РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 1 Историко-литературный журнал 1999

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

**Илья Серман** (*Израиль*). Явленье Озерова . . . . . 3
**В. Е. Ветловская.** Житийные источники гоголевской «Шинели» . . . . . 18
**И. А. Виноградов.** Пьеро, Коломбина и Арлекин: К истории создания «Тараса Бульбы» и «Ревизора» Н. В. Гоголя . . . . . 36
**Н. Н. Мостовская.** Тургенев и Некрасов. Противостояние . . . . . 45
**В. А. Туниманов.** «Кроткая» Достоевского и «Крейцерова соната» Толстого (Две исповеди) . . . . . 53
**О. В. Сливицкая.** Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина . . . . . 89
**Г. А. Тиме.** Две «Атлантиды» (Г. Гауптман и Д. Мережковский: непреднамеренный диалог) . . . . . 111
**Е. З. Тарланов.** Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект) . . . 134

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**С. А. Давыдова.** Мог ли быть Пролог источником Летописца Еллинского и Римского? . . 145
**Н. Е. Мясоедова.** Русская пьеса о Вольтере «Ты и Вы» (к вопросу об авторстве А. А. Шаховского) . . . . . 150
**Э. Г. Гайнцева.** Неизданные письма П. А. Валуева к И. А. Гончарову . . . . . 177
**В. В. Перхин.** Шестнадцать писем М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину (1905—1907) . 195
**Н. П. Генералова.** Кто был автором «Современных заметок»? . . . . . 228
Переписка М. Зощенко и И. Ильинского (вступительная заметка и публикация В. С. Федорова) . . . . . 248

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**Э. Э. Найдич.** Загадок стало меньше . . . . . 254
**И. Ф. Прийма.** Исследования русского авангарда . . . . . 256

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

**М. Э. Маликова.** Быт и литература ..... 259
**А. И. Филатова.** Критика 1930-х годов в свете современности ..... 264

ХРОНИКА

**М. А. Федотова.** XXII Малышевские чтения ..... 268
**Г. Е. Потапова.** Международная конференция «Пушкин и Тургенев» ..... 270
**А. Е. Шашкова.** Алексеевские чтения ..... 283
**Н. Н. Лаврова.** К 140-летию со дня рождения К. Р. ..... 286

**Редакционная коллегия:**

*Н. Н. СКАТОВ* (и. о. главного редактора),
*Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *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. 328-16-01

© Коллектив авторов

lib.pushkinskijdom.ru

© *ИЛЬЯ СЕРМАН (Израиль)*

# ЯВЛЕНЬЕ ОЗЕРОВА*

Мандельштаму, как и другим литераторам, напомнили о трагедиях Озерова в 1914 году, когда был поставлен «Димитрий Донской». В своем театральном дневнике П. А. Марков, тогда еще гимназист, но уже страстный, одержимый театрал, писал 2 ноября: «Первую постановку театра имени В. Ф. Комиссаржевской следует признать неудачной. Неудача эта прежде всего обусловливалась самой вещью. „Димитрию Донскому" В. А. Озерова уже перевалило за сто лет. Только гениальные вещи могут выдерживать такой долгий срок, а трагедия В. А. Озерова к ним не принадлежит. Ложно-классический ее характер ясно подсказывал ее фальшь. К этому присоединилась попытка сыграть на теперешних чувствах».[1]

Так судил зритель 1914 года и, вероятно, был прав. И все же, отступив на сто лет назад, интересно понять тот грандиозный успех, которым сопровождалось это «явление» на русской сцене.

Начало XIX века было своего рода «оттепелью» по сравнению с царствованием Павла I. Об этом смелее всех написал Карамзин в оде «На восшествие на престол» Александра I:

России император новый!
На троне будь благословен.
Сердца пылать тобой готовы,
Надеждой дух наш оживлен.
Так милое *весны* явленье
С собой приносит нам забвенье
Всех прежних ужасов зимы...[2]

Создалась обстановка, когда литература могла действовать в сравнительно свободных условиях. Решение Карамзина издавать политический журнал как голос общественного мнения, пожалуй, самый убедительный пример обретенной (ненадолго!) свободы высказывания. Трагедия Озерова столь же убедительное доказательство этого ощущения либерализации, особенностей жизни, о которых с тоской вспоминал Пушкин в 1822 году.

При этом следует помнить, что новый царь и новые веяния, которые шли от него и его кружка реформаторов, вызывали сильный отпор. Поэтому ощущалась необходимость выразить Александру поддержку, в которой он очень нуждался. В литературе эту сложную миссию взял на себя Озеров.

---

* Настоящая статья является главой из монографии «Восемнадцатый век и его наследие».

[1] *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 488—489.

[2] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотв. / Вступ. статья, подготовка текста и прим. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 261. (Библиотека поэта. Большая сер.) Курсив здесь и далее мой. — *И. С.*



lib.pushkinskijdom.ru

Первое представление «Эдипа в Афинах» на сцене Петербургского театра состоялось 23 ноября 1804 года, но, когда привез Озеров свою пьесу в Петербург и ознакомил с ней Оленина, неизвестно. Можно предположить простой расчет времени, которое было необходимо на подготовку декораций и костюмов, на создание музыки и разучивание ролей: даже понимая, что вся эта подготовка шла одновременно, замечу, что на нее нужно было не менее трех месяцев, так как постановочная часть, в том числе костюмы, должна была, по замыслу Оленина, верно передать облик эпохи. Это значит, что Озеров представил законченную трагедию не позднее начала лета, если не ранее.

Озеров, если мой предположительный расчет верен, работал или завершил работу над трагедией в условиях неожиданно обострившихся отношений между Россией и наполеоновской Францией. 20 марта 1804 года в Венсенском парке был расстрелян герцог Энгиенский, сын принца Конде, один из возможных главарей антинаполеоновского заговора. «Расстрел герцога Энгиенского вызвал бурю негодования в Англии и феодальных дворах Европы».[3]

Александр объявил русский двор в трауре и послал 30 апреля (12 мая) французскому правительству ноту протеста против «нарушения ⟨...⟩ принципов справедливости и права, священных для всех наций». На эту ноту Наполеон ответил в форме вопроса: «Если бы в то время, когда Англия замышляла убийство Павла I, стало известно, что устроители заговора находятся в 4 километрах от границы, неужели не постарались бы схватить их?» Этот намек на цареубийство и причастность к нему Александра, по мнению вел. кн. Николая Михайловича, «никогда не был прощен» Наполеону государем.[4]

Жозеф де Местр так вспоминал о настроениях в Петербурге: «Негодование достигло высших пределов. Добрые императрицы прослезились, великий князь Константин в бешенстве, а Его Величество огорчен не менее глубоко. Членов французского посольства не принимают, даже не говорят с ними... Император облекся в траур, и повестки о семидневном трауре были разосланы всему дипломатическому корпусу».[5]

Художественно замечательное и историко-психологически точное изображение настроений в Петербурге сделано Л. Н. Толстым, но только писатель сконцентрировал события 1804—1805 годов в эпизоде, который он отнес к маю 1805 года. В остальном все исторически верно и помогает нам понять психологическую обстановку, в которой создавался «Эдип в Афинах».

Начну с концовки этой трагедии потому, что она вызывала больше всего споров. Сводка высказываний по вопросу, должен ли быть Эдип наказан, т. е. убит, или спасен, сделана Н. Д. Кочетковой. Она справедливо указала, что «главное отступление Озерова от классического сюжета» именно в концовке его трагедии — «вопреки известному мифу и его интерпретации у Дюсиса озеровский Эдип остался в живых».[6] При этом исследовательница подводит это решение трагедийного сюжета под общее правило: «...добродетель, таким образом, восторжествовала, а порок в лице Креона был наказан».[7] Дело вовсе не в «добродетелях» Эдипа, о

---

[3] *Троицкий Н. А.* Александр I и Наполеон. М., 1994. С. 92.

[4] *Великий князь Николай Михайлович.* Император Александр I. Опыт исторического исследования. 2-е изд. П., 1914. С. 41.

[5] Там же. С. 39—40.

[6] *Кочеткова Н. Д.* Трагедия и сентиментальная драма начала XIX века // История русской драматургии. XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 186.

[7] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

которых в трагедии Озерова почти не упоминается. Другая причина внушила Озерову мысль «порвать» с сюжетом мифа и его перелагателями. Причина эта — те политические обстоятельства, которые отразились в трагедии Озерова.

Оригинальность озеровской трактовки мифа об Эдипе в том, что драматург оправдывает отцеубийцу. В этом оправдании невольного преступника, в создании вокруг него атмосферы сочувствия, жалости и прощения заключались одновременно художественное новаторство и политическая смелость Озерова.

Трагедия начинается с того, что даже враг Эдипа, Креон, говорит о его «невольном» преступленье. А Тезей, отвечая ему и развивая тему «невольного» преступления, отмечает высокий душевный строй Эдипа и силу его раскаяния:

> Кто добродетели не изменял своей
> Среди случайности невольна преступленья,
> Тот большего достоин сожаленья.[8]

Во втором действии Тезей защищает Эдипа от гнева афинян и убеждает их, что тот уже достаточно наказан:

> За преступление ужасно, но невольно
> Мучения, Эдип, ты претерпел довольно,
> Ты добродетели несчастной нам пример.
>
> (с. 148)

Итак, в трагедии Озерова происходит поразительная перемена: предметом жалости и сочувствия становится преступник, образцом добродетели — отцеубийца. Именно в этой смелости постановки нравственных проблем и заключалось, по-видимому, основное зерно политических «применений» трагедии.[9]

Озеров как бы перенес в высокую трагедию основного персонажа слезной драмы — невольного преступника, чьи добродетели заставляют простить его преступление. Эдип у Озерова не равновелик своим поступкам, его душевный мир не исчерпывается тем, что связано непосредственно с его виной; человек у Озерова оценивается в совокупности своих деяний и возможностей, как личность, а не как участник определенной сценической ситуации. Озеров нашел для трагедии удачное сочетание политических и идеологических аллюзий с новым этическим истолкованием драматического характера. В комедии сделать это оказалось невозможно ни Крылову, ни Шаховскому, ни тем, кто предпочитал жанр комедии нравов (как назвал Шаховской «Модную лавку»), соединенной с элементами политической и литературной памфлетности. Комедийный персонаж мог действовать только в рамках условного сюжета, т. е. в очень ограниченном социальном диапазоне. Широкого охвата национальной жизни комедия в этих формах достигнуть не могла.

Озеров обновил русскую трагедию. Сохраняя ее конструкцию, сложившуюся уже у Сумарокова и воспроизводившую нормы, выработанные драматургами Великого века во Франции, Озеров двигался сразу по трем направлениям, реформируя внутренне самый устойчивый драматический жанр. Он сделал трагедию аллюзионной, вместив в нее прямое отражение

---

[8] *Озеров В. А.* Трагедии и стихотворения. Л., 1960. С. 134. (Библиотека поэта. Большая сер.). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[9] См.: *Серман И. З.* Русский классицизм. Л., 1973. С. 153—155.

lib.pushkinskijdom.ru

важнейших проблем и событий политической жизни. Он заставил своих персонажей излагать философско-политические идеи века Просвещения, не считаясь в каждом случае с эпохой или культурой, к которой приурочено действие данной трагедии. И наконец, он ввел балладную, лирическую тему, условно говоря, и балладных персонажей, предвосхитив появление баллад Жуковского.

Столь смелое введение новых элементов в структуру трагедий породило и восторги зрителей, и критику первых представлений трагедий Озерова, а поскольку они долго не сходили со сцены, в 1820-е годы сделало их одним из объектов спора о романтизме.

Каждая из его трагедий при своем появлении будоражила читательское и зрительское восприятие новизной в указанных выше направлениях. Декларативно-философские высказывания персонажей находили себе место во всех трагедиях, независимо от их локально-исторической приуроченности.

Так, Тезей («Эдип в Афинах») представлен как выразитель идеи разумного и просвещенного правления, он борется со жрецами, сторонниками жестокой древней морали. Тезей видит в Эдипе несчастного и добродетельного человека, жертву случая, приведшего его к преступлению, тогда как для жрецов он только преступник и должен погибнуть.

А Креон свое стремление отомстить Эдипу и захватить трон в Фивах старается представить как полезное и выгодное Афинам общее дело. Все монологи и реплики Креона доказывают от обратного разумность поведения Тезея.

В оссиановской по материалу и духу трагедии «Фингал» главный персонаж трагедии Фингал и Старн спорят о необходимости религиозных обрядов: в этой трагедии — службы друидов. Старн упрекает Фингала:

В Морвене божество Фингаловых отцов
Оставлено доднесь без храмов, без жрецов;
Друидов истребив, их властью недовольны,
Низвергли храмы вы на их главы крамольны.

Фингал возражает ему:

Не рассуждаю я, приличен ли кумир,
И храм, и жертвенник тому, кто создал мир;
Кому как вечный храм вселенная чудесна,
Кому восстать тесна и высота небесна.
Чтоб мыслью вознестись к сему миров творцу,
Не прибегаем мы к друиду иль жрецу...

Далее в трагедии возникает конфликт между Фингалом и Верховным жрецом Одена, который требует, чтобы Фингал совершил тризну над могилой им убитого в равном бою Тоскара, брата Моины. На это требование Фингал отвечает гневным обличением:

О ты, коварный жрец! какое дерзновенье
Ты принял на себя, чтобы умерших глас
От горних слышать мест, смущать здесь оным нас!
Оставь все хитрости, жрецов обычны свойства,
И в гробе сущего не нарушай спокойства!

(с. 207)

Старн в этом споре поддерживает Верховного жреца:

Почти, Фингал, почти его священный сан!

lib.pushkinskijdom.ru

Фингал, возражая ему, иронически говорит о намеренном обмане:

Какой сей дар чудесный!
И как пред нами он небесный слышал глас,
Которому никто не мог внимать из нас!

(с. 203)

В «Димитрии Донском» таких деистических заявлений нет, но и в этой трагедии сам Донской оспаривает некоторые предрассудки:

Прошли те времена, как робкие умы
В татарах видели орудие небесно...

(с. 234)

В последней трагедии Озерова «Поликсене» сходно с тем спором, который ведут между собой Фингал и Верховный жрец Одена, развивается полемика Агамемнона и сына Ахилла, Пирра. Агамемнон отказывается принести в жертву Поликсену, которую, по словам Пирра, требует тень Ахилла и жрецы. Агамемнон не верит жрецам:

Ты был ли вправе сам ее на смерть избрать?
Какой небесный глас, какое прорицанье
Предписывает нам царевны сей закланье?
Но и хотя б они глаголами жреца
Велели твоего умершего отца
Прах кровью упоить и неповинну деву
На жертву несть его неугасиму гневу,
То и тогда бы, Пирр, я усомниться мог,
Что в сих словах жреца скрывается подлог.
Не боги в благости ко смертным бесконечной
Могли нам повелеть обряд бесчеловечный!

(с. 340)

По мнению Г. А. Гуковского, такого рода высказывания нарушают основную поэтическую установку Озерова: «Озеров старается наделить своих героев мыслями и чувствами диких воинов, неистовых и прекрасных в своей южной пылкости, в своей неразмышляющей верности верованиям своего народа. Конечно, все это переплетается в „Поликсене" с условностями классицизма, со срывами в современность (например — в просветительских рассуждениях Агамемнона)».[10]

В конце 1806 года Синод русской православной церкви впервые в новейшей истории России захотел придать войне с Наполеоном религиозный характер. О Наполеоне в этом манифесте говорилось: «Он дерзает против Бога и России, явите себя защитниками славы его и верными ее сынами. Отринув мысли о правосудии Божьем, он мечтает в буйстве своем, с помощью ненавистников имени христианского и способников его нечестия, иудеев, похитить (о чем каждому человеку и помыслить ужасно!) священное имя Мессии: покажите ему, что он тварь совестью сожженная и достойная презрения. Благодать Божия отступила от него, ничто уже не соединит его с Богом, которому он сделался столь ужасно неверным, не верьте ему, испровергните его злодейства, накажите бесчеловечия, оказанные над многими неповинными: их глас вопиет на небо, осуждение вечное преследует его».[11]

---

[10] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 214.

[11] Цит. по: *Шильдер Н. К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование. 2-е изд. СПб., 1904. Т. 2. С. 356.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. К. Шильдер так комментирует этот текст: «Перечитывая грозное обвинение Синода, которое преподносили тогда в храмах молящемуся народу на всем пространстве Российской империи ⟨...⟩, нельзя не удивляться искусству, с которым извращалась в этом объявлении историческая обстановка данной минуты. Войну, предпринятую единственно ради спасения погибавшей Пруссии, чтобы не дать этому государству исчезнуть с карты Европы, превращали в народную войну, направленную против гонителя православной церкви, мечтавшего провозгласить себя Мессией».[12]

Как поступает Озеров в своей трагедии, где русские борются за свое освобождение от татарского ига? В ней не только нет священнослужителей, что было невозможно по цензурным условиям, но самая тема трактуется только как борьба за *свободу* национальную и не имеет никаких признаков межрелигиозной борьбы. Более того, Димитрий Донской, как бы полемизируя со Святейшим Синодом, видит в татарах лишь исторических врагов и угнетателей, а не проявление божественной воли. Еще раз приведем его слова:

Прошли те времена, как робкие умы
В татарах видели орудие небесно,
Чему противиться безумно и невместно.

(с. 234)

Для Димитрия татары — враги национальной свободы, поработители. Обращаясь к своим союзникам, русским князьям, Димитрий говорит — и в данном случае он отчасти согласен с Синодом в оценке «нравов» врага:

России миру нет, доколь ее в пустыню
Свирепостью своей враги не превратят
Иль, к рабству приучив, сердец не развратят
И не введут меж нас свои злочестны нравы.
От нашей храбрости нам должно ждать управы,
В крови врагов омыть прошедших лет позор
И начертать мечом *свободы* договор.

(с. 238)

Все идеологическое обоснование необходимости войны держится в основном на понятии свободы национальной, но с ним соседствуют и ему не противоречат ссылки на *веру*. Так, князь Тверской, соперник Димитрия, стремится, выражая общее мнение, «за веру пасть и лечь за Русску землю» (с. 232).

Свободомыслие Озерова проявляется в изображенном им конфликте между Димитрием Донским и князем Тверским из-за любви к Ксении, княжне Нижегородской. С этим конфликтом связаны возражения Державина и Шишкова, известные нам по мемуарам современников. По воспоминаниям Жихарева, Державин в разговоре с Дмитревским высказал свой упрек Озерову в такой форме: «...мне хочется знать, на чем основывался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и вопреки всем обычаям того времени шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию».[13] Эти слова Державина в изложении Жихарева переходят из одной

[12] Там же. С. 156—157.
[13] *Жихарев С. П.* Записки современника. Л., 1989. Т. 2. С. 99.

lib.pushkinskijdom.ru

работы об Озерове в другую без проверки. Между тем они необыкновенно тенденциозны. Во втором действии сказано, что «оное происходит пред шатрами княжны Ксении», а первому явлению предшествует ремарка «Ксения, Избрана» — т. е. Ксения не одна-одинехонька, а всегда в сопровождении своей «наперсницы» Избраны. По воспоминаниям С. Т. Аксакова, Шишков свои возражения высказывал более мотивированно: «Шишков принимал за личную обиду искажение характера славного героя Куликовской битвы, искажение старинных нравов, русской истории и *высокого слога*. Всего более сердили его слова Донского, которыми он описывает, как увидел в первый раз Ксению в церкви:

Исчезли в мыслях храм, останки те нетленны,
Пред коими и дочь и матерь преклоненны
Молили применить на милость гнев небес.

„Хорош великий князь Московский! — говорил Шишков. — Увидав красивую девицу в Успенском соборе, невзвидел святых мощей и забыл о них. Можно ли написать такую дичь о русском великом князе, жившем за четыреста лет до нас?" Не менее сердили его слова Димитрия, который в оправдание своей любви говорит Бренскому:

Не осуждай ее, она счастливый дар,
Она произвела сей доблественный жар,
С которым я стремлюсь отечество избавить,
Свободу возвратить и мой народ прославить.

Александр Семенович выходил из себя от гнева и говорил: „Спасибо хоть Бренскому, который возражает Димитрию: ах, какой же ты подлец!"»[14]

Тут Шишков слишком предвзято излагает реплику Бренского, который не верит Димитрию, что любовь к Ксении, а не «верховный долг и честь» вдохновляют его восстать против татарского ига.

И все же именно любовь Димитрия к Ксении, ее нежелание подчиниться отцовской воле (отец обещал отдать ее в жены князю Тверскому) были в драме Озерова смелой новинкой, непривычной для представлений о русской старине таких консерваторов, как Державин и Шишков.

Идеологическое вольномыслие Озерова, равно как и его стилистические вольности были неприемлемы для будущих «беседчиков». Разумеется, Озеров сознательно шел на несоблюдение исторического правдоподобия. Ему как драматургу нужен был конфликт частный — соперничество Донского и Тверского из-за Ксении — для того, чтобы изобразить русских людей XIV века во всей полноте их внутренней жизни, в борьбе за свободу личную и общую. Конечно, такой конфликт, отчасти представленный как борьба между долгом и страстью, входил в традиционную структуру трагедии. И в этом смысле Озеров ближе к Сумарокову, чем к Княжнину. Но эта структурная близость к традиции соединяется у Озерова с тем отношением к персонажам, которое было разработано Карамзиным и его последователями. Поэтому его герой, вопреки возражениям Державина и Шишкова, может так рассказывать о своем чувстве к Ксении:

С какою прелестью мой страстный дух, довольный,
Чувствительность княжны в слезах ее читал!

(с. 242)

[14] *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 277.

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь очень интересно, что Озеров, может быть, сознательно заставляет Донского употреблять слово *прелесть* в его новом значении, а не в том смысле, который оно имело в древнерусской словесности.

В споре с теми из русских князей, которые убеждают Донского подчиниться воле покойного отца Ксении и «уступить» ее Тверскому, Донской настаивает на том, что он «защищать готов ее (Ксении. — *И. С.*) *свободу*» (с. 254), а согласившись на брак с Тверским, она «лишается *свободы*» (с. 256).

