего с отчаянием. В сказках же благодаря их жанровой специфике сопутствующее утопическим замыслам Платонова сомнение совершенно утрачивает силу. Ради будущей жизни Платонов упорно искал свое место в жесткой реальности становящегося социалистического общества, стремился быть понятым им, хотел жить и работать в нем, сохранив при этом собственную индивидуальность. «Русские сказки» стали чуть ли не единственными произведениями, в которых такое понимание было достигнуто. Обратившись к фольклорному жанру, Платонов как будто завершил поиск истины: в сказках он точно знал, о чем нужно говорить с читателем. Извечная открытость платоновских текстов (очень давно подмеченная исследователями), их жанровая аморфность, их загадочность неожиданно сменились предельной завершенностью на всех уровнях микро- и макропоэтики. Между словом и идеей как будто не осталось никакого зазора (писатель разрешил этот зазор не замечать). Произошла своеобразная жанровая адаптация, которая позволила художнику впервые, не вступая в противоречие с доминирующими тенденциями литературного процесса, участвовать в нем. Лишь однажды и только в сказке платоновская утопия смогла найти свое воплощение.

После выступления В. Ю. Вьюгина возникло обсуждение проблемы утопизма, свойственного мировоззрению Платонова. Действительно, заметила Н. Г. Полтавцева, социальный утопизм никогда не уходил из творчества Платонова. Об этом свидетельствуют, например, его поздние «детские» рассказы: сама попытка обратиться к представителям новой эпохи — детям утопична по своей сути. А. А. Харитонов еще раз подчеркнул, что примирение и гармония, обретенные в «русских сказках», не стали последним словом художника. Важно, что после них Платонов создаст «Ноев ковчег», который ясности и простоты лишен в максимальной степени. Стремление к Единственному, поиск истины пребывал в Платонове «до самой последней строчки». В. С. Федоров выразил свое несогласие с тем, что утопическое и антиутопическое начала сосуществовали в платоновском творчестве; по его мнению, правильнее все же говорить об очевидной эволюции платоновского мировоззрения от утопии к антиутопии.

В выступлении «Структура рассказа А. Платонова „Возвращение"» Р. Чандлер (Лондон, Великобритания) обратил внимание на одну особенность структуры некоторых произведений Платонова — своеобразную «ироническую симметрию», свойственную им. В начале и в конце повествования обнаруживаются сходные эпизоды, причем последний эпизод корректирует смысл первого, придавая повествованию ироническую окраску. Рассказ «Возвращение» построен по сходной схеме: он открывается сценой, в которой главный герой отправляется в дорогу домой, и завершается подобным же образом: герой уезжает из дома, но лишь с тем чтобы в конечном счете снова вернуться. Вообще структура «Возвращения» на-

lib.pushkinskijdom.ru

поминает матрешку: три маленьких рассказа внутри главного. Такое повторяющееся обрамление рассказов настойчиво подводит читателя к скрытой глубоко нравственной идее произведения: Платонов надеялся, что рассказ поможет читателям преодолеть трудности их возвращения к мирной жизни. На вопрос «почему так трудно возвращаться?» писатель отвечает традиционно для его творчества. Каждый из героев рассказа оказывается в ситуации, в которой он чувствует себя осиротевшим, исключенным. Именно это чувство сиротства должно быть преодолено. Рассказ очень реалистичен, сказал в заключение Р. Чандлер. Быт, язык времени переданы в нем удивительно ярко. Рассказ этот народен: Платонову удалось выразить чувства миллионов людей. «Возвращение» представляет собой одну из вершин советского соцреализма. Тем грустнее вспоминать, что именно за него Платонов был окончательно исключен той семьей, тем советским литературным миром, к которому он так страстно хотел принадлежать.

Мы имеем дело с особым исследованием, заметил А. А. Харитонов, характеризуя выступление Р. Чандлера. Оно отражает очень ценный для нас аналитический опыт переводчика. В идеале каждый переводчик Платонова — тонкий и скрупулезный аналитик его текстов. Именно это качество и продемонстрировал докладчик. А. М. Любомудров задал вопрос о наиболее сложных моментах, возникающих при переводе произведений Платонова. Р. Чандлер ответил, что наиболее сложным оказывается перевод самых простых, на первый взгляд, русских слов: тоска, судьба...

Н. Г. Полтавцева (Москва) в докладе «Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов» отметила, что «детские рассказы» Платонова можно представить как своеобразный символический код для прочтения и интерпретации всего художественного мира А. Платонова, как особый «символический код детства» и попытку Платонова «через „зазор" между эмпирическим и теоретическим вновь выйти к познавательной норме, не искаженной „взрослой" псевдонормальностью». По детским рассказам можно отчетливо проследить, как переживается Платоновым постоянное сосуществование в его художественном мире двух парадигм: рационалистической, логической, преображающей природу, т. е. парадигмы модерна с ее идеей «властного» дискурса и нарративом «большой истории», и «экологической» парадигмы постмодерна с ее представлением о множественности реальностей, позицией «включенного наблюдателя» и представлением о необходимости «рассказа житейской истории». Цель доклада, по словам Н. Г. Полтавцевой, состояла в том, чтобы, используя методологию постмодерна применительно к анализу текстов, рассмотреть детские рассказы А. Платонова через соотношение понятий «текст» и «интертекст». Последнее, с одной стороны, включает в себя все творчество писателя как претекст, а с другой — тексты мировой культуры, связанные прежде всего с «идиллическим хронотопом» (Руссо, Стерн, Достоевский и др.), с философией (Евангелие, В. Соловьев, Маркс, Н. Федоров и др.), а также «лермонтовский текст», опосредованно соотносящийся с детскими текстами 50-х годов через платоновский же рассказ 30-х годов «По небу полуночи». А. Платонов воспринимает детство как метафизический возраст, обеспечивающий появление тех первозначений и первоназваний мира, которые объединяют Бога, писателя и ребенка.

После доклада А. И. Михайлов поставил вопрос о характере связи между моделью, создаваемой при таком подходе к творчеству Платонова, и языком писателя. Самое интересное, ответила Н. Г. Полтавцева, заключается в том, чтобы выявить, в каких взаимоотношениях находятся стиль художника и некие более высокие символические смыслы, скрытые в его произведениях: чувственное и идеальное не разведены для Платонова, между ними есть связующее звено, некая реальность, о которой, если возвратиться к детским рассказам Платонова, только дети и знают. А. Ливингстон отметила привлекательность попытки рассмотреть творчество Платонова в традициях постмодерна.

Свой доклад «О проблематике пьесы А. Платонова „Ноев ковчег"» А. А. Харитонов (Санкт-Петербург) начал с разговора о сложностях, которые возникают при прочтении этого произведения. Пьеса осталась незаконченной, и это накладывает известные ограничения на наши возможности в ее интерпретации. Платонов работал над «Ноевым ковчегом» в последний год своей жизни, и текст в определенной мере несет на себе следы тяжелой болезни автора. Известно крайнее суждение о пьесе критика А. Тарасенкова, произнесенное без всякого пиетета перед писателем. Действительно, отпечаток болезненности, надрыва лежит на поступках и высказываниях платоновских героев, на гротесковой масштабности закадровых событий, на самой архитектонике произведения. Однако за всем этим угадывается некий коренной смысл, который автор пытался выразить и донести до читателя сквозь гул эпохи, не располагающей к откровениям, сквозь изнеможение собственной физической оболочки. С этой точки зрения убедительную для многих гипотезу абсурда ради абсурда нельзя признать удовлетворительной при характеристике этого произведения Платонова. «Ноев ковчег», сказал далее А. А. Харитонов, может быть назван платоновским апокалипсисом. При этом на вопрос о самом содержании пьесы ответить непросто. Сюжет ее приходится реконструировать по отрывочным репликам и намекам действующих лиц, отдельным ремаркам. Основной пласт тематического содержания пьесы — это развернутая характеристика американцев и американизма. Можно выделить несколько черт, свойственных, по Платонову, явлению американизма: гедонизм, «циническое жизнелюбие»; претензия на мировое господство, гегемо-

lib.pushkinskijdom.ru

низм; показная набожность, фарисейство. Однако смысл платоновского произведения шире. Критика американизма оказывается для Платонова поводом говорить о русской действительности и всечеловеческой судьбе.