Так понятие личной свободы, свободы в любви и браке, сливается в этой трагедии с понятием свободы национальной.

В «Димитрии Донском» Озеров предложил русскому обществу и ввел в русскую литературу новое понимание понятия *свобода*, известного, конечно, и до него, но в более строго определенных рамках. Оно, как одно из важнейших понятий философии, проникало постепенно в русскую литературу, преимущественно в исторические труды. В поэзию и драму понятие *свобода* получило доступ в 1780-е годы. В работах историков оно, как правило, связано с Новгородом и его политическим строем. О «народной вольности» Новгорода писали Миллер и Щербатов. Среди причин разорения России в удельный период Щербатов называет «вольность», хотя пишет о ней с подлинным восторгом: «Самая вольность народная, драгоценнейший дар для человечества, влагающая в сердце неустрашимую храбрость и совершенную любовь к отечеству, быв во зло употреблена, единой из причин разорений России была».[15]

Написанная в 1781—1783 годах ода Радищева «Вольность» построена на понятии свободы (вместе с синонимом — вольность), но был ли известен читателям полный текст этой оды, мы не знаем. Немногие читатели «Путешествия из Петербурга в Москву» могли найти в неполном тексте оды «Вольность» несколько упоминаний понятия *свобода* (*вольность*). Ода открывается обращением поэта к вольности:

О вольность, вольность, дар бесценный,
Позволь, чтоб раб тебя воспел...

В строфе двадцать второй *свобода* появляется как антипод диктаторской власти Кромвеля:

Я чту, Кромвель, в тебе злодея,
Что, власть в руке своей имея,
Ты твердь *свободы* сокрушил.
Но научил ты в род и роды,
Как могут мстить себя народы,
Ты Карла на суде казнил.[16]

Поэтическая и идеологическая новизна оды Радищева проявилась на уровне лексики в том, что он приравнял друг к другу понятия «вольность» и «свобода».

Как утверждал Г. П. Макогоненко в своей монографии о Радищеве, во второй половине XVIII века понятие *вольность* имело свой, особый смысл. Оно определяло круг или границы конкретных прав личности: «До Радищева термин *вольность* как выражение определенного политического понятия широко употреблялся именно в дворянской и правительственной литературе, причем он совсем не связывался с понятием полити-

[15] *Щербатов М. М.* История Российская от древнейших времен. СПб., 1771. Т. 2. С. 257.
[16] *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 360.

lib.pushkinskijdom.ru

ческой свободы крепостного народа».[17] Но далее, по его наблюдениям, оказывается, что «в общенародном языке слова *воля*, *вольность* всегда значили или свободу от плена, или свободу от тюрьмы, или свободу от какой-либо зависимости, или, после окончательного утверждения крепостного права, свободу от крепости, от рабства».[18]

Можно предположить, что *вольность* не полностью совпадала по смыслу со *свободой*. Последняя была понятием отвлеченным, теоретическим, тогда как вольность это было какое-либо конкретное право или сумма определенных прав, хотя оба понятия иногда ставились и рядом. Так, указ Петра III от 18 февраля 1762 года назывался «О даровании вольности и свободы российскому дворянству».

В трагедии Княжнина «Вадим Новгородский», написанной независимо от книги Радищева, соседствуют оба понятия, *свобода* и *вольность*, но первое преобладает. В трагедии идет непрерывное обсуждение судьбы Новгорода под властью Рурика, установившего в нем гражданский порядок, для чего понадобилось ограничить «свободы здешних стран». Но эти «свободы» в сущности были уже утрачены ранее. Об этом Вадиму рассказывает его сторонник Вигор:

Едва пред войском ты расстался с сей страною,
Вельможи многие, к злодейству видя средство
И только сильные отечества на бедство,
Гордыню, зависть, злость, мятеж ввели во град,
Жилище тишины преобратилось в ад.
Святая истина отселе удалилась.
Свобода, встрепетав, к паденью наклонилась.[19]

В этой трагедии уже появляется рифмующаяся пара: *свобода—народа*, в различных драматических ситуациях позднее многократно повторенная в поэзии 1800—1810-х годов.

Вот как Пренист объясняет Вадиму, почему Рурик получил общее признание:

Прошеньем призванный от целого *народа*,
Уведаешь, как им отъятая *свобода*
Прелестной властию его заменена.[20]

Дочь Вадима Рамида, обращаясь к отцу, говорит:

Такой, как ты, герой, дав счастие *народу*,
Удобен возвратить души своей *свободу*.[21]

Столь частое и разнообразное употребление понятия *свобода* в этой трагедии Княжнина было новым не только для его предшественников, но и для него самого. В его популярной трагедии «Росслав» это понятие появляется три раза в начале и потом исчезает.

Размышляя над русской историей и уточняя смысл понятия *вольность* применительно к русским историческим обстоятельствам, Карамзин соразмерял их с событиями во Франции. В предисловии к «Марфе Посаднице» от лица «издателя старинного манускрипта» говорится: «...сопротивление новгородцев не есть бунт каких-нибудь якобинцев: они сража-

[17] *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время. М., 1956. С. 366.
[18] Там же. С. 367.
[19] *Княжнин Я. Б.* Избр. произв. / Вступ. статья, подгот. текста и прим. Л. И. Кулаковой. Л., 1961. С. 256. (Библиотека поэта. Большая сер.)
[20] Там же. С. 252.
[21] Там же. С. 278.

lib.pushkinskijdom.ru

лись за древние свои уставы и права, данные им отчасти самими великими князьями, например Ярославом, утвердителем их вольности».[22]

Войны 1805—1806 годов отразились в «Димитрии Донском» новым пониманием *свободы* для трагедии. В первом монологе Донского, многим зрителям запомнившемся, Донской обращается к совету князей и бояр:

Российские князья, бояре, воеводы,
Прошедшие чрез Дон отыскивать *свободы*
И свергнуть наконец насильствия ярем!

(с. 231)

Отвергая предложение князя Белозерского искать мира с Мамаем, Донской надеется на поддержку Сергия Радонежского, слова которого

...воспламенят российские сердца
Искать *свободы* здесь иль райского венца!

(с. 235)

Белозерский продолжает сомневаться в результатах грядущей битвы:

Ах, дал бы Бог венчать *свободою* нам бой!

Далее, когда является посол Мамая и требует от русских покорности, Донской ему отвечает:

Но право храброго мечом отмщать убийство,
*Свободу* защищать и отражать насильство.

(с. 237)

После ухода татарского посла Димитрий обращается к собравшимся:

От нашей храбрости нам должно ждать управы,
В крови врагов омыть прошедших лет позор
И начертать мечом *свободы* договор.

(с. 238)

Когда Белозерский просит его не рисковать жизнью в бою, Димитрий отказывается следовать его предостережениям. Он хочет, чтобы все участники завтрашнего боя были проникнуты единым чувством:

Кто над могилою иль деда, иль отца
Не плакал о бедах российского народа?
Днесь мщенье предстоит, наградою — *свобода*.

(с. 240)

Для того чтобы характеры в его трагедии были даны в своем человеческом, а не только гражданско-политическом наполнении, Озеров историческую тему сопротивления татарам, на которое решился Димитрий, дополнял конфликтом нравственным.

Соперничество между Димитрием и князем Тверским из-за Ксении развивается как борьба за ее *свободу*, за свободный выбор ею своей судьбы. Димитрий готов силой воспрепятствовать намерению Тверского совершить брак с девушкой, которая его не любит. Так отвлеченная, хотя и справедливая идея борьбы за национальную *свободу* превращается в трагедии Озерова в стремление противостоять любым проявлениям гнета.

Озеров писал эту свою трагедию в 1806 году, когда тема национальной свободы стала важнейшей темой в творчестве многих поэтов. Даже

[22] *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 680.

lib.pushkinskijdom.ru

Карамзин, как казалось отказавшийся от поэзии для прозы, в 1806 году написал «Песнь воинов», в которой призывал к беспощадной схватке с «врагом отечества» и «общим злодеем», т. е. Наполеоном. По его убеждению, русский народ непобедим потому, что он

Живет с *свободою* сам-друг
И царь ему — отец любезный.[23]

Напечатана эта «Песнь» была только в 1814 году, может быть, потому, что неудачный ход войны 1807 года сделал ее неактуальной. С одинаковым пафосом в 1806 году о войне, о ее неоспариваемой необходимости писали и поэты молодого поколения — Попугаев, Жуковский и, разумеется, Державин.

Попугаев в стихотворении «К согражданам» (напечатано в «Вестнике Европы») употребляет понятие, о котором мы говорим и которому суждена будет сложная и длительная судьба в истории русской поэзии, — понятие *свобода*:

Восстаньте, Россы величавы!
Уже враг в гордости своей
Судьбами царств располагает,
*Свободе* вашей угрожает!
Тебе ли, Росс, расстаться с ней?[24]

Почему здесь появляется это понятие, совершенно чуждое одическому словарю? Очевидно, потому, что войны, которые Россия вела с 1805 года, уже не были победоносно-успешными, как недавние походы Суворова, а таили в себе несомненную общенациональную угрозу.

И несмотря на оценку сражения у Прейсиш-Эйлау как победного (впрочем, так оно расценивалось обеими сторонами), чувство тревоги, ощущение опасности присутствует в поэзии. В 1806 году Жуковский напечатал «Песнь барда над гробом славян победителей». Основная идея этого, хотя и посвященного победе стихотворения, — идея мести врагам. Древний славянский «бард» обращается к собравшимся на похоронах воинам с таким призывом:

Воздвигнись, дух славян, воздвигнись месть и брань!
И ярый исполин, победами надменный!
Постигну! поражу! рассыплю их полки.[25]

Позднее, уже после Тильзитского мира, Жуковский в стихотворении «Мысли над гробом Каменского» (убитого своим крепостным) хотел, по-видимому, напомнить читателям «Вестника Европы» о позорном поведении Каменского, в 1807 году самовольно оставившего в самый критический момент русскую армию:

Кончина дней — лишь миг! убийцы ль топором
Сраженный, распростерт на прахе, без покрова,
В блистающий ли гроб, средь плесков, под венцом,
Сведен с престола золотого —
Коль пользы с славою в делах не различал, —
Твоих священных дел не тронет разрушенье!

---

[23] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотв. С. 299.

[24] *Попугаев В. В.* К согражданам // Поэты-радищевцы. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств / Ред. и комм. Вл. Орлова. Вступ. статьи В. А. Десницкого и Вл. Орлова. Л., 1935. С. 295. (Библиотека поэта. Малая сер.)

[25] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред., с библиогр. очерком и прим. проф. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 1. С. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь рок Каменскому конец презренный дал
Живым лишь только устрашенье![26]

Изменившееся отношение к войне, ее превращение из государственного мероприятия в дело общенациональное всего яснее отразилось в поэзии Жуковского. Новое или, вернее, забытое понятие свободы появляется в стихотворении «Вождю победителей. Писано после сражения под Красным» (1812), обращенном к Кутузову:

Его удар — и всей земле *свобода*![27]

В стихотворении «Государыне императрице Марии Федоровне»:

Спасенные народы от оков
С возникшими из низости царями
Воздвигнули *свободы* знамена.[28]

Здесь свобода имеет только одно значение — это свобода от иноземного, т. е. французского владычества.

Более сложное, более богатое содержанием понятие *свобода* варьируется в обширном стихотворном послании Жуковского «Императору Александру» (1815). Наполеон у Жуковского не сатана, не слуга дьявола, как у Державина, а «враг свободы», и борьба России с ним в 1812 году означает, что «в бой пошла с насилием *свобода*». Москва — это «костер свободы», и «в пепле мщения свобода ожила». Далее говорится о присоединении немецких государств к России в этой войне:

И все помчалось в строй под знамена *свободы*,
В одну слиялись грудь воскресшие *народы*...[29]

Как я уже отметил, может быть, эта рифмующаяся пара утвердилась в русской поэзии именно после Озерова. Жуковский эту рифму употребил в этом же стихотворении еще раз, когда изобразил торжество освобожденных народов Европы:

Уж всюду запевал свободы глас знакомый
На оживающих под плугами полях,
На градских торжищах, кипящих от народа,
На самом прахе сел... везде, везде свобода.[30]

В стихотворении «Певец в Кремле», напечатанном в 1816 году, Жуковский надеется, что будет «сила щит свободы»,[31] а в стихах «На случай первого отречения Бонапарта» утверждает, что Александр I «свободе меч свой посвятил».[32]

Так понятие свобода, ранее в стихах Жуковского имевшее частный, бытовой смысл («свободно я дышал»), приобретает новую и уже неизменную политическую определенность.

Г. А. Гуковский на большом материале оды и трагедии 1800—1810-х годов показал, как слово *свобода* — чисто национальное понятие в трагедиях В. Озерова и в многочисленных одах, посвященных событиям войны 1812—

---

[26] *Жуковский В. А.* Стихотв. Л., 1976. С. 776. (Библиотека поэта. Большая сер.). Эти строфы не вошли в первое собрание стихотворений Жуковского.
[27] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 11.
[28] Там же. С. 24.
[29] Там же. С. 74.
[30] Там же. С. 75.
[31] Там же. С. 104.
[32] Там же. С. 117.

lib.pushkinskijdom.ru

1813 годов, — трансформируется и становится обозначением свободы политической, т. е. превращается в лозунг освободительной борьбы против внутреннего врага — самодержавия. Он указал и на связь такого изменения понятия *свобода* и ему аналогичных с революциями конца века: «Их политическая содержательность вызывает в сознании, в данной системе, также комплексы представлений о французской (а ранее американской) революции. За всей терминологией революционных романтиков живут, растут и блещут всеми красками патетические картины французской революции, речи Мирабо, статьи Дюмулена и Марата, песни революции, ее кровавые и героические дела и т. д.».[33]

А через два года после Послания Жуковского Александру I стала распространяться в списках ода Пушкина «Вольность», написанная с явной оглядкой на одноименную оду Радищева.[34] В пушкинской оде завершился этот процесс эволюции понятия *свобода*:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок.[35]

Озеров остался в стороне от этого хода идей. В 1816 году он умер, а трагедии его продолжали идти на сценах и вызывать критические баталии.[36]

Трагедии Озерова Мандельштам назвал «последним лучом» трагической зари. Он, к сожалению, прав. После Озерова опыты шекспиризации русского трагедийного репертуара не дали положительных результатов. «Борис Годунов» Пушкина до сих пор не завоевал театральную сцену. Исторические трагедии А. Н. Островского не имели тех достоинств, благодаря которым его драмы живут уже второе столетие на сценах всего мира. Только трагедии А. К. Толстого завоевали русскую сцену в XX веке и не сходят с нее.

Первенствует в русском театральном обиходе драма. И нет необходимости перечислять все, что сделано в области драмы от Островского до Булгакова. Вероятно, есть своя закономерность в этом торжестве драмы и в редкости лучей трагической зари, подобных трагедии Д. С. Мережковского «Павел I».

Отчасти судьбу трагедий Озерова и его место в истории русской драматургии помогают понять те споры, которые шли и вокруг театра, и в литературе в 1820-е годы.

Главная тема этих споров — насколько удалось Озерову реформировать, перестроить трагедию. Убежденным его сторонником был П. А. Вяземский. Он утверждал в статье 1817 года, что Озеров «уже несколько принадлежит к новейшему драматическому роду, так называемому романтическому, который принят немцами от испанцев и англичан».[37] В дискуссии 1820 года П. Катенин, полемизируя с Вяземским, который

---

[33] *Гуковский Г. А.* Указ. соч. С. 179.

[34] См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 152—153.

[35] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 314.

[36] *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 140—142, 271—273, 289—292.

[37] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 49.

lib.pushkinskijdom.ru

восторгался «искусством» Озерова сочетать «в одной картине свежие краски добродетельной страсти с мрачными красками угрюмой и кровожаднейшей мести» (имеется в виду конфликт между Старном и Фингалом в трагедии «Фингал». — *И. С.*), справедливо указал: «...кто упражняется в трагедии, знает, что это сочетание есть вещь самая обыкновенная, un line commune, что оно находится везде, хоть, например, во всех трагедиях бродяги Дюбеле».[38]

Формально Катенин был прав, с ним соглашался Пушкин, видевший в трагедиях Озерова традиционный механизм структуры, а не романтическую свободу. Но относительная правота была и на стороне Вяземского. По его глубокому убеждению, только с появлением трагедий Озерова «Мельпомена приняла владычество над душами».[39]

Вяземский восхищался лиризмом в «Фингале», как и некоторые другие зрители трагедий Озерова. Так, Плетнев, безусловный поклонник Пушкина, в рецензии на «Кавказского пленника» сравнивает монолог черкешенки с монологом Моины («Фингал», д. 1, я. 6): «Может ли страсть говорить убедительнее? Это место приводит нам на память нежную Моину, с таким простосердечием изображающую любовь свою к Фингалу».[40] Вот этот монолог:

В пустынной тишине, в лесах, среди свободы,
Мы возрастаем здесь как дочери природы,
И столько ж искренны, сколь искренна она.
Итак, о государь, открыть тебе должна,
Что с первого тебя я возлюбила взгляда.
К герою страсть души высокия отрада:
Гордяся чувством сим и радуясь ему,
Призналась в том отцу, народу и всему,
Что в отческой стране чувствительность имеет,
И праху матери, который в гробе тлеет,
Природе, словом, всей известна страсть моя,
О коей небесам сказать готова я.
Поверь, Моина здесь не менее Фингала
Терзалась мыслию, разлукою страдала.
Как часто с берегов или с высоких гор
Я в море синее мой простирала взор!
Там каждый вал вдали мне пеною своею
Казался парусом, надеждою моею,
Но, тяжко опустясь к глубокому песку,
По сердцу разливал мне мрачную тоску.
Как часто в темну ночь, печальна и уныла,
Обманывать себя я к морю приходила;
Внимая шуму волн, бьющихся о брег,
Мечтала слышать в нем твой быстрый в море бег.
Ты прибыл наконец, Фингал перед Моиной, —
Забывши грусть, любви я предаюсь единой.

(с. 198—199)

Все, что в трагедиях Озерова предвосхищало поэзию Жуковского и русскую унылую элегию, свидетельствовало, по убеждению Вяземского, о романтизме его трагедий.

---

[38] *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 178.

[39] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 32.

[40] *Плетнев П. А.* «Кавказский пленник». Повесть А. С. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827 / Под общей ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева. СПб., 1996. С. 121.

lib.pushkinskijdom.ru

При этом Вяземский понимал, что Озеров не сумел перестроить, «переродить» трагедию в целом. Может быть, такое упорство Вяземского в спорах об Озерове в 1820-е годы объясняется тем, что «и в романтической поэзии, и в трагедии, и в комедии его более всего интересует некая истина, рождающаяся помимо прямого авторского слова, выражающаяся в столкновении людей, в сопоставлении обстоятельств, в игре слов, в многозначительной детали».[41]

Это замечание современной исследовательницы объясняет позицию Вяземского в литературных спорах 1820-х годов, но оно же помогает нам понять и оценить Озерова.

Строгий его критик, Павел Катенин, писал в 1820 году об Озерове: «Он у нас один; сравнить не с кем; будем же им заниматься, постараемся отличить хорошее от дурного, ибо не слепое удивление, но похвала на рассудке основанная приносит честь стихотворцу».[42]

«Рассудок» веков, как кажется, нашел истинную меру для исторически обоснованной оценки Озерова и того, что им было сделано, что удалось, а что ему оказалось не под силу.

---

[41] *Дерюгина Л. В.* Эстетические взгляды П. А. Вяземского // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 33.

[42] *Катенин П.* Размышления и разборы. С. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

© *В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ*

# ЖИТИЙНЫЕ ИСТОЧНИКИ ГОГОЛЕВСКОЙ «ШИНЕЛИ»

О житийных источниках «Шинели» и за рубежом, и в России уже писали. Е. А. Смирнова в своей книге о Гоголе об этом говорит так: «В 1955 г. голландский исследователь Дриссен ⟨...⟩ выдвинул предположение, что имя Акакия Акакиевича было заимствовано писателем из жития св. Акакия Синайского (VI в.), многие мотивы которого повторены в „Шинели". В настоящее время эту точку зрения можно считать общепризнанной. А в 1966 г. немецкий славист Зееман ⟨...⟩ указал, что источником знакомства Гоголя с историей этого святого, вероятнее всего, была ⟨...⟩ „Лествица"... (преподобного Иоанна Синайского, умершего в конце VI или начале VII в., память 30 марта ст. ст. — *В. В.*)».[1]

Действительно, соображения Ф. Дриссена, увязывавшего «Шинель» с житием Акакия Синайского, не вызвали возражений. О. Г. Дилакторская, специально занимавшаяся этой темой, пишет: «Исследователи давно и справедливо отмечали перекличку „Шинели" с житием Акакия Синайского. Гоголь, конечно, знал это житие — и, по всей вероятности, в варианте „Книги житий святых" Дмитрия Ростовского, творчеством и личностью которого особенно интересовался в конце тридцатых—начале сороковых годов, о чем свидетельствуют его письма. Гоголь мог читать это житие и в „Прологе": проложные жития были более известны, так как их возглашали в церковных службах. Надо сказать и о том, что сюжет жития в „Прологе" и в сборнике Дмитрия Ростовского идентичен».[2] Заметим, что этот сюжет «идентичен» и рассказу об Акакии Синайском в «Лествице». Указание Зеемана на то, что источником знакомства Гоголя со св. Акакием была «Лествица», выглядит довольно странным. Дело в том, что любые повествования о св. Акакии Синайском восходят именно к «Лествице» и ни к чему иному. Следовательно, читал ли Гоголь «Жития святых» или «Лествицу» (а он знал и то, и другое), он читал один и тот же рассказ, а доказать, что с «Лествицей» писатель познакомился раньше, чем с «Житиями...», невозможно.