А. К. Булыгин (Санкт-Петербург) несколько раздвинул временные рамки, которые были предложены организаторами семинара для обсуждения творчества А. Платонова. В его докладе «К вопросу об антропонимике в творчестве А. Платонова» в основном был использован материал романа «Котлован». В центре внимания выступавшего оказался образ медведя-молотобойца, появляющегося в завершающей части романа. Медведь-молотобоец, сказал А. К. Булыгин, один из тех героев, которые окончательно переводят действие «Котлована» из реалистической сферы в область фантасмагории и гротеска. А. К. Булыгин попытался проследить трансформацию этого образа в повествовании. В «Котловане», заметил докладчик, случайность в употреблении того или иного варианта имени исключена. Все формы имени медведя тесно связаны с событийным рядом произведения, кругом его идей. В повествовании отчетливо видны несколько стадий «очеловечивания» медведя, которое происходит параллельно смене системы ценностей старого мира на ценности новые. В новом, послереволюционном мире медведь становится полноправным пролетарием, а сам пролетариат обретает ореол сакральности. После того как медведь получает фамилию, он окончательно приобретает все формальные атрибуты человека и в этом статусе выступает в последующих эпизодах. При этом молотобоец имеет особое социальное положение, позволяющее представить характернейшие черты передового класса: молодость, силу, энтузиазм. В «Котловане» прослеживается связь медведя с инфернальным началом. Медведь выступает как демоническое существо, находящееся во власти инстинктов, не регулируемых разумной сферой, а потому несущих разрушение и смерть.

Доклад А. К. Булыгина вызвал дискуссию вокруг проблем, связанных с подходом к интерпретации текста. В. Ю. Вьюгин напомнил о существовании одной из гипотез (подкрепленной свидетельством родственников писателя) появления медведя-молотобойца в платоновском «Котловане». Согласно ей, образ имел свой «прототип» в жизни. Безусловно, можно рассматривать медведя в повести как символ. Однако имеем ли мы право игнорировать его более «приземленное», «автобиографическое» значение? Упомянутый факт, если он реален, ответил А. К. Булыгин, нужно поставить на первое место, но нельзя им ограничиваться. А. Я. Гребенщиков задал вопрос о сверхзадаче, которую ставил писатель, создавая подобный образ. Н. Г. Полтавцева отметила, что попытка докладчика расшифровать код автора представляется очень удачной и интересной, хотя проблема осознанного и неосознанного в становлении семантики художественного текста остается открытой. А. А. Харитонов поделился результатами своей работы в семейном архиве Платонова. В период между созданием и публикацией, сказал А. А. Харитонов, текст «Котлована» подвергался многочисленным искажениям, которые отразились в издательской практике как отечественных, так и зарубежных изданий. К сожалению, в настоящий момент у нас нет издания, полностью отражающего авторскую волю. Образ «вочеловечившегося» медведя представляет собой не что иное, как результат искажения платоновского текста. Некто N, производивший правку по всему тексту, систематически исправлял «медведя» на Медведева. Затем эта правка была стерта — за исключением нескольких случайно пропущенных случаев. В таком виде текст и попал к издателям. Этот факт лишний раз демонстрирует трудности, с которыми приходится сталкиваться при изучении творчества Платонова. Тем не менее важно учитывать иерархию контекстов: ассоциативные ряды, возникающие при чтении художественного произведения, не абсолютно уравнены, в них есть особо важные и есть факультативные. Н. Г. Полтавцева уточнила, что искажения, вносившиеся в тексты Платонова после его смерти, часто были обусловлены стремлением хоть в каком-то виде донести до читателя произведения писателя. В связи с этим А. И. Ванюков задал вопрос о работе над научным собранием сочинений А. Платонова. Такая работа, ответила Н. А. Грознова, начата коллективами ИРЛИ и ИМЛИ по инициативе чл.-корр. РАН Н. В. Корниенко.

Проблеме диалектики жизни как центральной в философии А. Платонова было посвящено выступление Л. В. Червяковой (Саратов). В художественном мире писателя единственным условием осуществления жизненного процесса служит реализация обмена жизненными силами между человеком и природой, преодоление отчуждения между ними. Рассказ «Афродита», являясь своеобразным итогом размышлений писателя, в афористичной форме выражает эту диалектику жизни: преодоление «тесноты» и ограниченности личного, внутреннего существования на пути к трансцендентальному действию, одухотворяющему действительность. В стремлении как человека, так и государства к счастью «для одного себя», по Платонову, есть «что-то низменное и непрочное». Война показана писателем как необходимый этап в истории страны — этап переработки Советской Россией «внешнего» зла и выхода за пределы счастливого, но тесного существования. Утверждая мысль о нетленности человеческого добра, Платонов показывает, что и смерть содержит в себе зачатки нового бытия. Не случаен в произведениях этого периода образ «пахоты войны», соединяющий в себе противоположные начала — дающее жизнь и несущее смерть. Для героев, воплощающих диалектику, смерть оказывается «таким же добром, как жизнь». В художественном мире А. Платонова человек способен преодолеть пределы не только личного существования, но и конечного энтропийного счастья, осуществ-

lib.pushkinskijdom.ru

ляя бесконечный процесс движения к будущему через расширение своих связей с миром и жизнью, открывающий ему перспективу вечного бытия.

Е. И. Колесникова (Санкт-Петербург) предложила вниманию участников семинара обзор «Из рукописного наследия позднего Платонова», рассказав о платоновских текстах военного и послевоенного периода, хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ. Помимо отдельных рассказов и набросков, сообщила Е. И. Колесникова («Офицер Простых», «Как солдат Курдюмов четырех немцев одолел», «Штурм лабиринта» и др.), в фонде хранятся дневниковые записи военной поры, близкие по стилю записным книжкам художника. Они представляют собой единый поток записей, из которого можно вычленить замыслы сразу нескольких рассказов. Анализ рукописных набросков, в частности, позволяет по-особому осветить проблему поэтики платоновского заглавия. Нередко, отметила докладчица, писатель берет для заглавия уже употреблявшуюся в том или ином культурном контексте лексическую формулу (например, «На заре туманной юности», «Среди животных и растений», «Душа мира» и др.) и дает ей совсем новое или расширенное толкование. Е. И. Колесникова более подробно осветила историю заглавий двух текстов — рассказа «Взыскание погибших» и пьесы «Молчание». Заглавие рассказа было соотнесено ею с широкоизвестным названием Богородичной иконы. Писатель, которому, безусловно, была знакома семантика словосочетания «взыскание погибших», вложил в него иной смысл: «взыскание» как «спрос», «укор». Заглавие же пьесы «Молчание», как и ее содержание, соотносимо с текстом эссе Игнатия Бренчанинова «Голос из вечности». Сходство сюжетов и отдельных речевых оборотов делает еще более заметным контраст авторских позиций. Если для И. Бренчанинова проблема бессмертия души разрешима в рамках «канонического» православия, то Платонов вновь возвращается к размышлениям о воскрешении умерших в духе Н. Федорова.

В докладе «Мужская ипостась красоты в рассказе А. П. Платонова „Афродита"» А. А. Газизова (Москва) обратила внимание на то, что идея, понятие и смысл в поздней платоновской прозе в целом не претерпели принципиальных изменений по сравнению, например, с прозой 20-х годов. Соотнесение рассказов «Песчаная учительница» и «Афродита» позволяет легко убедиться в этом. С другой стороны, очевидно определенное развитие единой для обоих произведений темы красоты. В разные периоды творчества писателя на первый план выходят разные ее ипостаси. В «Песчаной учительнице» А. Платонова прежде всего интересует женская красота, в «Афродите» — мужская. Итоговая мысль художника, сказала А. А. Газизова, проповедническая, религиозная, и выражена кротко: «Лишь с подвига и исполнения своего долга перед народом, зачавшим его на свет, начинается человек...» Мужская ипостась платоновской красоты содержит в себе обдуманное исполнение долга и преодоление слабости духа.

В. С. Федоров дополнил выступление А. А. Газизовой следующими размышлениями: слово «прекрасное» употребляется Платоновым очень редко, оно несет в себе очень ответственный, очень значимый смысл. Но именно это дает возможность говорить о параллели с творчеством Соловьева, затем Достоевского.

Переводчик Сюй-Чжэнь Я (Шанхай, Китай) в выступлении «А. Платонов глазами китайца» отметил, что творчество писателя в Китае пока знает лишь узкий круг русистов. Его главные произведения до сих пор еще не были изданы на китайском языке, несмотря на всю свою актуальность. Так, «Котлован» возвращает к недавнему прошлому Китая, заставляет снова вспомнить те события, участниками и очевидцами которых были многие. «Котлован» отражает время сплошной коллективизации. Мечта о прекрасном будущем и стремление к счастливой жизни естественны и безупречны. Но план их осуществления как в Советской России, так и в Китае был построен на рыхлых песках, на основе упразднения истории. Каждый реальный шаг разрушал надежду на чудо. И в конце концов *Котлован* стал могилой утопического идеала. К великому несчастью, история «Котлована» повторилась в Китае... Герои «Котлована» считают непрерывное обострение классовой борьбы единственной энергией, обеспечивающей движение вперед. Очищая путь к социализму, они уничтожают кулаков и всех тех, кто мешает их делу. Классовая борьба для них — единственный источник энтузиазма, движущая сила истории и гарантия прекрасного будущего. Китайцы думали и поступали, продолжил докладчик, почти так же, как герои «Котлована». А. Платонов «изнутри» своего мира предупреждает об опасностях и ужасных следствиях утопии. Его богатое литературное наследство принадлежит не только русскому, но и великому многострадальному китайскому народу.