Ввиду важности, которую исследователи Гоголя, начиная с работы Дриссена, придают этому рассказу, приведем его целиком, с самыми незначительными сокращениями. Иоанн Лествичник передает историю, услышанную им из уст великого и заслуживающего доверия подвижника. Тот говорил: «В обители моей в Азии ⟨...⟩ в которой я находился ⟨...⟩ был один старец весьма нерадивой жизни и дерзкого нрава ⟨...⟩ Не знаю, каким образом приобрел он себе ученика, юношу, именем Акакия,

---

[1] *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 143—144. Автор имеет в виду следующие работы западных ученых: *Drissen F. C.* Gogol'als novellist. Baarn, 1955; *Seeman K. D.* Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's «Mantel» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1966. Bd 33. H. 1.

[2] *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 160—161. Об исследователях, воспользовавшихся соображениями Дриссена и развивших их в том или ином направлении, см. здесь же, с. 201—202.

lib.pushkinskijdom.ru

простого нравом, но мудрого смыслом, который столько жестокостей перенес от сего старца, что для многих это покажется невероятным; ибо старец мучил его ежедневно не только укоризнами и ругательствами, но и побоями; терпение же послушника было не безрассудное. Видя, что он, как купленный раб, ежедневно крайне страдает, я часто говаривал ему, при встрече с ним: „что, брат Акакий, каково сегодня?" В ответ на это он тотчас показывал мне иногда синее пятно под глазом, иногда уязвленную шею или голову; а как я знал, что он делатель, то говаривал ему: „хорошо, хорошо, потерпи и получишь пользу". Прожив у своего немилостивого старца девять лет, Акакий отошел ко Господу, и погребен был в усыпальнице отцев. Спустя пять дней после этого наставник его пошел к одному, пребывавшему там, великому старцу, и говорит ему: „отче, брат Акакий умер". Но старец, услышав это, сказал ему: „поверь мне, старче, я сомневаюсь в этом". „Поди и посмотри", отвечал тот. Немедленно встав, старец приходит в усыпальницу с наставником блаженного оного подвижника, и взывает к нему, как бы к живому (ибо поистине он был жив и после смерти), и говорит: „Брат Акакий, умер ли ты?" Сей же благоразумный послушник, оказывая послушание и после смерти, отвечал великому: „отче, как можно умереть делателю послушания?" Тогда старец, который был прежде наставником Акакия, пораженный страхом, пал со слезами на землю; и потом, испросив у игумена лавры келлию близ гроба Акакиева, провел там остаток жизни уже добродетельно, говоря всегда прочим отцам: „я сделал убийство"».[3] Вот и весь рассказ.

Утверждать, что многие мотивы этого рассказа повторены в «Шинели», — явное преувеличение. Укоризны, насмешки, побои, претерпеваемые святым, — общее место житийного жанра, точно так же как и кротость подвижника, страдающего от чужой жестокости. Ведь смирение, по возможности полное бесстрастие требуются от любого человека, вступившего на спасительный путь.[4] У Акакия Акакиевича, однако, эта кротость и

---

[3] Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. 7-е изд. Козельской Введенской Оптиной Пустыни. Сергиев Посад, 1908. С. 52—53.

[4] Ср. характерное в этом смысле наставление св. Макария Египетского (память 19 января ст. ст.): «Пришел к преподобному ⟨...⟩ инок и спросил его: „Авва, что мне сделать, чтобы спастись?" „Ступай на кладбище и брани умерших" — отвечал ему преподобный. Инок пошел на кладбище и ⟨...⟩ бранил там мертвецов, разбивал камнями гробницы их и, возвратившись, рассказал обо всем преподобному. Преподобный спросил его: „Сказали ли что-либо тебе умершие?" „Нет, ничего не сказали", — отвечал инок. Тогда преподобный сказал: „Ступай опять, и теперь хвали их". Инок пошел и начал ублажать мертвецов разными похвалами ⟨...⟩ Затем, снова придя к преподобному, он рассказал ему, что хвалил умерших. „И теперь мертвые ничего не отвечали тебе?" — спросил преподобный. „Нет, не отвечали", — сказал тот. Тогда преподобный дал ему такое наставление: „Видишь, — сказал он, — что ни тогда, когда ты бранил умерших, они ничего тебе не отвечали, и ни тогда, когда ты ублажал их похвалами, они ничего тебе не ответили. Так и ты, если желаешь спастись, будь как мертвец: — не гневайся тогда, когда тебя бесчестят, не превозносись тогда, когда тебя восхваляют. Поступая так ⟨...⟩ спасешься"» (Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского... Кн. 5. Ч. 2. Январь. М., 1904. С. 142—143). Вот яркий пример такого рода смирения. Преподобный Саламан (память 23 января ст. ст.) «происходил из селения Каперсана ⟨...⟩ на западном берегу Евфрата. Возлюбив уединение, он отыскал на другом берегу реки маленькую хижину и затворился в ней, заложив наглухо дверь и окно; раз в год он выходил наружу через подкоп под стеною и запасался пищей ⟨...⟩ Жители того селения, из которого происходил преподобный Саламан, желая иметь человека Божия в своей среде, однажды ночью перешли реку вброд, взяли святаго, который не спорил, не сопротивлялся, но не выражал и согласия, и отвели в свою сторону; здесь поселяне построили для преподобного хижину, подобную прежней, и затворили его там; святый продолжал хранить молчание, никто не слышал от него ни одного слова. Вскоре жители селения, расположенного на другом берегу, где ранее спасался преподобный, пришли ночью к новому его жилищу и услышали, что он творит ⟨...⟩ молитву ⟨...⟩ Поселяне разобрали келью и отвели


lib.pushkinskijdom.ru

терпение, как показывает Гоголь с самого начала, отнюдь не безграничны. Запоздалое раскаяние тех, кто мучил святого или досаждал ему, — тоже общее место жанра (особенно характерное для мученических житий). Обычно такое раскаяние радикально меняет жизнь и душу. Этого никак нельзя сказать о «значительном лице», чье «распеканье», ускорив дело, заставило несчастного Акакия Акакиевича безвременно сойти в могилу. Только желание максимально сблизить финал «Шинели» с житием св. Акакия Синайского побудило Г. П. Макогоненко выразить мнение, не соответствующее иронической концовке гоголевского текста. «„Шумная жизнь" Башмачкина после смерти, — пишет он, — и нужна была Гоголю для того, чтобы показать, как узнавшее его „значительное лицо" осознало вину свою, чтобы пробудить уснувшую совесть генерала, творившего зло, чтобы вступил он после встречи с живым мертвецом Башмачкиным на стезю покаяния и человеколюбия...»[5] И далее: «Появление призрака обиженного и было тем „ударом", который перевернул всю жизнь „значительного лица"».[6] Более осторожно, но в сходном духе пишет О. Г. Дилакторская: «...в житиях чудо (вроде посмертного явления Акакия Акакиевича. — *В. В.*) должно способствовать нравственному перерождению или чудесному исцелению — тому, чтобы глухой обрел слух, слепой прозрел, а немой заговорил, что метафорически происходит со значительным лицом в „Шинели", который гораздо реже стал говорить подчиненным: „как вы смеете... если же и произносил, то уже не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело"».[7] Ср. сказанное Гоголем: «Бледный, перепуганный и без шинели, вместо того, чтобы к Каролине Ивановне, он приехал к себе, доплелся кое-как до своей комнаты и провел ночь весьма в большом беспорядке, так что на другой день поутру за чаем дочь сказала ему прямо: „ты сегодня совсем бледен, папа". Но папа молчал и никому ни слова о том, что с ним случилось, и где он был, и куда хотел ехать. Это происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: „как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами"; если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело».[8] Заметим, во-первых, что генерал распек Акакия Акакиевича и произнес известные слова, «выслушавши сперва, в чем дело» (3, 166—167); во-вторых, и в дальнейшем «выслушавши сперва, в чем дело», он говорил те же самые слова: «Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами» и т. д. Тут и там, слушая других (тех, кто ниже его чином), генерал их не слышит. Ни о каком «перерождении» здесь говорить не приходится. Поэтому ближе к истине мысль, высказанная О. Г. Дилакторской в другом месте и сводящаяся к тому, что «перерождение» «значительного лица» в финале «Шинели» мелькает лишь как нереализованная возможность.[9]

---

святаго к себе; блаженный молчальник и на этот раз нисколько не противился и не требовал, чтобы его оставили ⟨...⟩ В такой высокой степени, как никто другой, умертвив в себе плотское человека, блаженный Саламан до конца совершил свой подвиг и, ликуя, преселился в небесные обители» (около 400 года) (там же, с. 334—335).

[5] *Макогоненко Г. П.* Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 320.

[6] Там же. С. 325.

[7] *Дилакторская О. Г.* 1) Фантастическое в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 162; 2) Художественный мир петербургских повестей Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь. Петербургские повести. СПб., 1995. С. 241.

[8] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 173. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Первая цифра — том, вторая — страница.

[9] Ср.: «...нравственное потрясение значительного лица привело к посильной терпимости и снисходительности ⟨...⟩ Чудо человечности, чудо преображения только на миг осветило жизнь, вновь соскользнувшую в концовке в абсурд и пошлость» (*Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 176).

lib.pushkinskijdom.ru

В сближении, сделанном Дриссеном, заслуживают внимания, собственно, два момента. Один — общее имя житийного подвижника и героя гоголевской «Шинели», второй — их бессмертие после смерти. Но и эти моменты не принадлежат исключительно указанному Дриссеном источнику. Святцы называют нескольких святых с именем Акакий, начиная со святителя Акакия, епископа Мелитинского (память 17 апреля ст. ст.), и кончая преподобным Акакием (память 29 ноября ст. ст.) — тем самым, о котором идет речь. Отметим тут же, что героя Гоголя называют Акакием не в честь какого-либо из перечисленных в «календаре» (т. е. святцах) святых, но в честь покойного его отца. После длинного ряда «календарных» имен, предложенного матушке героя на выбор и ею отвергнутых, она говорит: «Ну, уж я вижу ⟨...⟩ что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» (3, 142). Ввиду этого обстоятельства с преподобным Акакием Синайским или любым другим святым Акакием следовало бы, строго говоря, соотносить не Акакия Акакиевича, а его отца. Но об отце героя сказано только то, что он, как и все Башмачкины, носил сапоги и что ко времени рождения сына уже умер. Это слишком мало для каких бы то ни было соотнесений. Ясно одно, посмертными «подвигами» отец героя не отличался.

Далее, появление после смерти. Краткое возвращение в жизнь умершего праведника тоже встречается в житийных рассказах.[10] В житии преподобного Акакия Синайского оно демонстрирует такую степень послушания, которую не ограничивает даже смерть. Именно это неистощимое смирение (о других добродетелях преподобного Акакия мы не знаем) и возводит подвижника в ранг святых. Не случайно рассказ о св. Акакии Синайском включен Иоанном Лествичником в рассуждение на соответствующую тему («Слово 4. О блаженном и приснопамятном послушании»). «Безрассудный, — говорит здесь св. Иоанн, — когда его укоряют или осуждают, оскорбляется и старается противоречить, или немедленно просит прощения у своего обличителя, не по смирению, но только чтобы прекратить выговор. Когда бьют тебя выговорами и укоризнами, молчи...»[11] И далее: «Мне кажется, что во всех случаях, когда бесчестие падает на одних нас, должно молчать (ибо это время духовного приобретения)».[12] Добродетель смиренного послушания — не редкость для житий святых. Не менее впечатляющим в этом смысле, чем рассказ о св. Акакии Синайском, выглядит в «Житиях...» рассказ о преподобном Досифее (память 19 февраля ст. ст.), который если из послушания и не откликается на призыв после смерти, то из того же послушания не смеет без разрешения старца умереть: «Страдания святаго Досифея все усиливались, и однажды он обратился к старцу Варсонофию с такою просьбою: „Отпусти

---

[10] Опуская эпизоды известного жития св. Сергия Радонежского (память 25 сентября ст. ст.), назовем, например, житие преподобного Патермуфия (память 9 июля ст. ст.), где это чудо повторяется дважды. Характерен первый случай, рисующий отношения учителя-старца и его ученика: «Видя ⟨...⟩ усердие старца в деле погребения умерших, тот юноша (ученик. — *В. В.*) сказал ему: „Отче! хотелось бы мне, чтобы, когда я умру, ты одел меня и похоронил". Отец отвечал: „Я так и сделаю, чадо, и буду одевать тебя до тех пор, пока ты сам не скажешь: довольно". В скором времени тот юный монах преставился, старец же, обвивши, по обычаю, его погребальными одеждами и покрыв лице ему, сказал: „Довольно ли тебе, чадо, этого для погребения или же прибавить еще что-нибудь?" Тогда мертвый, в слух всем, сказал: „Довольно, отче!"» (Жития святых... Ук. изд. Кн. 11. Июль. М., 1910. С. 203; см. также: с. 204—205).

[11] Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица... С. 56.

[12] Там же. С. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

меня, отче, более я не могу жить". Святый Варсонофий послал сказать ему: „Терпи, чадо, ибо недалеко уже милость Божия" ⟨...⟩ Чрез несколько дней болящий снова послал сказать святому Варсонофию: „Владыко мой, не могу более жить". На это великий Варсонофий отвечал: „Иди с миром, предстань пред Пресвятой Троицей и моли за нас пред престолом Вседержителя". Слыша сии слова великого Варсонофия, иноки стали негодовать; они говорили друг другу: „Что же великого сделал Досифей? В чем был подвиг его? За что он получил такой ответ от великого старца?"» Из-за кротости и смирения св. Досифея иноки не заметили его подвига, заключавшегося в безграничном послушании.[13]

Но кротость Акакия Акакиевича иссякает еще до смерти: в предсмертном бреду он не только продолжал выслушивать «надлежащее распекание», приговаривая: «Виноват, ваше превосходительство!», но «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом „ваше превосходительство". Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели. Наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух» (3, 168). Затем, ненадолго возвращаясь в жизнь, Акакий Акакиевич делает это не для того, чтобы лишний раз и с убеждением воскликнуть «Виноват, ваше превосходительство!», а для того, чтобы наказать своих обидчиков и обидчика. Я уже не говорю о том, что к этому посмертному и «буйному» появлению (да и ни к какому появлению) никто Акакия Акакиевича не приглашал.

Мотив краткого возвращения в жизнь не из смирения, но ради наказания сближает повествование об Акакии Акакиевиче с некоторыми житиями — например, с известным житием св. Епифания, архиепископа Кипрского (память 12 мая ст. ст.). Случилось так, что смерть постигла св. Епифания во время плавания, на корабле. Провидя скорую кончину, святой дал своим ученикам последние наставления, предрек бурю, которая вскоре и разразилась, велел не ужасаться и надеяться на Бога, а одному из корабельщиков вдруг сказал: «Не искушай, чтобы не быть искушенным».[14] После того как святой умер, буря утихла, и ученики и корабельщики были и опечалены смертью праведника, и обрадованы наступившим на море затишьем, «тот корабельщик, которому святый сказал: не искушай, да не искушен будешь, по своему любопытству пожелал узнать, обрезан ли Епифаний или нет (святой был из евреев. — *В. В.*). Когда он начал обнажать честное тело святаго, то умерший чудотворец, поднявши свою правую ногу, столь сильно ударил ею в лице любопытнаго, что он далеко упал от тела и умер. Всех объял страх, а товарищи-корабельщики, жалея наказаннаго, положили его при ногах Епифания. Лишь только его тело коснулось их, как умерший корабельщик ожил. И был еще больший ужас на всех».[15]

---

[13] Жития святых... Ук. изд. Кн. 6. Февраль. М., 1905. С. 347.

[14] Там же. Кн. 9. Май. М., 1908. С. 428.

[15] Там же. С. 428—429. Ср. также наказание преподобным Сампсоном Страннопримцем некоего Енесия, бывшего начальником странноприимницы, но не заботившегося о странниках и больных: «Однажды ночью преподобный Сампсон явился ему не во сне, но как бы наяву, и стал бить его жезлом, с гневом говоря ему: „Почему небрежен ты к службе своей и не заботишься о нуждах странников и больных?" От биения Енесий заболел столь сильно, что у него отнялся голос и он стал нем; тело же его сделалось синим от ран, причиненных жезлом святаго». Позднее по молитве одного благочестивого человека св. Сампсон исцелил Енесия (там же. Кн. 10. Июнь. М., 1913. С. 618—619).

lib.pushkinskijdom.ru

Отклик покойного Акакия Синайского на обращенный к нему вопрос говорит о вечной жизни, дарованной святому за выдержанное тяжелое искушение. Этой награды удостаивается каждый святой, какому бы подвижничеству он ни предавался, согласно обетованию: «Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 3, ст. 5).[16] Однако с Акакием Акакиевичем дело обстоит иначе. Ср.: «Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за воротник. Обернувшись, он заметил человека небольшого роста, в старом поношенном вицмундире, и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича. Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: „А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!"» (3, 172). Рассказ о посмертных «подвигах» Акакия Акакиевича опирается не столько на житийные мотивы (какую бы ни усматривать с ними связь), сколько на народное поверье о мертвеце (обычно умершем насильственной смертью), который в виде призрака преследует живых, чтобы наказать их за сделанное ему зло. Полагать, что этот рассказ (при явной его опоре на народное поверье) пародирует концовку жития св. Акакия Синайского или мотивы иных житийных повествований, было бы ничем не оправданной натяжкой.

Я не хочу сказать, что житие преподобного Акакия Синайского следует вообще исключить из числа возможных источников повести «Шинель», хотя, разумеется, этот источник должен занять гораздо более скромное место, чем принято думать. Но я решительно возражаю против мысли, которая если еще и не стала, то вот-вот грозит стать тоже «общепризнанной», будто трансформация мотивов жития преподобного Акакия Синайского или любых других повествований в том же роде у Гоголя имеет смысл травестирования и пародирования житийного канона.[17] Го-

---

[16] Ср., например, рассказ о праведной Марфе, матери св. Симеона Дивногорца. Двум ученикам св. Симеона она по смерти «явилась в светлой одежде и с светлым лицом. Ученики весьма ужаснулись, зная, что она умерла. Она же сказала им: „Не бойтесь, потому что Господь не к мертвым меня сопричислил, но к живым"» (там же. Кн. 11. Июль. М., 1910. С. 79—80).

[17] Ср.: *Schillinger J.* Gogol's «The Overcoat» as a Travesty of Hagiography // Slavic and East European Journal. 1972. N 16. «Нет никаких сомнений (...) в том, — пишет О. Г. Дилакторская, — что Гоголь в свою повесть ввел энергию житийного жанра: об этом говорят и имя героя, и ряд сюжетных ситуаций, непосредственно перекликающихся с житийным рассказом об Акакии Синайском. Существенно подчеркнуть: писатель при построении „Шинели" использовал в целом житийный канон, опираясь на традицию житийного жанра». Далее: «Вместе с тем (...) „общение" текста повести и текстов житий сложнее, чем простое заимствование, реминисценция, параллель, повторение сюжетных ситуаций. Совершенно очевидно, что в каждом „шаге" сюжета, где прозрачна эта традиция, видны явные отклонения, трансформация, сознательное ее нарушение». По мнению автора, это происходит потому, что в «Шинели» действует «принцип сакральной пародии, перевертывающей житийный канон в антижитийный» (*Дилакторская О. Г.* Художественный мир петербургских повестей Н. В. Гоголя. С. 240, 241, 243. См. также: *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 160—169). По мнению М. Эпштейна, «повесть, начатая в духе жития (...) постепенно переворачивается в свою противоположность, в антижитие, тема которого — страшное моральное и мистическое падение. Герой, наделенный чертами подвижника, но вынужденный — в соответствии с низменным характером среды — применять их без смысла и цели, превращается в мстителя и преследователя, уже не приносит себя в жертву, но ищет ее в других. Не просто человеческое подавляется и искажается в Акакии Акакиевиче, переходя в бесчеловечное, но в соответствии с его задатками и возможностями, искажается святое, антитеза которого — сатанинское, что, в контраст к прологу, выступает в эпилоге» (*Эпштейн М.* Князь Мышкин и Акакий Акакиевич (К образу переписчика) // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 74).

lib.pushkinskijdom.ru

голь совсем не пародирует житие (у писателя нет такой задачи). Отсылки к житийным мотивам имеют у Гоголя самое серьезное и только серьезное назначение.

Если бы Гоголю в первую очередь был важен рассказ об Акакии Синайском (именно он и никакой другой), то, спрашивается, зачем ему нужно было указать точную дату рождения своего героя: «Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот как: родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта» (3, 142). Это значит, что Акакий Акакиевич родился 22 марта, днем раньше.[18]

Далее. Среди возможных для героя имен святых мелькают разные и весьма экзотические — Моккий, Соссий, мученик Хоздазат, Трифилий, Дула, Варахасий, Варадат, Варух, наконец — Павсикахий и Вахтисий (3, 142). Но почему-то никому из тех, кто выбирает ребенку имя, не приходит в голову припомнить или посмотреть в тех же святцах, в день памяти какого святого или святых волею судьбы и Господа Бога родился бедный Акакий Акакиевич. Между тем, согласно обычаю, если не было на этот счет каких-либо особых соображений (а таких соображений в данном случае, казалось бы, не было), ребенку давали имя того святого, память которого празднуется в день его рождения или — реже — крестин. Впрочем, рождение и крестины Акакия Акакиевича не отделялись во времени заметным промежутком. Ср.: «Покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребенка. Матушка еще лежала на кровати против дверей», когда «кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей» (3, 142), предложили ей на выбор длинный перечень самых редких имен. Как правило, имя ребенка увязывалось все-таки с днем его рождения. Вот характерные строки из письма Н. С. Лескова Татьяне Львовне Толстой от 8 июня 1894 года, написанные по поводу смерти Н. Н. Ге: «Мы с ним (покойным Н. Н. Ге. — *В. В.*) были необыкновенные ровесники: я и он родились в один и тот же день, одного и того же года, на память Николая Студита, которому никто никогда не празднует, а это был наш патрон, и он был художник...»[19]

Если младенцу дают иное имя, не имя естественного (в «календарном» порядке) его покровителя, то покровителем для него становится тот соименный ему святой, чья память празднуется ближайшим образом к дню рождения ребенка. Святым патроном Акакия Акакиевича оказывается святитель Акакий, епископ Мелитинский, тогда как преподобный Акакий Синайский среди прочих святых Акакиев стоит в данном случае на последнем месте. Но между житием св. Акакия Мелитинского и повествованием об Акакии Акакиевиче нельзя усмотреть никакой — ни близкой, ни далекой связи. Ради немногих, но существенных мотивов следует сказать о житии еще одного Акакия, мученика, чья память празднуется 7 мая ст. ст. Как раз в житии этого святого обыгрывается его имя (момент нередкий в

[18] «Против ночи» — следовательно, *до* ночи, но не *после* нее. О. Г. Дилакторская ошибается, полагая, что герой «Шинели» родился 23 марта. Эта случайная ошибка уводит ее в сторону очень далеких и малоубедительных сближений. См.: *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 202—203.