После выступления Сюй-Чжэнь Я ответил на вопрос о последователях Платонова в Китае, схожим образом осмысляющих историю китайского народа (А. И. Михайлов), осветил историю сделанного им десять лет назад и до сих пор не изданного перевода романа «Котлован». Отвечая на вопрос об эволюции А. Платонова («Можно ли рассматривать эволюцию творчества Платонова единственно как движение от утопии к антиутопии?», В. Ю. Вьюгин), Сюй-Чжэнь Я еще раз сказал о том, что Платонов в таких произведениях, как «Котлован», скорее всего, прощается со своей утопией.

И. А. Спиридонова (Петрозаводск) выступила с докладом «О некоторых особенностях художественной реальности военных рассказов А. Платонова». А. Платонов — художник трагического видения жизни, однако в его произведениях военных лет трагическое не является художественной доминантой. Сознание трагедии происходящего, открыто заявленное

lib.pushkinskijdom.ru

в дневниковых записях Платонова, в художественной реальности его произведений локализуется в отдельных размышлениях повествователя, в героях и эпизодах, смещенных на периферию произведения. Центральный конфликт военного времени «свой—чужой» А. Платонов осмысляет в ключевых для его творчества понятиях «одухотворенности» и «бездуховности». «Одухотворенному миру» противостоит, силясь погубить его, «пустодушный» враг. Фашисты в рассказах Платонова — фигуры предельно условные. Представление о них закономерно оформляется в древний фольклорный и религиозный образ зла — змеи на груди России, которую необходимо одолеть. При этом человеческий разум, в том числе и немецкий, из понятия «враг» у Платонова исключается (в рассказе «Одухотворенные люди» русский солдат, выходя на поединок с фашистским танком, приветствует гений Рудольфа Дизеля). Ведущая идея писателя — одоление ненависти любовью, смерти — жизнью. Именно поэтому в военных рассказах Платонова особое внимание уделено образу матери, приобретающему в них иконописные черты. Вера — одно из важнейших качеств духовной жизни народа, без которого не было бы победы. И хотя А. Платонов не обнажает перед читателем «сокровенное» существо веры героев, несомненно одно — она является необходимым началом для создания храма человеческой души, для обретения истинного смысла жизни.

Итоги дискуссии подвела Н. А. Грознова. С течением времени, сказала она, в творчестве А. Платонова открываются все новые духовные богатства. Историкам литературы предстоит приложить немало усилий, чтобы понять особенности художественной системы писателя. Платоновский семинар является одним из слагаемых этой большой работы.

*© В. Ю. Вьюгин*

## ПАМЯТИ А. Д. АЛЕКСЕЕВА

Этот «вопрос» значился первым в повестке дня состоявшегося 25 декабря 1997 года заседания Ученого Совета ИРЛИ (7 ноября Анатолию Дмитриевичу Алексееву исполнилось бы 75 лет; он не дожил до семидесяти...).

Открывая заседание, председатель Ученого Совета Н. Н. Скатов емко охарактеризовал многогранную личность библиографа-архивиста, отметив непреходящую ценность его книг о Гончарове и уникальной картотеки, ставшей такой же «жемчужиной» Рукописного отдела, как аналогичные создания С. А. Венгерова, Б. Л. Модзалевского, В. И. Саитова.

Выступившая далее Л. И. Кузьмина поделилась личными воспоминаниями о совместной работе с А. Д. Алексеевым начиная с 1952 года, сначала в музее ИРЛИ (1952 год), а затем в Тургеневской группе, в Рукописном отделе. «Скромным и достойным человеком», увлекавшимся с 1960-х годов русской зарубежной поэзией, назвала А. Д. Алексеева выступавшая. «От него мы услышали впервые имена Георгия Иванова и Георгия Адамовича, на его квартире тайком слушали уже запретного Александра Галича», — сказала Л. И. Кузьмина и завершила свое выступление словами: «При жизни ему было недодано, но мы все его любили, и он это знал».