[19] *Сухотина-Толстая Т. Л.* Воспоминания. М., 1976. С. 293.

lib.pushkinskijdom.ru

житийных рассказах), любые значения которого усваивают вообще все Акакии независимо от того, святые они или нет.

Исполняя царский указ и принуждая христиан отрекаться от Христа и возвращаться к идолопоклонству, военачальник взял к себе на допрос воина Акакия. «Посмотрев на него, военачальник спросил: „Какое имя твое?" Отвечал святый: „Вожделенное для меня и для всех родственников моих есть то имя, которое происходит от достославного имени Христова, — я называюсь христианином; но по-человечески я именуюсь Акакием". Сказал на это военачальник: „По имени твоему и нрав твой, ибо ты злой, так как не повинуешься царскому приказанию!" Отвечал на этой святый: „О воевода! Ты говоришь ложь и неправильно истолковываешь смысл моего имени, потому что Акакий — значит: «незлобивый». Этим именем я по справедливости и называюсь, так как не хочу быть общником злобы диавольской, кровь человеческую пиющей"».[20] В святцах, где дано истолкование каждого имени, Акакий (греч.) переводится как «невинный, незлобивый». Оба значения, относящиеся ко всем без исключения Акакиям, и были важны Гоголю. В конце концов безразлично, в честь какого из святых именуется отец героя «Шинели» и сам герой, главное то, что они оба Акакии, т. е. от природы лишены дьявольской злобы и заслуживающей наказания вины. Однако небезразлично то обстоятельство, что в Акакии Акакиевиче эта незлобивость и невинность (благодаря отчеству) выражены максимально, как усиленная степень отмеченных в имени качеств.[21] Ведь если Акакий Акакиевич в предсмертной болезни и приговаривал иногда «Виноват, ваше превосходительство!», то делал это в совершенном бреду и горячке.

Но вернемся к 22-му марта.

Кум («превосходнейший человек»), кума («женщина редких добродетелей»), наконец, сама матушка Акакия Акакиевича (тоже «очень хорошая женщина») перебирают необычные и редчайшие имена, попадающиеся им в святцах. Между тем имя того святого, память которого в первую очередь и празднуется в этот день, — самое простое и распространенное. На 22-е марта приходится память св. Василия, пресвитера Анкирского, замученного во время правления Юлиана Отступника (IV век). Словно боясь повторения для ребенка той же многострадальной судьбы, кум, кума и матушка Акакия Акакиевича («хорошие», даже «превосходные», т. е. безусловно добрые люди) стараются приискать для него какого-нибудь другого высокого покровителя и святого. И хотя они его нашли, несчастный Акакий Акакиевич своей судьбы все-таки не избежал.

Как часто бывает в мученических житиях, на вопрос о том, кто он такой, св. Василий отвечает: «Я христианин; это имя для меня всего почетнее».[22] Собственное имя мученика — Василий (греч.) — значит:

---

[20] Жития святых... Ук. изд. Кн. 9. Май. С. 227. Мотив соответствия имени характеру того, кто им наделен, в житиях нередок. Можно привести множество примеров. Ср., например, сказанное о св. Григории Богослове (Назианзине): «Возрастая годами, Григорий возрастал и разумом. В соответствие своему имени (Григорий, *греч.* — значит: бодрый, бодрствующий), он был рассудителен, бодр духом, усерден в учении и превосходил по уму своих сверстников» (там же. Кн. 5. Ч. 2. Январь. С. 356). Или о св. Поликарпе: «Блаженный и достохвальный Поликарп — многоплодный по имени (Поликарп, *греч.* — значит: многоплодный) — был многоплоден и в своих добрых делах...» (там же. Кн. 11. Июль. С. 565).

[21] О. Г. Дилакторская пишет: «...это имя значимо, символично: герой не просто кроткий, незлобивый, а кроткий и незлобивый в квадрате» (*Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 168).

[22] Жития святых... Ук. изд. Кн. 7. Март. М., 1906. С. 421. Ср. далее: «Скажу тебе по порядку, кто я. Во-первых, я называюсь христианином, а Христово имя вечно и выше ума человеческого; затем, люди зовут меня Василием; если имя Христово, данное мне, я сохраню непорочным, то получу от Христа бессмертную награду в день суда» (там же, с. 425).

lib.pushkinskijdom.ru

*царский*. Здесь оно лишь удваивает уже прозвучавший в ответе мотив, так как святой, будучи христианином, служит именно Небесному Царю. Ради него он решительно отказывается повиноваться царю земному. Противопоставление одного и другого царя, одного и другого царства проходит через все житие. «Сказал Сатурнин (один из мучителей святого. — *В. В.*): „Зачем же ты смущаешь наш город и хулишь повсюду царя, будто он нарушил добрые законы?" Святый отвечал: „Я не хулю вашего царя; но я знаю Вышняго Царя: он Бог, живущий на небе, Ему достойные служители отцы наши всюду поклоняются в чистоте сердца; Он может в короткое время разрушить ваше безрассудное установленное нечестие"» (имеются в виду возвращенные при Юлиане языческие верования и обряды). Далее: «Сказал Сатурнин: „Перестань лгать, гордец, и покорись царю!" Отвечал святый Василий: „Небесному Царю повиновался я до сих пор и теперь повинуюсь, и никогда не отступлю от святой веры в Него". „Про какого ты мне говоришь, — сказал Сатурнин, — Небесного Царя, Которому ты повинуешься?" „Я говорю, — отвечал святый, — о Том, Который восседает на небесах и все видит; а тот царь, которого ты хвалишь, тот царь земной и тотчас, как человек, падет и будет в руках Царя Великого". Услышав это, Сатурнин разгневался и велел святаго раздеть, повесить и строгать железными орудиями его тело». Затем, уже мучимый, на все призывы одуматься и избавиться тем самым от страданий св. Василий повторяет: «...я повинуюсь моему Богу, как истинному Царю, верую в Него, и мне нельзя от Него отступить» (в отличие от земного царя, который позволил себе это сделать).[23] Эти же слова святой говорит и самому Юлиану, обвиняя его в неблагодарности и измене: «„Ты не помнишь наград, приготовленных рабам Христовым, не постыдился алтаря, который спас тебя от убиения, когда тебя, восьмилетнего ребенка, искали убить и ты был спрятан в священном месте; ты не исполнил закона, который своими устами проповедовал часто, когда был клириком! За это и Христос, Царь Великий, не помянет тебя в Своем вечном Царствии, но и это временное царство скоро отнимется у тебя; тело твое не сподобится погребения, когда ты извержешь душу свою в лютой болезни. (Это предсказал святый о скорой смерти Юлиана, труп которого после погребения земля выбросила из недр своих)" ⟨...⟩ Тогда сказал Юлиан: „Нечестивый! Я хотел тебя отпустить, но за то, что бесстыдно повторяешь свои безумные слова ⟨...⟩ да еще бесчестишь меня разными упреками, — повелевает мое величество, чтоб каждый день выкраивали из твоей кожи семь ремней". Он приказал Фрументину, начальнику щитоносцев, взять Василия и каждый день отдирать у него часть кожи, выкраивая по семи ремней. Фрументин усердно исполнял приказание, а святый доблестно терпел за Христа такие муки. Когда в несколько дней вся кожа его была уже содрана и ремнями висела по плечам и спереди и сзади», страдалец захотел поговорить с Юлианом. Он снова исповедал перед ним свою веру, а затем «оторвал один из висевших на его теле ремней и бросил в лицо царю со словами: „Возьми, Юлиан, и съешь, если ты наслаждаешься такой пищей; моя же жизнь есть Христос и умереть за Него для меня приобретение: Он мой Помощник, в Него я верую, за Него терплю эти муки!"»[24] Тогда Фрументин усилил наказание «и не только содрал всю кожу с мученика, но так изранил все его тело, что обнажились внутренности».[25] Наконец среди этих и таких же лютых

[23] Там же. С. 421—422.
[24] Там же. С. 425—426.
[25] Там же. С. 427.

lib.pushkinskijdom.ru

страданий св. Василий умер — «словно уснул сладким сном, предав душу свою в руки Божии».[26]

Сдирание кожи (как одно из мучений) очень часто встречается в житиях святых,[27] но ни в каком агиографическом рассказе из всего корпуса житий, сколько нам известно, это истязание не производится с такой медленной, методичной, изощренной жестокостью и ни в каком оно не описывается с многократными повторами и подробностями.[28] Думается, что это-то обстоятельство главным образом и привлекло внимание Гоголя к житию и страданиям священномученика Василия Анкирского. Ведь кожа и тело — та последняя одежда, которой лишился бедный Акакий Акакиевич, когда он «наконец ⟨...⟩ испустил дух».

Метафора «тело — одежда» нередко звучит в христианской литературе; в частности, она широко используется в агиографии. Ср., например, слова блаженной Феодоры в житии св. Василия Нового: «Взглянув назад, я увидела тело мое, лежащее бездушным, бесчувственным и недвижным. Совлекши его, как совлекают одежду, я смотрела на него с безмерным удивлением»;[29] или рассказ о священномученике Клименте: «Святый имел такой вид (после мучений. — *В. В.*), что смотреть на него было страшно ⟨...⟩ Он был совершенно обнажен от тела, как от какой-либо одежды; только одне кости его виднелись в крови, и едва можно было признать в нем человека»;[30] или рассказ о преподобной Ксении: «...она освободилась от тела, как от одежды».[31]

В старой шинели Акакия Акакиевича «пропек» мороз: «...его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо ⟨...⟩ Он подумал, наконец, не заключается ли каких грехов в его шинели. Рассмотрев ее хорошенько ⟨...⟩ он открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка; сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка расползлась» (3, 147); новую шинель у Акакия Акакиевича отняли; когда уже без всякой шинели и в стареньком вицмундире, который ни от чего не спасал, он предстал перед «значительным лицом», тому уже ничего, собственно, не оставалось, как, держась той же линии «пропеканий» и «распеканий», избавить бедняка от последнего, что у него еще было, — кожи и тела. Вместе с тем, уподобляясь каким-нибудь мучителям времен Юлиана Отступника (может быть, тоже отступникам) и сам того не сознавая, «значительное лицо» «похлопотал» и о погибели чужой души.

Всё и все здесь вооружены против бедного Акакия Акакиевича, который и без чьих бы то ни было «хлопот» теплится на этом свете еле-еле. Именно поэтому в своем посмертном явлении Акакий Акакиевич и сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы (заметим: начиная с не Бог весть каких покровов и кончая самыми значительными. — *В. В.*) — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (3, 169). Он делает это потому,

---

[26] Там же. С. 428.

[27] См., например, в том же месяце страдания св. Никандра, св. Фотины и ее сестер (там же, с. 317, 412, 413).

[28] Ср., например, рассказ о другом св. Василии (там же. Кн. 5. Ч. 1. Январь. М., 1904. С. 58), или о св. Мироне (там же. Кн. 12. Август. М., 1911. С. 305), или о св. Мемноне (там же. С. 352).

[29] Там же. Кн. 7. Март. С. 534.

[30] Там же. Кн. 5. Ч. 1. Январь. С. 294.

[31] Там же. С. 349.

lib.pushkinskijdom.ru

что его самого допекли вконец, допекли до последнего предела, лишив всех одежд и кож, включая собственную.

Приведем в этой связи рассказ из жития св. Софрония Премудрого, патриарха Иерусалимского. Как-то бродя по городу, св. Софроний и его учитель случайно услышали разговор трех слепцов о причинах их слепоты. Один из них поведал следующее: «Когда я был молод, я не любил трудиться и работать, а нравилось мне лениться; будучи же сластолюбив и не имея чем питаться, я начал воровать и делать много зла. Однажды я увидал, несут хоронить мертвеца, одетого в дорогие одежды; я пошел за носильщиками, чтобы посмотреть, где его положат; мертвеца похоронили у церкви святаго Иоанна; когда настала ночь, я открыл склеп, вошел туда и снял с мертвого все, оставив на нем только рубашку. Выхожу я из склепа, а во мне говорят злые мысли: вернись, возьми и рубашку, ведь она очень хорошая. И вернулся я, окаянный, чтобы снять и рубашку и оставить мертвого нагим. И вот встал мертвец, сел перед мною, поднял руки и пальцами своими ободрал мне лицо и выцарапал мне оба глаза. Тогда я, окаянный, от беды такой и от боли едва вышел из склепа. Вот как я ослеп!»[32] Наказание обидчика обворованным мертвецом идет в логике раздевания. Минуя одежды, разгневанный мертвец обдирает у обидчика кожу и тело — именно то, что после рубашки и можно было (если бы в том нашлась хоть какая-то выгода) отнять у покойника.

Сходный рассказ с характерной детализацией помещен в житии св. Андрея Юродивого. Речь идет об одном гробокопателе, который, разрывая могилы, снимал с мертвецов одежды. Однажды, «выбрав удобное время, вор отвалил камень от гроба, вошел в гроб и прежде всего взял верхнюю одежду покойной и все украшения, ибо они были многоценны. Взяв это, он намеревался удалиться, но какой-то внутренний голос подсказал ему: „сними и рубашку: ведь она хороша". Сняв рубашку с девицы, гробокопатель хотел выйти из могилы. Мертвая же девица, по повелению Божию, подняла свою правую руку и ударила гробокопателя по лицу, и он тотчас ослеп. Ужаснулся тогда несчастный и затрепетал, так что от страха стали сокрушаться челюсти его, зубы, колена и все кости. Умершая же девица отверзла уста свои и сказала: „Несчастный и отверженный человек! ты не побоялся Бога, не подумал того, что и ты человек! ⟨...⟩ с тебя довольно уже взятого тобою, — хотя бы рубашку ты оставил моему обнаженному телу. Но ты меня не помиловал и жестоко поступил со мною, задумав сделать меня посмешищем ⟨...⟩ в день второго пришествия Господня. Но теперь я поступлю с тобою так, что ты никогда не будешь больше воровать, дабы тебе было известно, что жив Бог Иисус Христос, и что по смерти есть суд, воздаяние и наказание". Проговорив сии слова, девица встала, взяла свою рубашку, облеклась в нее и, возложивши на себя все одежды и украшения ⟨...⟩ снова почила в мире. А тот отверженный едва имел силы выйти из гроба и найти ограду сада. Хватаясь руками то за одну, то за другую стену ограды, он вышел на ближайшую дорогу и побрел к городским воротам (побрел домой, так как кладбище было за городом. — *В. В.*). Расспрашивавшим о причине его слепоты, он рассказывал совсем не то, что было в действительности».[33]

Увидев и услышав мертвеца («А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал

[32] Там же. Кн. 7. Март. С. 234.
[33] Там же. Кн. 2. Октябрь. М., 1904. С. 60—61.

lib.pushkinskijdom.ru

об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!»), «значительное лицо» восчувствовал такой страх, что «чуть не умер». «Он сам даже скинул поскорее с плеч шинель свою и закричал кучеру не своим голосом: „Пошел во весь дух домой!"». И потом он «молчал и никому ни слова о том, что с ним случилось, и где он был, и куда хотел ехать» (3, 173). Генерал сам сбрасывает с себя роскошную шинель, оставляя ее в руках мертвого Акакия Акакиевича, безусловно из опасения, что тот шинелью не ограничится и нанесет ему более существенный ущерб.

Уж если одежды нужны мертвым, то, разумеется, еще нужнее они живым. Акакий Акакиевич после утраты новой шинели прикрытый прежним «капотом», который «сделался еще плачевнее» (3, 163) и представлял собой сплошную дыру и прореху, и без генеральского «распекания» был обречен. Петербургский мороз, этот «сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того» (3, 147), пробирал его до самых костей. Герой «Шинели» испытал ту степень лишенности, какую довелось изведать многострадальному Иову, когда враг рода человеческого, отобрав у него все богатство (стада, дома, слуг, детей), покусился наконец на его тело. Вот как об этом сказано в житии. Господь говорит сатане: «„Нет на земле человека, который бы был подобен ему (Иову. — *В. В.*): так он добр, правдив и благочестив, — так далек от всего злого! — И при постигших его несчастиях, он и доселе остается тверд в своей непорочности" ⟨...⟩ И отвечал сатана Господу и сказал: „Кожу за кожу, а за жизнь свою человек отдаст все, что есть у него"», — то есть (поясняется далее в житии. — *В. В.*): в чужой коже человеку страдать можно; в чужой коже удары не так чувствительны, даже снятие этой кожи сносно, не болезненно для него и он может оставаться спокойным; а вот попробуй коснуться его собственного тела, — «простри руку Твою и коснись кости его и плоти его, — и увидишь — благословит ли он Тебя?»[34]

Невзгоды, выпавшие на долю бедного Акакия Акакиевича, потребовали от него особых качеств — незаурядной твердости духа и силы святости, которыми герой «Шинели» не наделен. И это главное отличие повести Гоголя, отделяющее ее резкой чертой от каких бы то ни было житийных повествований. Акакий Акакиевич не житийный герой.

Это выступает со всею очевидностью при сопоставлении «Шинели» с житием, на которое сравнительно недавно обратил внимание О. В. Евдокимов и которое действительно многими своими мотивами поразительно напоминает гоголевскую повесть. Речь идет о житии киевского юродивого странника Ивана Григорьевича Босого (И. Г. Ковалевского, 1807—1855), составленном священником Владимиром Зноско и впервые опубликованном в 1908 году.[35] По мнению О. В. Евдокимова, «гоголевская повесть, хоть и была написана раньше «Жизнеописания...», могла прежде испытать либо сильное влияние устного источника, свидетельствовавшего о киевском чиновнике, либо... сам автор «Шинели» воочию видел этого чиновника и сделал его прообразом Акакия Акакиевича».[36] Та или иная

---

[34] Там же. Кн. 9. Май. С. 211.

[35] См.: *Евдокимов О. В.* Кто же «вошел» в гоголевскую «Шинель»? (Литературно-художественный образ Акакия Акакиевича в свете личности Ивана Григорьевича Ковалевского, будущего Христа ради юродивого Ивана Босого) // Начало. Журнал института богословия и философии. СПб., 1995. № 2. С. 102, 103. Житие перепечатано в издании: Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков (с портретами). Август. Изд. Введенской Оптиной Пустыни, 1994. С. 571—590; более подробно — в издании: Киевские подвижники благочестия. Киев, 1994. Т. 1. С. 74—120.

[36] *Евдокимов О. В.* Указ. соч. С. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

степень знакомства Гоголя с И. Г. Ковалевским не исключена: «...летом 1835 года писатель мог видеть будущего юродивого в Киево-Печерской лавре или очень подробно слышать о судьбе странного человека из уст своих служащих приятелей». При этом, как подчеркивает исследователь (и это важно), Гоголь мог знать именно о бедном чиновнике, преследуемом людьми и судьбой, но никак не об Иване Босом, взявшем на себя тяжелый подвиг юродства и ступившем на путь святости.[37] Если Гоголь (добавим из осторожности) и ничего не знал о киевском подвижнике, то сопоставление «Шинели» с его житием все равно заслуживает размышлений. В любом случае оно свидетельствует о глубоко реалистической основе художественного рассказа.

Внешние обстоятельства жизни И. Г. Ковалевского (до увольнения его из службы) и Акакия Акакиевича (да, разумеется, и других бедняков, точно таких же) во многом совпадают. Все эти совпадения тщательно отмечены О. В. Евдокимовым, они ведут исследователя к правильному заключению. Чтобы было ясно, в чем здесь дело, кое-что мы вынуждены повторить, мельком указывая и на бросающиеся в глаза отличия.

Оставшись после смерти родителей с малолетней сестрой на руках, И. Г. Ковалевский очень рано (в 14 лет) поступил в канцелярию Киевского губернского правления, затем зачислен в ее штат. «С этого времени, — повествует его житие, — началась для юноши серая, скучная, однообразно-монотонная жизнь, полная лишений, нужды и невзгод. Переписка набело рапортов и предписаний, да подшивка грязных бумаг к 1/2 пудовым „делам", поглощала, с первых дней службы, все его внимание, мысли и чувства ⟨...⟩ ничтожного жалования, выдаваемого из правления, едва хватало на квартиру и прокормление ⟨...⟩ Казалось бы, что ⟨...⟩ канцелярская атмосфера, пропитанная насквозь духом чинопочитания, и все ее формулы, изобилующие терминами канцелярского многословия, должны были бы захватить в свои недра (как это и происходит с бедным Акакием Акакиевичем. — *В. В.*) все существо юного и кроткого Ивана. Но умный юноша нисколько не поддавался этому увлечению и тонким чутьем своего глубоко нравственного сердца», разделив мирское и небесное, «стал жить по заповедям Христа».[38] Любовь к Богу укрепляла его волю и утешала среди скорбей. Юноша «рано созрел духом и, свободный от нравственных недостатков, давно уже познал истинные пути Господни, а потому и вся жизнь человеческая получила для него великий смысл и глубокое значение» многотрудного странствия в светлые обители вечности[39] (раздумья об истинных путях и смысле жизни — за пределами сознания Акакия Акакиевича).

Видимая сторона вещей и земное благополучие будущего подвижника не занимали. Постепенно «Иван Григорьевич стал преображаться не только внутренне, но и наружно, и ⟨...⟩ мало-помалу начал выделяться из окружающей его среды. Вечно серьезный, строгий, замкнутый, постоянно углубленный в какие-то тайные, неотвязные думы, он держался от всех особняком и был непостижим ни для кого. Одеваться стал как

---

[37] Там же. С. 105, ср. с. 104. «После увольнения в 1834 году (из канцелярии Киевского губернского правления. — *В. В.*), — пишет О. В. Евдокимов, — Иван Григорьевич первое время, судя по всему, оставался в Киеве, так как заботился об устроении жизни родной сестры, и только потом, спустя некоторое время (какое точно, неизвестно), отправился странствовать по православным монастырям Руси и возвратился в Киев уже Христа ради юродивым лишь „в начале 40-х годов"» (там же, с. 104—105).

[38] Киевские подвижники благочестия. Т. 1. С. 77.

[39] Там же. С. 79.

lib.pushkinskijdom.ru

попало, кушал что придется, а если у него оставалися в кармане мелкие деньги — раздавал нищим и убогим».[40] В таком поведении видна идея, обдуманное решение. В то время как товарищи по службе «спешили отличиться, выслужиться, возвыситься в чинах», Иван Григорьевич (когда выпал ему случай) от повышения отказался, «будучи доволен своим положением», а насмешников пытался урезонить словами: «И дурак ездит в карете и умный ходит пешком. Только глупые ищут большого места, а умный и в углу виден. Ешь — не наедайся, пей — не напивайся, вперед не кидайся, в середину не мешайся, да и позади не оставайся. Об этом правда Божия всем людям говорит, так и мне она, матушка, делать велит...»[41] Акакий Акакиевич в сходной ситуации на повышение оказался просто не способен: «...дело состояло только в том, чтобы переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье. Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: „Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь". С тех пор оставили его навсегда переписывать» (3, 144—145). Если Акакий Акакиевич и отказывается от прочих благ и мирских удовольствий, вполне доступных ему и принятых в его окружении, то делает это не потому, что сознает их тщету и никчемность, а потому, что в силу чрезвычайной ограниченности его способностей и минимальных требований он не испытывает в них никакой нужды: ему довольно радостей, доставляемых переписыванием, которым он занят и на службе, и дома (3, 144, 145—146).

Необычные слова и поведение Ивана Григорьевича вызывали у его сослуживцев «одну только ненависть и озлобление ⟨...⟩ порицание, насмешки и глумления были ему исключительным приветом ⟨...⟩ Всякий старался устроить какую-либо пакость. Всякий спешил причинить ему какое-либо зло. Кто подсыпал ему в чернильницу песку, кто подкладывал ему под сиденье острые шпильки, кто накладывал в карманы его пальто клочья засаленной объедками пищи бумаг, а кто, просто-напросто, пускал на его счет едкие колкости и остроты и подымал перед собранием на смех. Словом, вся мелочность, грязь и внутренняя нечистота канцелярского общежития отражались на его невинной голове. Но помня заповедь Господню: *любите враги ваша, благословляйте клянущие вы* ⟨...⟩ Иван Григорьевич относился ко всему с полнейшим равнодушием и ни на что не откликался, чем и приводил своих врагов в неистовое бешенство. Вскоре он совсем заградил свои уста и ни с кем не входил в общение, за что легкомысленные товарищи-враги прозвали его „немцем", он и в действительности связал язык свой молчанием *во еже не согрешати им*».[42] Акакию Акакиевичу в такой же ситуации (да и любой другой) требуется гораздо больше усилий развязать язык, чем связать его. Ср.: «Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: „Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?"» (3, 143). Акакию Акакиевичу досаждают из чувства собственного, а не его превосходства и еще потому, что тот не способен «кусаться» (3, 142), тогда как Иван Григорьевич не хочет этого делать. «Гоголевский титулярный советник, — пишет по этому поводу О. В. Евдокимов, — все терпит, не облачаясь в добродетель терпения».[43]

---

[40] Там же. С. 80.
[41] Там же. С. 80—81.
[42] Там же. С. 81—82.
[43] *Евдокимов О. В.* Указ. соч. С. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

Шли годы. Иван Григорьевич продолжал писать и переписывать. Он «являлся на службу испачканным, грязным, в порванном платье, полуголодный и худой. Входя в правление и помолившись на образа, он немедленно садился за предназначенный ему стол и принимался за свою работу, без конца шевеля своими устами и шепотом повторяя слова тайной молитвы, отчего казался со стороны как бы помешанным».[44] Ср. у Гоголя: «Вряд ли можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, — нет, он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами ⟨...⟩ Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он, к изумлению своему, может быть, даже попал бы в статские советники» (3, 144), но, разумеется, ни в коем случае не в святые.

Все свободное время Иван Григорьевич проводил в Лавре, где только и отдыхал душой, испытывая среди близких ему людей самую высокую радость. Но жизнь его круто изменилась, когда в Киев был назначен новый вице-губернатор. Он «оказался человеком мелочным, грубым, придирчивым, строгим; всех притеснял и никому не давал пощады. Внешний вид Ивана Григорьевича и его духовная настроенность не ускользнули от его взгляда ⟨...⟩ Враги Ивана Григорьевича зашевелились ⟨...⟩ И вот, новый блюститель порядка, проведав ⟨...⟩ о странном поведении и юродственных выходках своего подчиненного, предложил Ивану Григорьевичу оставить навсегда государственную службу. Подчиняясь такому решительно-строгому требованию, Иван Григорьевич Ковалевский в 1834 г., т. е. на одиннадцатом году своей службы ⟨...⟩ вышел в отставку „по болезни" с чином „канцеляриста"».[45] Вскоре после этого он и пустился в путешествие по святым местам, чтобы затем, по возвращении в Киев, взять на себя телесные и духовные тяготы подвига юродства. Но рассказ об этой его жизни не имеет никакого отношения к «Шинели».

Хотя, навсегда уходя из канцелярии, И. Г. Ковалевский и повинуется строгому приказу начальства, на самом деле он сам выбирает свою судьбу. Он выбирает ее задолго до приказа. Когда, много лет спустя, киевский митрополит Филарет, благоволивший к подвижнику, спросил его: «Зачем же ты обратился на подвиг юродства? Зачем оставил светскую жизнь и чины?», Иван Григорьевич ответил: «Эге-ге! ⟨...⟩ Выше лба своего все равно не прыгнешь... Кому много дано, с того много и взыщется. А с нашего брата — что взять: — и простячок и серячок и глупенький дурачок... Лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой...» И далее (уже без самоуничижения и юродства): «Славно быть в завете с царем, но в тысячу раз славнее быть в завете с Царем царей» (звучит обычный для жития мотив).[46]

Но Акакий Акакиевич ничего не выбирает. Он подчиняется условиям существования, определенного ему судьбой, и, будучи вполне «довольным своим жребием», он мирно кончил бы свои дни в «глубокой старости», не случись с ним несчастий, связанных с его шинелью (3, 146). Герой Гоголя, живя «в своей должности» не только в департаменте,

[44] Киевские подвижники благочестия. Т. 1. С. 82—83.
[45] Там же. С. 84.
[46] Там же. С. 106, 107.

lib.pushkinskijdom.ru

но и дома (ср.: 3, 144, 145—146), целиком поглощен окружающей его обстановкой.

Иначе обстоит дело с героем жития. В какой бы среде он ни оказался, он никогда ее путами не опутан. Большею частью своей души он устремлен в мир горний и лучший, дарующий ему отрады, незнакомые тем, кто вращается в тесном кругу суетных забот и удовольствий. Поэтому как бы святой ни был беден, он в действительности богат. Внутренняя свобода, независимость выбора, побуждающая предпочесть небесное земному, и духовное превосходство человека «не от мира сего» в любом окружении ставят его «особняком», вызывая в других озлобление, порицание и насмешки. Для того чтобы защитить эту свободу и нетленные ценности вечной жизни в противоположность ценностям низкого разбора, привлекающим большинство, требуется известный героизм и исключительность очень сильной натуры. Но святость и всегда, по самой своей природе, героична и исключительна.

Между тем герой «Шинели» — «маленький человек» во всех отношениях, нищий и телом, и духом. Свойственная ему кротость и незлобие не слишком заметно выделяют Акакия Акакиевича из числа прочих (тоже более или менее кротких и незлобивых) в его (и не только его) «фамилии». Ср.: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный...» (3, 141). Само собой разумеется, что и в любом департаменте непременно служил и служит точно такой же чиновник. Не случайно Макар Алексеевич Девушкин, наделенный другим именем и фамилией, но той же бедностью («Бедные люди»), принимает сказанное Гоголем в «Шинели» на свой счет.

Акакий Акакиевич совсем не виноват в обрушившихся на него несчастьях и в том, что не смог их перенести. Но безусловно в них виноват каждый, кто «похлопотал» о горестной его судьбе и в этом веке и в будущем, приговорив бедняка к мученичеству, которое под силу только святости. Это общий грех всех «значительных» (в сравнении с незначительным героем) «лиц», обретающихся на нижних и верхних ступенях одной и той же департаментской лестницы. В своей «свирепой грубости» и «бесчеловечье» (3, 144) они вместо одежд возлагают на «маленьких» людей, вроде Акакия Акакиевича, «бремена тяжелые и неудобоносимые», каких, уж конечно, и сами не могут снести (Евангелие от Матфея, гл. 23, ст. 4).

Этот грех возрастает от ступени к ступени, снизу вверх, по мере возрастания дистанции, мешающей тем, кто вверху, разглядеть и услышать Акакия Акакиевича. Но ведь какие бы невзрачные покровы его ни покрывали, в них страдает христианская душа (ср. повторяющиеся мотивы жития священномученика Василия Анкирского и других житий), и каким бы герой ни был «маленьким», он остается человеком — таким же, как и всякое «лицо» в любой степени его «значительности». Ср.: «„Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" — и в этих проникающих словах звенели другие слова: „Я брат твой"» (3, 144). Вот почему и в наготе своей, видимой всем, Акакий Акакиевич все-таки не раздет. Незримо для других он облечен в царскую порфиру. Ведь в нее облечен каждый человек, носящий на себе образ Божий и в качестве лучшего Его творения удостоенный царского сыновства (напомним и о святом, память которого совпадает с днем рождения Акакия Акакиевича: Василий — значит: царский). Младенческая чистота героя, его природное беззлобие дают ему все права на эти поистине великолепные одежды.

lib.pushkinskijdom.ru

Мотив царской порфиры, покрывающей наготу, тоже известен житиям.[47] Наиболее ярко он выражен в житии преподобного Маркиана (память 10 января ст. ст.). Этот святой все свое имение и богатства истратил на благодеяния нищим и украшение церквей. В частности, он соорудил прекрасную церковь во имя святой-мученицы Анастасии. Сам же дошел до полной нищеты. Когда наступило время освящения этой церкви и надо было перенести в нее святые мощи, «преподобный Маркиан, вместе с прочими пресвитерами, шел одетый в фелонь (священное облачение — верхняя длинная одежда без рукавов, закрывающая тело со всех сторон. — *В. В.*) перед колесницей, на которой были мощи святой». И вот «какой-то убогий, подойдя, просил у него милостыни. Он же, не имея при себе ничего, кроме одной одежды ⟨...⟩ и не желая отпустить нищего ни с чем, незаметно отделился от всех и пошел в укромное место; сняв с себя одежду, он отдал ее нищему и остался одетым по нагому телу в фелонь ⟨...⟩ По возвращении в свой ряд он, как и прежде, шел между пресвитерами, между тем как никто не знал о сделанном им. Когда все вошли в церковь, совершили освящение ⟨...⟩ святейший патриарх повелел совершать вместе с ним божественную литургию и блаженному Маркиану. При наступлении времени умовения рук, Маркиан закрывался своею фелонью, озираясь, чтобы не увидел кто, что он наг. Бывшие там пресвитеры и диаконы, посмотрев на него, увидели под фелонью его некоторую дивную одежду, блещущую золотом подобно царской порфире. При этом, одни удивлялись, другие негодовали, говоря в себе, что не должно пресвитеру ходить и совершать литургию в такой одежде. Особенно же эту чудесную одежду, которою Бог покрывал наготу Своего раба, все видели тогда, когда он приступил причаститься Пречистых и животворящих Таинств. Некоторые из пресвитеров сказали об этом святейшему патриарху Геннадию». Оказалось, что и он видел ту же порфиру. По окончании службы патриарх стал укорять святого: «„Что это ты делаешь, брат, — украшаешься одеждами сверх обычая? Хорошо ли тебе служить литургию в такой одежде, которая более прилична царю, чем пресвитеру?" Преподобный припал со смирением к его ногам, говоря: „Прости меня, Владыко, — я не знаю того, что вы говорите" ⟨...⟩ „Мы все видели тебя в царской одежде, — зачем ты запираешься?" — сказал ему патриарх и повелел поднять его на ноги. Открыв фелонь, увидели его нагое тело и удивились».[48]

В житии преподобного Маркиана Господь покрывает наготу святого царской порфирой (вернее: делает ее дивные покровы видимыми для других) в награду за добродетель. Но точно такой же порфирой, даже если она и невидима, наделен, как мы говорили, любой и каждый из детей Небесного Царя. Она — знак их царского достоинства, дарованного людям от природы и утвержденного Христом.[49] Этой одеждой можно пренебречь, ее можно запятнать грязью греха, но, разумеется, никакая материальная нехватка и нищета не может ее упразднить.

---

[47] См., например, житие преподобного Луки Елладского: Жития святых... Ук. изд. Кн. 6. Февраль. М., 1905. С. 137; житие преподобной Афанасии (там же. Кн. 8. Апрель. М., 1906. С. 175—176 и др.).

[48] Там же. Кн. 5. Ч. 1. Январь. С. 102, 103.

[49] Ср.: «В Нем (Христе. — *В. В.*) мы познаем не только Его, но и Отца, и в Нем мы становимся, вместе с Ним, сынами Отца, приемлем богосыновство, усыновляемся Отцу, к которому и взываем: „Отче наш"» (*Булгаков С. Н.* Православие. Очерки учения Православной церкви. Киев, 1991. С. 4).

lib.pushkinskijdom.ru

Думается, что житие преподобного Маркиана и сходные мотивы других житий и подсказали Гоголю мысль соединить трагедию шинели (тема его повести) с трагедией порфиры (тема «Бориса Годунова»), которую в отличие от Пушкина он истолковал в подчеркнуто христианском и моралистическом плане.[50]

---

[50] О пушкинских мотивах повести Гоголя, трагедии порфиры и шинели подробно см.: *Ветловская В. Е.* 1) Повесть Гоголя «Шинель» (Трансформация пушкинских мотивов) // Русская литература. 1988. № 4. С. 41—69; 2) Трагедия *шинели* // Там же. 1998. № 3. С. 11—17.

lib.pushkinskijdom.ru

© *И. А. ВИНОГРАДОВ*

# ПЬЕРО, КОЛОМБИНА И АРЛЕКИН: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ТАРАСА БУЛЬБЫ» И «РЕВИЗОРА» Н. В. ГОГОЛЯ

Многим несомненно памятны строки блоковского «Балаганчика»: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!» А. А. Блок написал свою драму (а также одноименное стихотворение, где тоже встречается эта реплика) в самом начале XX века (стихотворение было написано в 1905 году, драма — в 1906-м). Конкретный же петербургский материал, который был использован при этом, в свое время — почти за три четверти века до Блока — привлек к себе внимание Н. В. Гоголя. Как показывает анализ, Гоголь также использовал этот материал при создании художественного произведения. Но, в отличие от Блока, Гоголь настолько переработал первоначальные впечатления, что обнаружить их и соотнести в гоголевском произведении, повести «Тарас Бульба», с их «первоисточником» можно, лишь обратившись к истории тех петербургских реалий, которые в разное время поразили воображение Гоголя и Блока.

Речь пойдет об одном из балаганных представлений, традиционно устраивавшихся на протяжении всего XIX века в Петербурге на масленицу, а также на Светлой, Пасхальной неделе (наибольший сбор устроителям давали, однако, масленичные представления). Эти балаганные представления устраивались начиная с 1827 года на петербургских народных гуляньях «под горами» (т. е. вокруг ледяных катальных гор) на Дворцовой и Адмиралтейской площадях. Неизменный интерес у зрителей вызывала французская пантомима-арлекинада (с участием Коломбины, Пьеро и Арлекина), составлявшая «гвоздь программы» масленичного балагана И.-А. Лемана, существовавшего во времена Гоголя, и — позднее, во времена Блока, — балаганов Егарева, В. К. Берга, А. П. Лейферта, унаследовавших во второй половине XIX века репертуар Лемана и запрещенных к концу века.

В 1834 году Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» писал о представлениях Лемана (он приводил в своей заметке слова некоего «любителя карнавальной драматургии» — вероятно, В. М. Строева): «У нас идея о масленице неразрывно соединена с идеею о Лемане. Спросить у кого-нибудь: *скоро ли будет масленица?* — значит то же, что сказать: *скоро ли Леман начнет представления?*».[1] Еще ранее, в 1831 году, Ф. В. Булгарин сообщал читателям о пантомиме Лемана: «Необходимые лица в каждой пантомиме суть: Арлекин, производящий чудеса с помощью волшебного жезла, Коломбина, его любовница, старик, которого она обманывает, и Пиерро, над которым все забавляются. Превращения составляют одну из важнейших частей представления, заменяя богатство

[1] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Масленичные балаганы // Северная пчела. 1834. 28 февр. № 48. С. 190.

lib.pushkinskijdom.ru

декораций балета».[2] Как вспоминал впоследствии один из актеров и авторов пьес для народного театра А. Я. Алексеев-Яковлев, из многочисленных номеров и иллюзионистских трюков — «превращений» французской пантомимы, «особым вниманием пользовалось оживление раздробленного на части Арлекина. Этот иллюзионный эффект достигался на фоне черного бархата и не ближе третьего плана сцены, но производился так искусно, что даже из первого ряда кресел сохранялась полная иллюзия. Недоброжелатели Арлекина убивали его выстрелом из ружья, затем шашкой разрубали его на части — вы видели, как тело его распадается на отдельные члены, особенно забавно выглядела отсеченная от туловища голова с застывшей улыбкой. Затем начиналась операция оживления Арлекина: к его обрубленному туловищу приставляли ноги, руки, голову, он хлопал себя по бедрам и радостно вскрикивал, возвращенный к жизни...».[3] В 1831 году тот же Ф. В. Булгарин писал о представлениях Лемана: «Пред глазами зрителя производятся такие чудеса, что едва верится! ⟨...⟩ Арлекин, убитый из ружья, распадается на части, и вдруг начинается операция. Ему приклеивают ноги, руки, голову к туловищу, и он воскресает ⟨...⟩ и все производится в действо так ловко, что глаз не успевает следовать за движениями, и не примечает обмана».[4]

Благодаря общему источнику, с репликой блоковского паяца: «Истекаю клюквенным соком!» — оказывается как бы напрямую связанным сразу целый ряд гоголевских художественных образов 1830-х годов. 8 февраля 1833 года Гоголь писал матери из Петербурга: «Каково вы провели масленицу? Уж верно не так, как здесь ее проводят. Теперь только Матрена с супругом (слуги Гоголя Яким Нимченко и его жена Матрена. — *И. В.*) возвратилась из балаганов и, крестясь от страха, рассказывает, как при ее глазах разрезали человека на несколько частей, даже кровь лилась, и он, как ни в чем не бывало, ожил и начал ходить, кривляться и паяцничать, как прежде...» Несомненно, речь в гоголевском письме идет именно о представлениях балагана Лемана, где только и ставились тогда французские пантомимы-арлекинады с «разрезанием» «человека на несколько частей».

Немного позднее описанное Гоголем в письме к матери восприятие Матреной Нимченко балаганных представлений Лемана было прямо использовано в «Тарасе Бульбе» в описании казни запорожцев в Варшаве — в частности в изображении здесь любопытствующей праздной толпы: «Множество старух, самых набожных, множество молодых девушек и женщин, самых трусливых ⟨...⟩ не пропускали, однако же, случая полюбопытствовать. „Ах, какое мученье!" — кричали из них многие с истерическою лихорадкою, закрывая глаза и отворачиваясь, однако же простаивали иногда довольно времени». (Кстати, наряду с Гоголем, соответствующее восприятие петербургской публикой пантомим Лемана отме-

---

[2] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Пантомима г. Лемана и компании // Северная пчела. 1831. 17 февр. № 38.

[3] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 69, 67. См. также: *Бенуа А.* Предисловие // Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922. С. 10—12; Рождение Арлекиново. Комедия италианская в Санктпетербурге 1733 года // *Перетц В. Н.* Италианские комедии и интермедии, представленные при Дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Пг., 1917. С. 79—82.

[4] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Пантомима г. Лемана и компании. См. также: *В. В. В.* ⟨*Строев В. М.*⟩ Масленица 1834 года в Петербурге // Северная пчела. 1834. 4 апр. № 76; *А. Г.* Взгляд на балаганы // Северная пчела. 1835. 14 февр. № 37.

lib.pushkinskijdom.ru

тил еще в 1831 году в своем дневнике А. В. Никитенко. Посетив 22 марта балаган Лемана и описав в своем дневнике один из представленных здесь фарсов, он замечал: «Многие дамы кричали, что им дурно...»[5]).

Гоголь трезво оценивал ту «всеобщую веселость», которая царила в Петербурге во время масленицы — недели, являющейся, согласно установлениям Церкви, преддверием Великого Поста, началом подвигов воздержания. Об этом, в частности, можно судить из прямых упоминаний о лемановском балагане в гоголевских письмах и в статье «Петербургские записки 1836 года».

В «Петербургских записках 1836 года» встречается после описания театрального «зимнего карнавала» упоминание о вывеске ярмарочного масленичного балагана на Адмиралтейской площади, с нарисованным на вывеске «пребольшим рыжим» нечистым «с топором в руке». Надо иметь в виду, что в то время, когда Гоголь писал эти строки, по всей России еще была свежа память о страшном пожаре балагана Лемана, случившемся на масленицу 2 февраля 1836 года, — в огне тогда погибло 127 человек и тяжело пострадало 32. (После пожара своего балагана Леман перенес представления в цирк у Симеоновского моста и открыл их уже на Светлой седмице 1836 года.[6]) О «страшном леманском пожаре» Гоголь прямо упоминал в письме к Н. Д. Белозерскому от 21 февраля 1836 года и, чуть ранее, в письме к матери от 10 февраля: «Я к вам пишу, выпроводивши масленицу, которая была здесь не так шумна, потому что смущена была несчастным приключением. Во время представления сгорел балаган со всеми зрителями, из которых едва половину могли спасти. Это много помешало всеобщей веселости, которая всегда бывает в это время».