Продолжая тему, Н. Н. Мостовская подчеркнула, что «главным в жизни Анатолия Дмитриевича была работа; он всегда точно и в срок выполнял план, но настоящая работа протекала ночами, когда, живя в перенаселенной однокомнатной квартире, он писал свои библиографические карточки». По словам Н. Н. Мостовской, первоначально А. Д. Алексеев воплощал в одном лице будущую Гончаровскую группу, и без его книг было бы невозможно подготавливаемое ныне академическое полное собрание сочинений. «Но Анатолий Дмитриевич не был простым собирателем фактов, у него была концепция, овеществленная в уникальной картотеке», — заметила Н. Н. Мостовская.

А. М. Панченко и С. А. Фомичев рассказали о колоритных эпизодах, связанных с работой А. Д. Алексеева в Пушкинском Доме и его поездками в Прагу за архивом Е. А. Ляцкого.

В заключение одним из присутствовавших было высказано пожелание об учреждении ежегодных Чтений памяти А. Д. Алексеева, первоначально с докладами и сообщениями по двум темам: жизнь и творчество И. А. Гончарова, проблемы издания сочинений писателя; литература русского зарубежья, — а затем, после завершения работы над академическим полным собранием сочинений Гончарова, о «трудах и днях» *не* изгнанников, «посланцев» с перспективой создания при более благоприятных экономических условиях Сектора по изучению литературы русского зарубежья, отнюдь не ограничивающейся находящимися ныне «в обороте» 5—10 именами.

Это предложение было определено ведущим заседание как «достойное обсуждения и внедрения».

*© М. Д. Эльзон*

lib.pushkinskijdom.ru

XVIII век

## СБОРНИК 21

Сборник охватывает широкий круг проблем, связанных с изучением русской литературной культуры XVIII в. Издание посвящено 100-летию со дня рождения выдающегося ученого чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова, одного из основателей темы. В книге получает новое освещение проблема культурной преемственности, существующей между литературой древней Руси и литературой XVIII в., с одной строны, и литературой XVIII в. и русской словестностью предпушкинской поры — с другой. На преимущественно новом материале рассмотрено развитие таких жанров, как роман, комедия, духовная ода; дополнены сведения о русско-европейских культурных контактах XVIII в.: выявлены знакомства русских литераторов с произведениями английских, немецких, польских, французских авторов, свидетельства интереса к русской культуре за рубежом.

Для литературоведов, историков, лингвистов, всех интересующихся историей русской культуры.

lib.pushkinskijdom.ru

**ДОСТОЕВСКИЙ:**

**МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ**
**Т. 15**

Книга посвящена актуальной проблеме: Достоевский и «серебряный век» — восприятию и интерпретации творчества Достоевского деятелями русской литературы и искусства конца XIX—начала XX в. Публикуются также новые материалы.

Для филологов, литературоведов.

lib.pushkinskijdom.ru

## ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА: 1871—1875

Это фундаментальное исследование, охватывающее ключевые проблемы истории русской и зарубежной литературы и культуры XIX в. Тургенев — самый европейски образованный писатель в русской литературе. Его творческие, личные связи с писателями и общественными деятелями, русскими и зарубежными, многогранны и многочисленны. Велика его роль в русском, европейском литературном процессе и культуре.

Для филологов-исследователей, педагогов вузов, всех интересующихся русской и европейской культурой прошлого века.

lib.pushkinskijdom.ru

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ ПЕТРОГРАДА—ЛЕНИНГРАДА 1910—1920-х ГОДОВ**

Представленные в сборнике статьи и публикации: «Союз деятелей художественной литературы. 1918—1919», «ФОСП (Ленинградское отделение)», «Воспоминания С. А. Малахова (К истории РАППа) — о литературном процессе начала 30-х годов», «Литературная организация „Содружество"», «Ленинградская организация пролетарских писателей (Обзор архивных документов)», «Вольная философская ассоциация. 1919—1924», «Неизвестные документы из саратовского архива К. Федина» и др. — дают широкую панораму литературной жизни Петрограда—Ленинграда в первые десятилетия XX в.

Для литературоведов, широкого круга читателей.

lib.pushkinskijdom.ru

**МИХАИЛ ЗОЩЕНКО:**
**МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ**
**Кн. 2**

В книге завершается публикация документов из архива М. Зощенко, хранящихся в Пушкинском Доме, а также публикация дневника вдовы писателя М. Зощенко — В. В. Кербиц и тщательно прокомментированных дневниковых записей самого писателя. Представлена переписка М. Зощенко с современниками — известными деятелями культуры, писателями, читателями. Публикуемые материалы позволяют восстановить многие неизвестные стороны творческой биографии М. Зощенко.

Для филологов, широкого круга читателей.

lib.pushkinskijdom.ru