Как отметил в том же 1836 году в дневнике А. В. Никитенко, увеселительный масленичный балаган Лемана к тому времени «уже несколько лет» занимал среди петербургских балаганов «первое место». «У дверей его храма удовольствий, — добавлял Никитенко, — так тесно, как в церкви в большой праздник до проповеди».[7]

Надо сказать, что из всех, кто так или иначе писал о пожаре балагана Лемана (а писали многие), только у Гоголя эти события получили религиозное осмысление. Для Гоголя это, конечно, не было случайным. Еще в Нежине, в 1820-х годах, он внес в свою «Книгу всякой всячины, или подручную Энциклопедию» выписку «Нечто о русской старинной масленице» соответствующего содержания, почерпнутую из немецкого издания сочинения иностранного путешественника по России XVI века, Одерборна, «Жизнь царя Иоанна Васильевича Грозного» (Гоголь пользовался публикацией «Московского вестника» за 1827 год[8]). Он выписал отсюда следующие строки: «Масленица начинается за 8 дней до Великого Поста; в продолжение ее обжорство, пьянство, игра и убийство только и слышны. ⟨...⟩ Нынешний патриарх, напрасно хотевший уничтожить сие бесовское празднество, сократил его только ⟨до⟩ 8 дней ⟨...⟩ Страсть к игре невероятна. Русский проигрывает все, даже жену, детей и наконец

---

[5] *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. [Б. м.], 1955. Т. 1. С. 105—106.

[6] См.: ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Нынешние балаганы // Северная пчела. 1836. 2 апр. № 73. С. 276.

[7] *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Т. 1. С. 180, 106.

[8] В «Московском вестнике» заметка была сопровождена примечанием переводчика, которое также выписал Гоголь: «Взято из старинной немецкой компиляции о религии русских, помещенной при переводе известной книги Одерборна: „Жизнь царя Иоанна Васильевича Грозного", изданной в 1698-ом году в г. Лейпциге».

lib.pushkinskijdom.ru

становится рабом и с отчаяния убивает своего счастливого соперника». В самой публикации «Московского вестника», откуда Гоголь сделал свою выписку, кроме того, говорится: «В то самое время, когда всякой бы должен с сердечным раскаянием во грехах своих приготовляться к созерцанию страданий Христовых, в то время сии заблудшие люди предают диаволу свою душу. ⟨...⟩ Масленица напоминает мне итальянский карнавал, который в то же время и таким же образом отправляется. ⟨...⟩ Карнавал тем только отличается от масленицы, что в Италии день и ночь в это время ходит дозором конная и пешая городская стража и не позволяет излишнего буйства».[9]

Любопытно, что похожее (как на вывеске сгоревшего на масленицу балагана Лемана) соседство «топора» и нечистого, описанное в гоголевских «Петербургских записках...», встречается позднее в его повести «Рим», в образе одного из участников римского карнавала итальянца Пеппе — у которого «нос» был «как большой топор» и которому однажды приснилось, «что сатана потащил его» за этот «нос». Страсть же к игре этого Пеппе, избавившая его от опасной (но весьма любопытной для зрителей) «кровавой сцены» с толстым Рафаэлем Томачели, прямо перекликается с упомянутой выше выпиской Гоголя из Одерборна, повествующего о языческих обычаях римского карнавала и старинной русской масленицы (азартные игры, убийства).

В своих письмах из Италии Гоголь также не раз сравнивал римский карнавал с русской масленицей. 2 февраля н. ст. 1838 года вслед за рассказом А. С. Данилевскому о римском карнавале он замечал: «Маминька пишет, что и у нас есть маски». Три месяца спустя, 28 апреля н. ст., о карнавале — «то, что называется у нас масленицею» — Гоголь рассказывал сестрам. На римском карнавале Гоголь встретил и своих старых «петербургских знакомых» — карнавальные маски Арлекина и Коломбины, о чем тоже упомянул в повести «Рим»: «...пестрый арлекин ударил его по плечу трещоткою, пролетев мимо с своей коломбиною...».

Безусловно, ни римскую карнавальную жизнь, ни русское масленичное гулянье Гоголь в своих произведениях не идеализировал. В то же время, как позволяют судить многочисленные его высказывания, в круг размышлений Гоголя о петербургских масленичных балаганах — и о «двойнике» русской масленицы римском карнавале — входили и наблюдения писателя над тогдашним «серьезным» театральным репертуаром, который, по гоголевской оценке, порой мало чем отличался от балаганных представлений. Во всяком случае, вкусы петербургских зрителей разных сословий — высших и низших — были подчас очень схожи.

«Северная пчела», например, неоднократно свидетельствовала, что начиная с 1827 года постоянными посетителями балагана Лемана стали «зрители высшего круга»: «Балаганы под качелями сделались с некоторого времени увеселением и местом сходбища очень хорошей публики. ⟨...⟩ Первые ряды кресел заняты многими из особ, которых мы привыкли встречать в театрах Французском и Русском».[10] По отзывам современников, во многом сродни представлениям Лемана был петербургский «карнавал» в театрах, предназначавшихся собственно для этой «хорошей публики». «Мы были бы слишком несправедливы, — с иронией отмечал Ф. В. Булгарин в 1834 году, — если бы не признались, что Леман имеет

[9] О старинной русской масленице // Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 353—355.

[10] *Площадной наблюдатель*. Статистика балаганов под качелями // Северная пчела. 1833. 6 апр. № 74. С. 295; см. также: *Б⟨улгарин⟩ Ф.* Народные увеселения // Там же. 1827. № 43.

lib.pushkinskijdom.ru

чудесный дар предупреждать наших драматургов. Все, что теперь влечет нас в театр, все это мы давно уже видели у Лемана ⟨...⟩ Только Леман не так злопамятен, как Виктор Гюго, не так разрушителен, как Дюканж, не так закоренел в злодействе, как Дюмас. Леман добр по природе, и потому, если убьет кого-нибудь, то через минуту опять воскресит; если оторвет у Пьеро голову, то, из жалости, опять скоро возвратит ее туловищу; если разрежет Арлекина на части, то немедленно склеит их...»[11]

Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.», написанной после премьеры «Ревизора», в свою очередь характеризовал европейский репертуар петербургских театров: «Что сильнее бросается в глаза: каторга, убийство. Чем можно испугать и произвести судороги, что движет эшафот кровавою тенью. Вся мелодрама состоит из убийств и преступлений ⟨...⟩ Эффекты — те, которые действуют на грубую черствую и притом притупленную площадною развратностью природу ⟨...⟩ Какое странное явление! в наш век, когда во всяком обществе существует число людей, исполненных тонко-возвышенного вкуса, и вдруг такие зрелища ⟨...⟩ на которые собиралась смотреть вся римская чернь, стало быть, властительная масса государства...» «...Мелодрамы и водевили завладели театрами всего света, — продолжал он в «Петербургских записках 1836 года». — ⟨...⟩ И пусть бы еще поветрие это занесено было могущественным мановением гения! ⟨...⟩ Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!..»

Говоря об этой всеобщей — примитивного уровня — «любви» петербургской публики «к театру», Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.» не без горечи и иронии замечал: «Тут вы увидите, как русский офицер, потеряв наконец терпение, доходит, к необыкновенному изумлению всех, по плечам к окошку и получает билет. Тогда только увидите, в какой степени видна у нас любовь к театру». Примечательно, что эту черту петербургского общества Гоголь опять-таки использовал в «Тарасе Бульбе» в описании кровавой казни казаков: «В тогдашний грубый век это составляло одно из занимательнейших зрелищ, не только для черни, но и для высших классов ⟨...⟩ Иной, и рот разинув, и руки вытянув вперед, желал бы вскочить всем на головы, чтобы оттуда посмотреть повиднее ⟨...⟩ Крыши домов были усеяны народом ⟨...⟩ На балконах, под балдахинами, сидело аристократство». В этом описании собравшегося на любопытное «представление» народа Гоголь как бы изобразил огромный заполненный публикой театр под открытым небом, вызывая этим вполне определенные ассоциации с римским Колизеем и подчеркивая страсть собравшихся — как низших, так и «высших» классов — к языческим кровавым зрелищам.

Атмосферу языческих «карнавальных» представлений призвано было, очевидно, передать в «Тарасе Бульбе» и упоминание в сцене казни о сидящей «на балконе» «блистающей, как белый сахар, панне», бросающей сверху, в толпу «голодных» — и галантных — «рыцарей», пирожное и плоды. «Для интриг время удивительно счастливое», — замечал, в частности, Гоголь о вольностях римского карнавала в письме к А. С. Данилевскому от 2 февраля н. ст. 1838 года. Вероятно, изображая в «Тарасе Бульбе» забавляющуюся плодами и пирожными польскую панну, а в повести «Рим» высовывающихся из окон во время карнавала любопытных итальянских красавиц, Гоголь имел в виду содержание упоминавшейся

[11] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Масленичные балаганы. С. 190.

lib.pushkinskijdom.ru

уже заметки «О старинной русской масленице» из «Московского вестника» за 1827 год, откуда в свое время он сделал выписку: «В обыкновенное время ни одна честная женщина во всей Италии не показывается из окошка, но в это время карнавала они не только ложатся на окнах, украшенных коврами драгоценными, но кидают конфеты и пряники в нарядную толпу беснующегося народа».[12] (Любопытно, что именно этой «карнавальной сценой», заимствованной из гоголевской повести, воспользовался позднее, в 1867 году, Л. Н. Толстой в одном из эпизодов романа «Война и мир».[13] Имеется в виду изображение Толстым в третьем томе романа императора Александра I, бросающего с балкона Кремлевского Дворца в народ бисквиты. Князь П. А. Вяземский в своем «Воспоминании о 1812 годе», говоря об этом эпизоде «Войны и мира», прямо отмечал его «историческую неверность и несообразность» применительно к личности Александра I.[14])

Весьма знаменательно следующее далее в «Тарасе Бульбе» замечание автора об «адских муках», которым был подвергнут поляками Остап, — что «король всегда почти являлся первым противником этих ужасных мер», но что, однако, «не мог сделать ничего против дерзкой воли государственных магнатов» (строки первой редакции повести 1835 года). Это замечание тоже оказывается тесно связанным с тогдашними представлениями в Петербурге балагана Лемана. Дело в том, что на Светлой неделе 1830 года балаган Лемана, «в котором искусная его труппа давала пантомимические представления, с превращениями», посетил со всем своим семейством Николай I. «Невозможно изъяснить радости народной! — восклицал по этому поводу Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле». — ⟨...⟩ Государь Император, не довольствуясь в свободное от Своих занятий время участием в забавах высших сословий, хотел освятить Своим высоким присутствием и забавы простого русского народа».[15]

Останавливают на себе внимание в этой заметке слова Булгарина об «*освящении*» Государем «забав простого народа», — иначе говоря, о высочайшем, так сказать, «утверждении» или официальном признании представлений лемановского балагана. Спустя год он снова вернулся к этой теме, сопроводив свои размышления соответствующим «историческим» комментарием: «Пантомима была любимою забавою римского народа во время первых Императоров ⟨...⟩ В Римской Империи не только простые граждане и сенаторы пристрастились к пантомимам, но и сам Август, любитель всего изящного, и покровитель поэтов Меценат чрезвычайно любили сей род представлений».[16]

Булгарин не стеснялся в своих неумеренных (возможно, не бескорыстных) похвалах балагану Лемана и прямо ставил лемановские представления — в соответствии с предложенной им исторической «справкой» — на уровень, а то и выше драматических представлений серьезного жанра: «В Италии долго существовала мода на пантомимы, которые заменяли балеты; и ныне, в каждый карнавал, сии представления столь же необходимы для италианцев, как новая опера. ⟨...⟩ Балет есть расцвеченная, усовершенная, возвышенная пантомима. Балет и пантомима содержатся так друг к другу, как сказка в поэме. Но как часто случается, что

---

[12] О старинной русской масленице. С. 354—355.

[13] *Шестаков Д. П.* Личность и творчество Гоголя. Казань, 1902. С. 45.

[14] Русский архив. 1869. № 1. С. 192.

[15] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Внутренние известия. Санктпетербург, 16-го апреля // Северная пчела. 1830. 17 апр. № 46.

[16] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Пантомима г. Лемана и компании.

lib.pushkinskijdom.ru

хорошая сказка гораздо занимательнее поэмы и более привлекает охотников, нежели методическая, скучная, или дурно написанная поэма, точно так и хорошая пантомима привлекает иногда более зрителей, чем иной балет. Что до нас касается, то мы отдаем преимущество хорошей пантомиме пред всеми *веселыми* трагедиями и *плачевными* комедиями».[17]

Именно идеологической интерпретации Булгариным посещения императором Николаем I балагана Лемана в пользу даваемых здесь арлекинад (вопреки цели самого императора, стремившегося подчеркнуть этим лишь свое единство — в пасхальные дни — с народом) Гоголь противопоставил в «Тарасе Бульбе» и в других произведениях свое освещение этого события.

Во-первых, разбирая в статье «О лиризме наших поэтов» («Выбранные места из переписки с друзьями», 1846) стихотворение Н. И. Гнедича «К Н***» (1832), Гоголь подчеркнул обычное «снисхождение» Николая I к суетным забавам своих подданных, далеких от совершенства, которых царю, как Божьему избраннику, назначено «стремить ⟨...⟩ к тому свету, в котором обитает Бог ⟨...⟩ к которому просится Россия».

С другой стороны, Гоголь неизменно подчеркивал развращающее влияние зрелищ, подобных представлениям балагана Лемана. Исторический «экскурс» Булгарина, посвященный любви римских императоров к «пантомиме», получает у Гоголя в двух его работах — в статье «О преподавании всеобщей истории» (1834) и в университетской лекции «Взгляд на состояние Римской империи в последнее время ее существования и на причины, произведшие разрушение ее» (1834), принципиально иное осмысление. Вопреки рассуждениям Булгарина о похвальном пристрастии Августа к зрелищам, Гоголь упоминает в статье о «развратных» римских императорах, «тиранствовавших над миром» вместе со «своевольным войском, отпущенниками и содержателями зрелищ», а в лекции замечает: «Слабость, недостаток душевной твердости последующих кесарей, оглушенных приливом роскоши и страшного изобилия империи, их серальная жизнь была причиною, что образ правления Августа обратился в деспотизм. Начальники преторианского войска увидели наконец, что имеют власть низводить и свергать императоров. Императоры для утверждения своего стали употреблять два опасные средства, льстить войску и усыплять чернь зрелищами и раздачею денег. Отсюда ввелась в Рим ужасная праздность, искоренившая все правила в народе, жажда к наслаждениям настоящим, начиная от двора до низших сословий». Вполне вероятно, что Гоголь хотел оспорить соответствующее место у Булгарина. «С некоторого времени, — писал Булгарин, — общественная жизнь в здешней столице приняла другое направление. Во всех сословиях видно более живости, более стремления к наслаждениям, что почитается всюду несомненными признаками благосостояния и спокойствия духа. ⟨...⟩ Никогда не было здесь столько частных балов, как нынешнею зимою ⟨...⟩ Будем признательны и откровенны: всем обязаны мы обожаемому нашему Монарху! Балы, маскерады, гульбища, удостоиваясь посещения любимого Государя и Августейшей Его Фамилии, превращаются в торжества народные...»[18]

Полемичны по отношению к похвалам Булгарина пантомимам Лемана и строки статьи Гоголя «Петербургские записки 1836 года», посвященные театральному «зимнему карнавалу», которые завершаются здесь упоми-

[17] Там же.

[18] ⟨*Булгарин Ф. В.*⟩ Внутренние известия. Санктпетербург, 16-го апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

нанием о Великом Посте и сгоревшем лемановском балагане. Соглашаясь с критикой Булгариным современного репертуара петербургских театров — «*веселых* трагедий и *плачевных* комедий», Гоголь, однако, отнюдь не усматривает в этом повода для предпочтения «высоким» драматическим жанрам — жанрам трагедии и комедии — низкопробных представлений Лемана, но оценивает последние в одном ряду со столь же вульгарными произведениями Дюма и Дюканжа: «Невольно передвигаются перед глазами те кровавые ристалища, на которые собирался смотреть весь Рим в эпоху величайшего владычества своего и притупленного пресыщения. Но, слава Богу, мы еще не римляне и не на закате существования, но только на заре его!» По Гоголю, петербургская публика была «права», когда в 1830-х годах оставила безобразную мелодраму и пустой подражательный водевиль и предпочла им оперу и балет. Однако и последние в свою очередь обладают все-таки весьма относительной ценностью. «Балет и опера — царь и царица петербургского театра, — замечал Гоголь в пору создания и первой постановки «Ревизора» в «Петербургских записках...». — Они явились блестящее, шумнее, восторженнее прежних годов ⟨...⟩ До сих пор не прошел тот энтузиазм, с каким бросился весь Петербург на живую, яркую музыку „Фенеллы", на дикую, проникнутую адским наслаждением музыку „Роберта" ⟨...⟩ И упоенные зрители позабыли ⟨...⟩ что есть род зрелищ ⟨...⟩ более возвышенный, более отвечающий глубоко обработанному вкусу ⟨...⟩ что существует величавая трагедия, вдыхающая невольно высокие ощущения в согласные сердца ⟨...⟩ что есть комедия — верный список общества, движущегося перед нами, комедия строго обдуманная, производящая глубокостью своей иронии смех, — не тот смех ⟨...⟩ для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который ⟨...⟩ рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом. ⟨...⟩ Из театра мы сделали игрушку ⟨...⟩ позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом толпе живой урок...» Позднее, в статье «О театре...», Гоголь добавлял: «Театр и театр — две разные вещи ⟨...⟩ Отделите ⟨...⟩ собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца ⟨...⟩ Иное дело — слезы оттого, что какой-нибудь заезжий певец расщекотит музыкальное ухо человека ⟨...⟩ и ⟨...⟩ иное дело — слезы оттого, когда живым представленьем высокого подвига человека насквозь просвежается зритель...»

Очевидно, именно в полемике с Ф. В. Булгариным, под непосредственными петербургскими впечатлениями, складывалось у Гоголя представление об «Истинно общественной комедии», которую он мыслил себе в соединении достоинств обоих драматических жанров «высшего театра» — современности комедии и «нравственной силы» трагедии. Употребляя пришедшее ему кстати суждение князя П. А. Вяземского о комедиях Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова, Гоголь несомненно и свою знаменитую комедию «Ревизор» расценивал как «современную трагедию» («...Комедии Фонвизина „Недоросль" и Грибоедова „Горе от ума" ⟨...⟩ весьма остроумно назвал князь Вяземский двумя современными трагедиями»). В «Развязке Ревизора» Гоголь прямо высказывался об этом устами главного героя: «Что ж в самом деле, как будто я живу только для скоморошничества? ⟨...⟩ Нет ⟨...⟩ речь ⟨...⟩ о том, чтобы в самом деле наша жизнь, которую привыкли мы почитать за комедию, да не кончилась бы такой трагедией, какою ⟨...⟩ кончилась эта комедия...»

lib.pushkinskijdom.ru

Как явствует из письма директора Императорских театров А. М. Гедеонова к Гоголю от 7 марта 1836 года (письмо является ответом на недошедшее до нас письмо Гоголя), сам Гоголь представлял себе свою комедию как некую антитезу тогдашнему «балаганному» репертуару русских театров. Гоголь писал Гедеонову, что его комедия «со времен Фонвизина ⟨...⟩ будет первым оригинальным явлением» на русской сцене.[19] Не случайно постановка «Ревизора» была намечена Гоголем в 1836 году именно на Светлую седмицу — на второй в году, после масленицы, период активной деятельности петербургских балаганов и театров. 18 января 1836 года он писал М. П. Погодину о своей комедии: «...я во всяком случае решился непременно дать ее на Светлый Праздник». (Премьера «Ревизора» состоялась 19 апреля; Светлый Праздник отмечался 29 марта.)

С этими же размышлениями, проникнутыми верой Гоголя в конечное исправление русского человека, в воскрешение его души, и связаны представления писателя об отношении монарха к современному театру. Как известно, именно благодаря императору Николаю I гоголевский «Ревизор» и был разрешен к постановке и печатанию (император присутствовал и на премьере комедии). В опубликованной посмертно статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.» Гоголь, таким образом, не без оснований писал: «Благосклонно склонится око монарха к тому писателю, который, движимый чистым желанием добра, предпримет уличать низкий порок, недостойные слабости и привычки в слоях нашего общества и этим подаст от себя помощь и крылья его правдивому закону».

---

[19] *Зайцева И. А.* К цензурной и сценической истории первых постановок «Ревизора» Н. В. Гоголя в Москве и Петербурге (по архивным источникам) // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 121—122.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Н. Н. МОСТОВСКАЯ*

# ТУРГЕНЕВ И НЕКРАСОВ. ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Противостояние, по В. Далю, — стать насупротив, противоборствовать, не допускать чего-то, опровергать, перечить, находиться в противоречии друг с другом и т. д.[1]

Малоизвестная краткая запись Тургенева на черновой рукописи романа «Новь»: «С кем я рассорился» — включает в себя не только перечень вражды или отчуждения, она значительно глубже и лишена однообразия. Эта помета относится, по-видимому, к концу 1876 года. Вот, кто в этом списке: «Краевский, Некрасов, Гончаров, Катков, Л. Н. Толстой, Фет, кн⟨язь⟩ П⟨етр⟩ Вяземский».[2]

Тургеневский мартиролог разорванных отношений далеко не полон: здесь не упомянут Достоевский, может быть, потому, что Тургенев никогда не был с ним близок. Но ссора из-за денежного долга Достоевского произошла. «Ему бы по крайней мере следовало, прежде чем клеветать на меня, заплатить мне занятые у меня деньги», — писал Тургенев М. А. Милютиной в декабре 1872 года по поводу пародии на «Призраки» и «Довольно» в романе «Бесы».[3] Не упомянул Тургенев и Герцена, с которым и спорил, и расходился. Возможно, потому, что к этому времени Герцена уже не стало, да и во время его предсмертной болезни Тургенев неоднократно навещал его. Кроме того, несмотря на все разногласия, писатель искренне называл Герцена «своим одногодником», т. е. человеком своего поколения, что очень важно.

Каждая из помеченных Тургеневым ссор — самостоятельный драматический эпизод в истории русской литературы и шире — в истории русской культуры. Оставляю их все в стороне, кроме Некрасова. Тем не менее возникает вопрос, почему Тургенев так часто расходился со своими талантливыми современниками? Что, он был мелочно самолюбив, отличался излишней нетерпимостью, бескомпромиссностью?

Едва ли на этот вопрос можно ответить утвердительно. Многие и самые разные мемуаристы, люди близко знавшие писателя, воссоздают образ обаятельного, мягкого человека, создавшего свою тончайшую интеллигентность, личность, заботящуюся только об истине. Тургенев — самый европейски образованный из литераторов XIX века («неприлично образован для литератора» — слова Л. Толстого). «Оригинальностью ума» писателя, «обширностью его космополитических познаний» восхищался

---

[1] См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 3. С. 250.

[2] *Mazon A.* Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguéniev. Notices et extraits. Paris, 1930. P. 16.

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1965. Т. X. С. 39. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием серии: Письма — П., Сочинения — С.

lib.pushkinskijdom.ru

Э. де Гонкур.[4] Все это общеизвестно. В стороне, как правило, остается другое.

Был у Тургенева свой кодекс жизненной и гражданской морали, от которого он никогда не отступал. Органически не переносил он и суетную «публицистичность», и многоликую, любующуюся собой пошлость, которая всегда «права».

Самый страстный оппонент писателя по вопросам русского искусства В. В. Стасов, которому посвящено известное стихотворение в прозе «С кем спорить...» вспоминал: «Ни Тургеневу, ни мне молчание вовсе не казалось великим благом — и мы при каждом новом случае, почти при каждом новом свидании или письме втягивались в ярые, долгие споры. Худого от этого для нас не вышло».[5]

А вот с Некрасовым (да и с другими, помеченными в записи на рукописи романа «Новь») вышло худо. Причем, почти каждый разрыв (например, с Фетом, Л. Толстым) Тургенев сопровождал официальным документом — письмом, извещающим о том, что он порывает всякие отношения. Со Львом Толстым дело дошло почти до дуэли, благо друзья все уладили, но разрыв произошел, и надолго. Иными словами, ссорясь, Тургенев защищал свой кодекс чести, свои взгляды (этические, эстетические), а его уведомляющие об этом противника ритуальные письма являлись своего рода вызовом, средством защиты своего человеческого достоинства.

По-видимому, такое письмо он написал и Некрасову (оно не дошло до нас). Отдельные места из него Тургенев процитировал по памяти в официальном обращении к издателю «Северной пчелы» (1862, № 334, 10 декабря; С. т. XV, с. 142—143). Судя по сохранившимся отрывкам, это неизвестное нам письмо к Некрасову — своеобразный картель — не отличалось сдержанностью. При этом в истории разрыва с Некрасовым Тургенев безусловно нарушил традиционные правила поединка, предав свой драматический конфликт с «Современником» и его редактором гласности.

В ответ на слова из очень личного письма Некрасова, обращенного к Тургеневу (от 15 января 1861 года): «...уверен, что тебя не развели бы с „Соврем⟨енником⟩" и вещи более резкие *о тебе собственно*»,[6] последний писал в официальном документе (названном выше, опубликованном, кстати, не случайно в бульварной газетке): «Я тогда же отвечал г. Некрасову положительным отказом, сообщил ему мое твердое решение не участвовать более в „Современнике"» (С. т. XV, с. 142—143). А черновой автограф этого документа озаглавлен Тургеневым совсем не по-джентльменски: «Письмо в „Северную пчелу" о жулике Некрасове» (Там же, с. 364).

---

[4] *Гонкур Ж. и Э. де* Дневник. М., 1964. Т. 2. С. 151. Генри Джеймс вспоминал о Тургеневе: «Он отличался такой простотой, естественностью, скромностью, таким отсутствием каких-либо личных претензий, так лишен был сознания своей силы, что иногда на мгновение думалось, действительно ли перед тобой гениальный человек?» (И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 332). Ср. с суждением П. В. Анненкова: «Вообще говоря, нравственная доблесть его превышала все его недостатки, и требовалось много усилий и громадное количество литературных и жизненных неприличий, чтобы из такого человека сделать себе врага и недоброжелателя» (*Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 385).

[5] Северный вестник. 1888. № 10. С. 146.

[6] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. X. С. 441. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием Н-1. Ссылки на академическое издание: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.; СПб., 1981—1997. Т. 1—13, кн. 2 (издание продолжается) даются в тексте с указанием Н-2.

lib.pushkinskijdom.ru

Заметим, публичное заявление Тургенева об уходе из «Современника» было вынужденным. Писатель отвечал фельетонисту «Северной пчелы» Ю. К. Арнольду, который писал весьма залихватски в рецензии «Пан Тадеуш, поэма Адама Мицкевича, перевод в стихах Н. В. Гербеля»: «Пусть ⟨...⟩ г. Некрасов жертвует лучшими талантами былого „Современника" гг. Тургеневым, Дружининым, Писемским, Гончаровым и Авдеевым и издает „Современник" как орган наших обличительных и политико-экономических насущных подробностей! ⟨...⟩ Мы только думаем ⟨...⟩ что придет пора, когда на страницах „Современника" мы ⟨...⟩ снова увидим лучших его сотрудников, лучших писателей наших последнего времени».[7]

По существу Ю. К. Арнольд повторил мнение редакции «Современника», содержащееся в объявлении об издании журнала в 1862 году (Современник, 1861, № 10), при этом изрядно исказив его, так как в объявлении «Современника» имя Тургенева не называлось, но прямой намек на него присутствовал: «...редакция в последние годы должна была ожидать изменения своих отношений к некоторым из сотрудников (преимущественно беллетристического отдела), которых произведения в прежнее время, когда еще направления не обозначились так ясно, нередко с удовольствием встречаемы были читателями в нашем журнале» (Н-2, т. 13, кн. 1, с. 173—174). Далее речь шла о сожалении по поводу утраты их сотрудничества и о нежелании «пожертвовать основными идеями издания» (Там же, с. 174).

Между тем гораздо раньше, 1(13) октября 1860 года, Тургенев написал И. И. Панаеву вполне спокойное письмо, в котором просил «не помещать» своего имени в числе сотрудников «Современника» (П. т. IV, с. 139). Письмо это было послано через П. В. Анненкова; последний счел за благо не доводить его до адресата. «При разгоравшейся ссоре, — объяснял он в «Литературных воспоминаниях», — не следовало подкладывать еще дров и раздувать пламя».[8] Таким образом, Тургенев сам ушел из «Современника» и от Некрасова. И было это выражением протеста, защиты своих убеждений и человеческого достоинства.

Об истории разрыва с «Современником» и тургеневедами, и некрасоведами написано много и под разными углами зрения.[9] Наиболее устойчивый тезис в исследовании этой проблемы следующий: расхождение Тургенева с журналом Некрасова обусловлено его идейными разногласиями с Чернышевским и Добролюбовым. Доля истины здесь есть, но не вся.

Сам Тургенев, человек достаточно широкий, не верящий «ни в какие абсолюты и системы», отрицал идейную подоплеку своего ухода из «Современника» (и это не было фразой), тем более что идеологию своих «противников» и оппонентов он прекрасно понимал, хотя и не разделял ее. В письме к Герцену (от 30 января (11 февраля) 1862 года) он объяснил свой уход гораздо проще: личной антипатией к Некрасову. «Ты, ты меня упрекаешь, что я отдаю свою работу в „Русский вестник"? Но из чего же я рассорился с „Современником", воплощенным в образе Некрасова? В программах своих они утверждают, что они мне отказали, яко отсталому; mais tu n'est pas dupe, надеюсь, этого маневра — и очень хорошо

---

[7] Северная пчела. 1862. № 316. 22 ноября.

[8] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 430.

[9] См., например: *Муратов А. Б.* Н. А. Добролюбов и разрыв И. С. Тургенева с журналом «Современник» // В мире Добролюбова. Сборник статей. М., 1989. С. 316—340.

lib.pushkinskijdom.ru

знаешь, что я бросил Некрасова, как бесчестного человека» (П. т. IV, с. 334).

Как правило, это место толком не комментируется ни в тургеневском, ни в герценовском изданиях, кроме упоминания Герцена о какой-то «проделке Некрасова с Кулишом», о которой Тургеневу должно было быть известно.[10] И все-таки «бесчестный человек», «жулик» по адресу Некрасова настораживают и едва ли могут быть объяснены только эмоциональным неприятием человека. По-видимому, за ними кроются и реальные поступки. Об одном из них Тургенев объявил в том же письме к издателю «Северной пчелы». Он напомнил о предложении Некрасова (при свидетелях А. Н. Островском и Е. Я. Колбасине) «весьма значительной суммы за повесть, запроданную „Русскому вестнику"» (С. т. XV, с. 142).[11]

Щепетильные подробности такого рода не столь важны, тем более что они, по-видимому, явились отзвуками более глубоких сущностных разногласий между двумя современниками. Замечу лишь, не все факты известного противоборства (так можно назвать разрыв с «Современником») поддаются исчерпывающему объяснению.

Остановлюсь на некоторых из них. Давно установлено, что статья Добролюбова о «Накануне» явилась только поводом к расхождению. Кстати, и с ней не все ясно, так как обросло множеством домыслов, ученых концепций и просто мифотворчеством. Так, фраза «Я, или Добролюбов» — безусловно литературное измышление Авдотьи Панаевой, а она частенько мелькает в литературе на эту тему. Известно, что в мемуаре «По поводу „Отцов и детей"» Тургенев высоко оценил статью Добролюбова: «...эта статья, явившаяся в 1861 году, исполнена самых горячих — говоря по совести — самых незаслуженных похвал» (С. т. XIV, с. 99). При этом писатель категорически возражал против упоминания критиков о его «раздраженном», «уязвленном» самолюбии.

Рассуждения об «оскорбленном самолюбии» Тургенева давно стали общим местом, сильно преувеличены и мало объясняют историю драматического конфликта с Некрасовым. Готовился же он исподволь и произошел не сразу после появления добролюбовской статьи.

Уже в марте 1858 года Тургенев тяготился «обязательным соглашением», придуманным Некрасовым, чтобы как-то дисциплинировать сотрудников «Современника» и поддержать журнал. Оно сковывало свободу художника, а ею Тургенев дорожил неизменно.

Одной из примет разлада явилась и история со вторым изданием «Записок охотника». В октябре 1858 года Тургенев согласился отдать в «Современник» «Дворянское гнездо» с тем, чтобы Некрасов возвратил ему право на второе издание «Записок охотника». Длительные переговоры привели к тому, что Некрасов заплатил Тургеневу 1000 рублей (еще в 1856 году), оставив право издания за собой. Издание было выпущено И. В. Базуновым в 1859 году, которому Некрасов перепродал его за 2500 рублей. Казалось бы, незначительный эпизод, но эта денежная

---

[10] В письме от 5 января н. ст. 1861 года Герцен писал Тургеневу: «Крузе мне рассказывал одну проделку Некрасова с Кулишом; вероятно ты ее знаешь. И с этаким-то сукиным сыном вы все якшаетесь. Характеры вы мои, характеры» (*Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. 27, кн. 1. С. 125). Хотя к этому времени Герцен уже знал об уходе Тургенева из «Современника».

[11] Речь шла о романе «Накануне», и об этом же эпизоде Тургенев сообщал П. В. Анненкову (20 декабря 1862 (1 января) 1863 года): «... (кстати, Некрасов предлагал мне 8000 р. за «Накануне» в присутствии А. Н. Островского и Е. Я. Колбасина — и письмо его хранится у меня)...» (П. т. V, с. 78). Упомянутое письмо Некрасова к Тургеневу неизвестно.

lib.pushkinskijdom.ru

история оставила неприятный след в отношениях Тургенева и Некрасова.[12]

Публикация «Дворянского гнезда» в «Современнике» (о чем Некрасов усиленно хлопотал) также не укрепила их отношений. И наконец, рецензия на «Сочинения Н. Готорна» (в июльском номере «Современника» за 1860 год), принадлежащая Чернышевскому, а не Добролюбову, как ошибочно думал Тургенев, довершила дело. Тургенева огорчила не критика «Рудина» (главный герой развенчивался Чернышевским, но ведь уже вышли в свет «Дворянское гнездо», «Накануне» с новыми типами деятеля), а задел оскорбительный тон статьи, в которой роман иронически назывался «винегретом сладких и кислых, насмешливых и восторженных страниц, как будто сшитых из разных повестей».[13] Здесь же содержались и намеки на «состоятельных друзей» писателя, на его боязнь по поводу того, что скажут «литературные советники» (имелся в виду П. В. Анненков).

Совершенно очевидно, что совсем недавно, два-три года назад, подобного рода публичные выступления в «Современнике» с откровенными выпадами против личности Тургенева были немыслимы. Обо всем этом писатель узнал в Куртавнеле из письма Е. Я. Колбасина, с удовольствием сообщившего окололитературные новости: «Насчет же „Современника" Анненков рассказывал мне, что они дали себе слово щелкать Вас в надежде запугать и выманить от Вас повесть. Не думаю, чтоб Вы этого испугались».[14]

Справедливости ради следует напомнить: Некрасов как мог защищал Тургенева от нападок своих молодых коллег. «Вы его, однако, не задевайте, он ни в чем не выдерживает долго, — писал он Добролюбову 1 января 1861 года, — и придет еще к нам (если уж очень больно не укусим), а в этом-то и будет Ваше торжество, да и лично мне не хотелось бы, чтоб в „Совр(еменнике)" его трогали» (Н-1, т. 10, с. 438).

Написано искренне, но сослагательное наклонение («не хотелось бы») и фраза «Ваше торжество» настораживают. Отчетливо звучит здесь и голос делового человека, отдавшего в журнале предпочтение публицистике и литературной критике как делу общественно-служебному и пропагандному.

Между тем для Тургенева (и в этом он сближался с Герценом) искусство неизменно оставалось самоценным, исключающим всякого рода «Tendenzenschrift» (словечко Герцена). Тургенев вполне мог бы подписаться под известным суждением Герцена в «Концах и началах» (1862—1863): «Искусство ⟨...⟩ по преимуществу изящная соразмерность»; «Оно вместе с зарницами личного счастья, — единственное, несомненное благо наше; во всем остальном мы работаем или толчем воду для человечества, для родины, для известности, для детей, для денег, и притом разрешаем

---

[12] См.: Тургенев и круг «Современника»: Неизданные материалы. 1847—1861. М., 1930. С. 123—124. Не случайно Тургенев писал Некрасову ранее (в августе 1857 года) по поводу финансовых дел: «...где эти проклятые счеты заведутся, рано или поздно заводятся также недоразумения; а я не хочу, чтобы они были между нами» (П. т. III, с. 144; ср. с. 131).

[13] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1950. Т. VII. С. 149. Мотивы изменений оценок Чернышевского романа Тургенева в статьях «Русский человек на rendez-vous» и в рецензии «Сочинения Н. Готорна» по сравнению с его прежними суждениями в «Заметках о журналах» (Современник. 1857. № 2), где Рудин именовался «Энтузиастом, совершенно забывшим о себе и ⟨...⟩ поглощаемым общими интересами», подробно изложены в монографии Г. Н. Антоновой «Герцен и русская критика 50—60-х годов XIX века» (Саратов, 1989. С. 30—34).

[14] ИРЛИ. № 5800 (отрывок опубликован: П. т. IV, с. 502—503).



http://lib.pushkinskijdom.ru

бесконечную задачу, — в искусстве мы наслаждаемся, в нем цель достигнута...».[15]

Это герценовское суждение Тургенев по-своему (и почти дословно) повторит в «Довольно» (1864), одном из лирических своих произведений, проникнутом философскими раздумьями и пессимизмом. Речь идет о знаменитой фразе, вызвавшей много нареканий и споров: «Венера Милосская, пожалуй, несомненнее римского права или принципов 89-го года» и далее о рассуждениях об искусстве, которое, «пожалуй, сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гете» (С. т. IX, с. 119—120). И хотя эта главная мысль о сущности искусства завершается трагическим признанием «неотразимости», холодности и «равнодушии природы», способной рано или поздно неизбежно взять свое, наиболее значимым в «Довольно» представляется суждение писателя о главном месте искусства среди других видов деятельности человека.

В 60-е годы, переломную для России эпоху, Некрасов думал иначе. При всем разнообразии своей литературной деятельности главным для него в этот период было другое — успех журнала «Современник», и, по существу, он вольно или невольно сдал друга на милость победителей. Не отстоял (не сумел или не нашел нужным этого сделать). Таким образом, внешняя видимая история расхождения (точнее противостояния) двух прежних друзей выглядит пестрой декорацией, за которой скрыты глубокие сущностные противоречия. И суть, естественно, не в пошатнувшемся авторитете Тургенева (для Некрасова он оставался центральной фигурой в литературе) или в нежелании поэта ссориться с молодым поколением, выполнявшим огромную работу в журнале.

Все было сложнее, необратимее и предопределено особенностями развития русской истории и культуры, когда «все пошатнулось» (слова Некрасова) и смешалось: принципы, споры, маскарадная игра «кто кого перетянет», журналистские маневры, политические выпады и просто оскорбления. Само понятие литературный авторитет подвергалось сомнению, а то и вовсе сбрасывалось со счетов.

Объективно же слово Некрасова-редактора значило много и в эту эпоху противостояния. Через его руки проходили все публикации, в том числе и объявления об издании «Современника» в 1861 году, где было сказано: «Затем по отделу „Словесности" обещали ⟨...⟩ свои повести Тургенев, Потехин, Печерский и др.» (Современник, 1860, № 12; Н-2, т. 13, кн. 1, с. 172). Вскользь оброненное упоминание имени Тургенева рядом с малоизвестными литераторами, да еще «обещание повести» «Современнику», предназначенной «Русскому вестнику» (речь шла о романе «Отцы и дети»), — все это не могло не задеть Тургенева, уже покинувшего некрасовский журнал, о чем редактору «Современника» было известно.[16]

Что означал этот пассаж в «объявлении»? Тактический ход или надежду на возвращение писателя? Неясно.

Очевидно, от «тургеневского поколения» Некрасов-литератор явно отходил и совершал это не без житейской мудрости и не без пользы для

---

[15] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. XVI. С. 135, 137.

[16] Именно по поводу этого редакционного объявления, подписанного Некрасовым и И. Панаевым, Тургенев не без раздражения писал Герцену из Парижа (28 декабря 1860 (9 января 1861 года)): «Я велел им сказать, чтоб они не помещали моего имени в числе сотрудников — а они взяли да поместили его на самом конце, в числе прохвостов. Что тут делать?» (П. т. IV, с. 177).

lib.pushkinskijdom.ru

своего большого журнального дела. Впрочем, поэт по-настоящему (по своим корням) и не был человеком сороковых годов, а, скорее, оставался шестидесятником (по убеждениям, деловой сметке, замеченной еще Белинским). И Тургенев, несмотря на дружбу с ним в молодости, никогда не считал его своим «одногодником» (год рождения, естественно, здесь не причем). Даже в самые светлые душевные минуты близости (а они, безусловно, были), в период увлеченной совместной работы в «Современнике» между ними сохранялась незримая дистанция, и поддерживалась она, по-видимому, Тургеневым. Судя по интересной переписке этих современников (самой яркой и проникновенной в эпистолярии Некрасова), Тургенев никогда не раскрывался до конца перед своим корреспондентом и держался не свысока (нет!), но... на некотором расстоянии. Тургеневским письмам присущ искренний, но, скорее, деловой тон, в отличие от некрасовских, сердечных и задушевных. Это очевидно.

И еще один эпизод, на первый взгляд как бы не связанный с предшествующими, но очень важный для темы противостояния.

Известно, что в 50-е годы Тургенев и Некрасов усиленно работали над подготовкой изданий стихотворений Тютчева и Фета и в это время много спорили о поэзии. Сложные поэтические системы Тютчева и Фета утверждали Тургенева во мнении, что открыто социальные тенденции в искусстве (говоря словами Некрасова, «направление»), бесконечное расширение границ лирического повествования (а это было присуще поэзии Некрасова) противоречили поэтической объективности и художественности. Все это как бы размывало «художественный смысл искусства», нарушало его «изящную соразмерность» (слова Герцена). Возможно, именно в этот период уже явственно обозначился литературно-эстетический барьер между Тургеневым и Некрасовым, ставший позднее непреодолимым и, думаю, важнейшим в противостоянии двух больших художников.

Ведь в добролюбовской интерпретации романа «Накануне» (принятой Некрасовым) речь шла о недопустимом, с точки зрения Тургенева, подчинении искусства прагматическим целям. Для писателя, воспитанного на лучших традициях классической немецкой (Гете, Гегель) и русской (Пушкин, Белинский) эстетики, искусство неизменно оставалось независимым, художественно самоценным делом в ряду других человеческих забот и занятий.

Некрасов тоже служил искусству и как большой поэт вобрал в себя предшествующую культуру, внес в русскую поэзию много неповторимого, своего, но он же всю жизнь оставался деловым человеком, прирожденным журналистом своего времени, что не могло не сказаться и на его поэтическом творчестве, и на его эстетических взглядах. Все это художник, журналист, общественный деятель сам обозначил известной метафорой: «Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть бойцом» (Н-2, т. 3, с. 175), и не следует понимать ее слишком буквально.

Несходство эстетических позиций двух художников, пожалуй, главное в их противостоянии. Все остальное — житейское и преходящее. По существу Тургенев и Некрасов олицетворяли собой разные самостоятельные направления в искусстве и русской культуре, то противоборствующие, то в чем-то пересекающиеся.[17] И оба осознавали это. Этим, по-видимому, и объясняется пристальное внимание к поэтическим открытиям друг друга

[17] По наблюдению М. М. Бахтина, «чем больше размежевания, тем лучше, но размежевания благожелательного. Без драк на меже» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 360).



lib.pushkinskijdom.ru

во все времена: и после расхождения, и до конца жизни. Достаточно напомнить несколько существенных эпизодов в их творчестве, разъясняющих и дополняющих это наблюдение.

Исследователями осталось незамеченным заглавие «Споры», обозначенное Некрасовым на рукописи стихотворения «Т(ургеневу)»[18] (1861—1877), — заглавие, имеющее, очевидно, прямое отношение к диалогу с Тургеневым-художником. Тургеневскими аллюзиями насыщен и незаконченный роман Некрасова «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» (1853—1855), написанный как бы в pendant «Гамлету Щигровского уезда» Тургенева, но в завуалированно пародийном ключе. В этом же романе Некрасов прямо упоминает имя Тургенева, пародируя иное — стиль рассказа «Свидание».[19]

В свою очередь и Тургенев оставался внимательным читателем Некрасова. И хотя в литературе до сих пор назойливо упоминаются лишь негативные тургеневские отзывы о поэте, в творчестве писателя прослеживается иное. Исследователями уже отмечалось, что некрасовской тональностью проникнуты многие страницы «Дворянского гнезда». Тема Родины в этом романе, духовного обновления, поисков своего дела раскрывается с ощутимой ориентацией на художественную систему поэмы Некрасова «Тишина».[20] И наконец, роман Тургенева «Новь» не только о народничестве (как принято считать). Не менее значима в нем и тема искусства, поэта и гражданина в некрасовской диалогической интерпретации. Здесь Тургенев как бы продолжает споры с Некрасовым о назначении поэта и поэзии. Звучащее в финале романа публицистическое стихотворение Нежданова «Сон» написано и в некрасовской стилистике, и спроецировано на ведущие темы поэта.[21]

После кончины Некрасова М. М. Стасюлевич обратился к Тургеневу с предложением написать о нем для «Вестника Европы», на что Тургенев ответил (в январе 1878 года) уклончиво: «Много можно бы сказать о Некрасове... да теперь некогда. Образ его — со всеми хорошими и худыми сторонами — выяснится только впоследствии; а пока — пусть он останется легендой: оно не худо» (П. т. XII, кн. 1, с. 259).

Пожалуй, это — одно из лучших и емких высказываний Тургенева о поэте.

Стихотворение в прозе «Последнее свидание», посвященное Некрасову, будет написано через несколько месяцев (в апреле 1878 года) и было бы ошибочно искать в нем разгадку драматических отношений художников. Проникнутое философскими раздумьями о жизни и смерти, лирическими воспоминаниями о молодости, любимой Тургеневым шекспировской мыслью: «нет виноватых... да нет и правых», оно навеяно как запоздалым свиданием с поэтом, так, очевидно, и осмыслением его «Последних песен».

---

[18] ИРЛИ. Ф. 203. № 19. Л. 1; см. также: *Скатов Н. Н.* Н. А. Некрасов и И. С. Тургенев (К истории создания стихотворения Некрасова «Т(ургеневу)» // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 376—383; *Скатов Н.* Некрасов. М., 1994. С. 226—282.

[19] См.: *Мостовская Н. Н.* Пародия в прозе Некрасова // Некрасовский сборник. Л., 1988. Т. IX. С. 58—63.

[20] См.: *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 182; *Мостовская Н. Н.* Тургенев и Некрасов (проблема творческих взаимоотношений в 50-е годы) // Творчество И. С. Тургенева. Проблемы метода и мировоззрения. Орел, 1991. С. 25—34.

[21] Подробнее см.: *Мостовская Н. Н.* «Некрасовское» в романе Тургенева «Новь» // Русская литература. 1996. № 3. С. 115—125.

lib.pushkinskijdom.ru

© *В. А. ТУНИМАНОВ*

# «КРОТКАЯ» ДОСТОЕВСКОГО И «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» ТОЛСТОГО

## (ДВЕ ИСПОВЕДИ)

Герои «Кроткой» и «Крейцеровой сонаты» монологисты, ораторы, обвинители и защитники, обращающиеся к аудитории, к *другим*, к *слушателям*. Аутсайдеры, сторонящиеся людей, но одновременно одержимые потребностью излить душу, рассказать кому-то свои страшные истории. Они не могут не вспоминать, не могут не возвращаться к мучительным мгновениям прошлой жизни. Герои особого разряда, философы и теоретики, и — что очень важно — их теории непосредственнейшим образом связаны с трагическим жизненным опытом. Это «подпольные» герои, но у каждого из них свое подполье, свой статус, свои психологические бездны и ораторско-стилистические приемы. Тем поразительнее точки соприкосновения между ними.

Монологам соответствует театрализованная обстановка — театральное пространство, театральные «подмостки». В «Кроткой» это холодные пустые комнаты ростовщика, где есть «иконостас», но уже без иконы Богоматери и появилась новая жуткая подробность — гроб с Кроткой, несостоявшейся хозяйкой дома. Вот в таком мрачном пространстве и звучит бесконечный монолог офицера-ростовщика, собирающего мысли в точку и пытающегося уяснить истину. Он неутомимо, как заведенный, ходит («хожу, хожу, хожу»), кружится по магическому кругу, в центре которого смерть — и все вопросы, все аргументы, сталкиваясь с этим непреложным фактом, рассыпаются как карточные домики. Герой сообщает невидимым слушателям о том, как «устроил» ее на двух составленных ломберных столах, каким будет завтра гроб, но до самой заключительной части монолога мы не видим Кроткую мертвой, да и там она кажется уснувшей: «Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала — ничего не размозжила, не сломала!»[1] Монолог прерывается лишь один раз появлением Лукерьи, объявившей, что после похорон барыни уйдет; герой пытается на коленях молиться, но не может, пытается заснуть на диване — и снова неудача; монологист обречен на бесконечное хождение по комнате до «завтра», неизбежное наступление которого (ведь маятник стучит, «ему дела нет, ему ничего не жаль») ввергает в отчаяние. У героя повести нет «завтра», есть только прошлое, то, что было давно, давеча, вчера.

Вот сцена, на которой звучит (точнее, озвучен кем-то) монолог героя. Здесь условность доведена до максимума, что, по мнению Достоевского, только способствует торжеству фантастического реализма и превращению

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 35. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

частной трагедии во вселенскую с потухшим в финале черным солнцем и тотальным одиночеством людей на опустевшей планете.

В «Крейцеровой сонате» диалог плавно переходит в монолог-исповедь героя, где долгое время доминирует обличение — всеобщее, предусматривающее лишь немногие исключения из правила. И здесь ораторское пространство замкнутое, по сравнению с «Кроткой» еще более суженное — вагон поезда. Похоже, что Позднышев, подобно Лебедеву из «Идиота», видит в железной дороге нечто дьявольское и апокалипсическое; он признается: «боюсь я вагонов железной дороги, ужас находит на меня».[2] Это Позднышев вспоминает о путешествии незадолго до убийства, которому предшествует езда на лошадях, славная минута «живой жизни», его последние радостные и легкие мгновения: «Был молодой месяц, маленький мороз, еще прекрасная дорога, лошади, веселый ямщик, и я ехал и наслаждался, почти совсем не думая о том, что меня ожидает, или потому особенно наслаждался, что знал, что меня ожидает, и прощался с радостями жизни» (184). Редкие поэтические мгновения в мрачном рассказе Позднышева — яркое солнце, бодрящий воздух, прекрасная морозная осенняя пора, светлый и открытый безграничный мир, еще потому такой чудесный, что герой вырвался на простор из кошмарной «маленькой комнатки с желтыми обоями», давящими стенами (она напоминает «кафкианскую» комнату в «Записках сумасшедшего»). Но после этого мгновения бодрости и счастья Позднышев вновь попадает в клетку вагона, где мечется, пытаясь спастись от тягостного и давящего одиночества: «Я был как зверь в клетке: то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаясь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон: но вагон со всеми лавками и стеклами все точно так же подрагивал, вот как наш...» (185) — примечательно сопоставление двух поездок, двух вагонов.

Именно в вагоне обострилось безумие, мелькнула, но тут же исчезла мысль о самоубийстве, и созрела идея убийства: «Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. Оттого ли, что сев в вагон, я живо представил себя уже приехавшим, или оттого, что железная дорога так возбуждающе действует на людей, но только, с тех пор как я сел в вагон, я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины, одну за другой и одну циничнее другой, и все о том же» (184). И вновь в полумраке железнодорожного вагона звучит голос Позднышева, рассказывающего о своем браке, о похоти и ревности, вечной войне полов и убийстве. Автор, точнее повествователь или первый рассказчик, но для более резкого разграничения функций между ним и Позднышевым везде в тексте статьи называемый Автором, скупо рисует внешность странного пассажира, акцентируя внимание на «порывистых движениях», «необыкновенно блестящих глазах, быстро перебегавших с предмета на предмет» и — более всего — на странных звуках, которые он издавал (не то откашливание, не то оборванный смех, не то подавленное рыдание). Удивительные звуки — один из главнейших лейтмотивов повести. Глаза нервного пассажира вдруг загораются огнем; говорит он взволнованно (первую фразу произносит запинаясь), жадно курит, какой-то мускул вздрагивает на щеке. Преобладает, однако, звукообраз, фонограмма: «В темноте мне не видно было его лицо, только слышен был из-за дребезжания вагона его внушительный

[2] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 185. В дальнейшем ссылки на этот том в тексте; указывается только страница.

lib.pushkinskijdom.ru

и приятный голос» (133). Портрет динамичный, тоже как будто передвигающийся, дребезжащий: «Голос его становился все более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно изменялось в той полутьме, в которой мы сидели» (136—137).

«Вы хоть слушаете, я и то благодарен», — говорит Позднышев Автору. «Хоть» здесь лишнее; Позднышев нуждается не в собеседниках, а в слушателях (даже в одном слушателе); это непременное условие исповеди, иначе повесть ограничилась бы общей дискуссией, в которой больше всего места было бы уделено взглядам странного господина (но тогда это была бы статья, очерк, а никак не повесть). Автор почти не принимает участия в общей дискуссии, вялой и быстро свернувшейся после решительного вмешательства Позднышева, только изредка прерывает его монолог вопросами и кратчайшими репликами, по большей части безмолвствуя, как условные слушатели, к которым время от времени обращается офицер-ростовщик «Кроткой». Автор лишь дает деликатное согласие выслушать исповедь («Да, если вам не тяжело»).

Функции Автора (Я обрамляющее) и рассказчика (главное, исповедальное и философствующее Я) достаточно четко определены. Автор — острый наблюдатель и идеальный слушатель, в поле зрения которого вагонное пространство: там появляются и исчезают, устраиваются и беседуют пассажиры и проводники. Сам он именно наблюдает, почти не принимая участия в разговорах, не испытывая ни малейшего желания обнаружить свои воззрения, все, так сказать, бесстрастно фиксируя. Лишь после того как Позднышев прямо обращается к нему, выбрав Автора своим конфидентом, тот, согласившись на эту пассивную и трудную роль, изредка (чем дальше, тем реже; в 17—28 главах повести он, подавленный и потрясенный историей, не прерывает уже рассказ репликами и вопросами, видимо считая бестактным любое, даже формальное вмешательство) аккомпанирует монологисту — отчасти из вежливости. Вопросы и реплики Автора мало что добавляют и даже ничего не корректируют; Позднышев охотно и энергично реагирует на «знакомые» и «недобросовестные» возражения, и таким образом Автор несколько регулирует течение диалога, обращая внимание на самые странные и вызывающие суждения попутчика. По сути Автор выступает своего рода медиумом, воспроизводящим слова Позднышева, или стенографом, добросовестно их записывающим.

Такого рода отношения между Автором и героем-рассказчиком сложились почти сразу и мало менялись в ранних редакциях повести. Исключение составляет только третья (незаконченная) редакция, во многом отличающаяся как от канонической, так и от всех прочих редакций и вариантов. Угловатого, резкого, нетерпимого, нервного и странного Позднышева здесь нет. Напротив: это мягкий, тактичный, обаятельный человек, сразу же расположивший к себе Автора: «он по всем приемам своим, потому, как он сидел, как держал руки, главное потому, как он ни на что не смотрел, а видел, что делалось в вагоне, как он учтиво сторонился перед проходящими, помогал тем, кому нужна была помощь, по всему видно было, что это человек не только благовоспитанный, но умный и многосторонний».[3]

Разговор стремится завязать Автор, но не знает как подступиться, как завоевать доверие симпатичного спутника, вежливо уклонявшегося от

[3] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1933. Т. 27. С. 370. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

сближения («Когда он встречался со мной глазами, он тотчас же отводил взгляд, как будто понимал меня и то, что я наблюдаю его. И это ему было как будто не то что неприятно, но докучливо. Меня он очень занимал. Мне хотелось заговорить с ним, но именно потому, что мне очень этого хотелось, совестно было и не хотелось начать с какой-нибудь глупости» — 27; 371). Преграды сломала услуга, оказанная Автором соседу, открыв дорогу дружескому, теплому и духовному общению: «Он улыбнулся прекрасной, умной, доброй, чуть заметной улыбкой. И как это часто бывает, этот короткий взгляд, улыбка показала нам наше родство духовное, освободила, так сказать, связанную теплоту» (27; 371). Впрочем, несмотря на духовное родство и обаятельную улыбку до личных сюжетов дело дошло далеко не сразу; сосед явно не спешил с откровениями и «признаниями»: «Он казался именно тем самым, каким я предполагал его, благовоспитанным, образованным и тонким, но очень сдержанным человеком: он как будто старался не выдать себя и с особенной скромностью, которую я сначала принял за гордость, старался избегать фамильярности, т. е. того, что могло бы вызвать нас на личные откровенности» (27; 372). Между Автором и спутником сначала идет разговор на общие, расхожие темы, но чувствуется, что он вот-вот перейдет в откровенный и задушевный; близость уже граничит с влюбленностью: «Разговор наш начался, как часто начинается в железной дороге, вроде того что в маскараде: мы, разговаривая об общих предметах, о поклонении мощам в Киеве, о воспитании, о спиритизме, осторожно выщупывали друг друга, т. е. преимущественно я. Он же охотно и умно, не пошло, а своеобразно говорил обо всем, но о себе не говорил и обо мне не желал знать. Но, несмотря на это, странно сказать, я просто полюбил этого человека, нежно полюбил 〈...〉 Мы иногда так улыбались, так смотрели в глаза друг другу, как смотрят влюбленные. Да и прекрасные были у него глаза и в особенности улыбка. Только сдержанность была в нем большая, удерживающая и меня» (27; 372).

«Маскерадной» беседе как раз положил конец Автор, у которого только в этой редакции повести есть биография; он переживает один из самых значительных периодов своей жизни: «я был тогда совсем молод и влюблен, мне было 28 лет и ехал в семью моей будущей жены сделать предложение...» (27; 372).

Таким образом, встреча в дороге оказывается провиденциальной (как, к примеру, в ранней художественной прозе Герцена). И отчасти «педагогической»: молодой идеалист на пороге счастья вовремя получает жестокий урок, знакомясь с поросшей волчцом и плевелами прозаической почвой реальной семейной жизни. Но происходит это низвержение с романтических небес не сразу, не круто. Весьма приблизительно и неточно Автор интерпретирует чувства собеседника: «он смотрел на меня не то что улыбаясь, но весь преобразившись. Все лицо его светилось любовью. Он смотрел на меня, как мать смотрит на любимого ребенка, радуясь на него и жалея его. Он, очевидно, любил меня» (27; 373). Правда, как бы случайно промелькнуло очень важное словечко «жалея».

Растет эмоциональное возбуждение, постепенно все сильнее и сильнее охватывающее собеседников. Оно наркотического свойства. К специфическим особенностям вагонного пространства (продолжение символики «Анны Карениной») добавляется опьянение крепким, как пиво, чаем («пьяным чаем»), опьянение, в немалой степени способствовавшее трансформации диалога в исповедь-монолог, но не Автора, а его загадочного и благовоспитанного спутника. В этой редакции повести рельефнее прочерчена ситуация,

lib.pushkinskijdom.ru

динамичная (внутренняя динамика) и «пьяная», в которой и состоялась исповедь героя (здесь еще не Позднышева, а Леонида Степанова, судившегося в Казанском окружном суде): «Я почувствовал, что в висках у меня стучит, сердце бьется быстро, мысли с большей ясностью возникают и сменяются и, главное, что говоришь и слышишь представляется в таких живых образах, как будто это все видишь перед собой. Он, вероятно, испытывал то же самое и даже заметил это. Особенному нервному возбуждению, вероятно, содействовала и тряска, и шум вагона и темнота» (27; 372).[4] Словом, сами собой сложились идеальные условия для исповеди убийцы, который явно не собирался поведать свою историю Автору, но все сошлось таким поразительным образом, что он не выдержал.

Как по волшебству, исчезают общие «маскерадные» сюжеты в сумрачно-раздражающей, «пьяной» обстановке, в высшей степени располагающей к откровенности, к исповеди, к погружению в интимные пласты жизни. Переход от воспитания к теме любви обозначил кардинальный перелом в разговоре; неожиданно вырвалось поразившее слух Автора восклицание («Ах, какое это ужасное чувство! — сказал он для себя больше, чем для меня» — 27; 374), и при этом «глаза его заблестели гневом на кого-то». Собеседник еще, но очень недолго, ограничивается дидактическими целями («любите того, кого любите, отдавайтесь этому чувству, но не восхваляйте его, не воображайте себе, что это чувство лучше, чем оно есть» — 27; 374), а затем, захваченный возбуждением, переходит к развенчанию воспеваемого всеми чувства любви — «ужас», «обман», и наконец, представляется (женоубийца, кажется, убежденный, что все должны помнить процесс четырехлетней давности), преображаясь внешне — смотрит на Автора «твердым, холодным взглядом» (27; 375). А далее уже следует исповедь героя, в общих чертах такая же, как и в других редакциях повести. Но дана она в гораздо более смягченном варианте, да и до убийства рассказ героя здесь не дошел. Толстой не завершил эту редакцию, отдав предпочтение жестокому и безжалостному стилю, почти всецело изгнав из повести лирику и «сентименты».[5]

* * *

Толстой отказался в окончательном тексте повести и от одного мотива, присутствующего почти во всех предварительных редакциях, в том числе и литографированной, мотива, сочувственно воспринятого многими современниками, в частности, Лесковым, который, ознакомившись с предварительной редакцией произведения, особенно выделил в ней следующие слова, вынесенные им эпиграфом к рассказу «По поводу „Крейцеровой сонаты"»: «всякая девушка нравственно выше мужчины, потому что несравненно чище его ⟨...⟩ девушка, выходящая замуж, всегда выше своего мужа. Она выше его и девушкой и становясь женщиной в нашем быту». Видимо, это контаминация однотипных фрагментов литографированной редакции: «она, выходя замуж нравственно была несравненно выше меня, как и всегда всякая девушка несравненно выше мужчины, потому что несравненно чище его»; «девушка, рядовая девушка, молодая девушка до 20-ти лет — большею

[4] Все эти пьяно-наркотические, возбуждающие обстоятельства присутствуют и в последней редакции, но в очень сжатом, редуцированном виде; да и эмоции там иначе распределены: Автор чувствует лишь некоторое волнение, в то время как Позднышев становится «все возбужденнее и возбужденнее».

[5] «Какая жесткая шея была...», — вспоминает Позднышев (192). Этой жестокой детали нет ни в одной из редакций повести.

lib.pushkinskijdom.ru

частью прелестное существо, готовое на все самое прекрасное и высокое»; «девушка, выходя замуж, всегда выше своего мужа. Она выше мужчины и девушкой и становясь женщиной в нашем быту, где для мужчин нет необходимости непосредственного добывания пропитания, становится большею частью и выше его по важности того дела, которое она делает, когда начинает рожать и кормить» (27; 321, 322).

Разумеется, этот мотив присутствует и в самой мягкой и «доброй» третьей редакции, где он более всего и развернут: «Теперь я гляжу на всех девушек, теперь и ее вспоминаю. Вы знаете еще — удивительная вещь, которая мне открылась теперь только. Знаете что? Девушка, обыкновенная, рядовая девушка какого хотите круга, не особенно безобразно воспитанная, — это святой человек, это лучший представитель человеческого рода в нашем мире, если она не испорчена особенными исключительными обстоятельствами. Да и обстоятельства эти только двух родов: свет, балы, тщеславие и несчастный случай, сближение с другим мужчиной, разбудившим в ней чувственность. Но это случаи редкие. А рядовая девушка — это лучшее существо в мире. Да посмотрите, в ней нет ничего развращающего душу, ни вина, ни игры, ни разврата, ни товарищества, ни службы ни гражданской, ни военной. Ведь девушка, хорошо воспитанная девушка — это полное неведение всех безобразий мира и полная готовность любви ко всему хорошему и высокому. Это те младенцы, подобным которым нам велено быть» (27; 386).

Она (девушка, жена, мать, жертва) показана здесь в идеализированном свете, чему способствует непрекращающаяся работа воспоминаний в голове и сердце героя, огромную долю вины за все случившееся возлагающего на себя — слепца, слишком самоуверенного, проглядевшего главное, душу жены, к которой, положим, относился с любовью, но низшего типа, как рабовладелец к любимой наложнице, неизменно и неизбежно ему преданной. Вот как обрисовывает герой ретроспективно супружеские отношения, кляня себя за поверхностный, слишком легкомысленный и ложный взгляд: «Я говорил себе, что люблю свою жену и любим ей, мне казалось. Я, например, был в горе истинном, когда она заболела, еще в большем горе, когда у нее выкрошился один зуб. Но о том, что у нее было в душе, целы ли были ее душевные зубы (неудачная метафора, от которой Толстой, естественно, отказался. — *В. Т.*), я не то что не знал, я не хотел или, скорее, не мог знать, как будто что-то мешало мне знать это. Я, наблюдательный человек, довольно тонко понимающий людей, ничего не мог, не хотел видеть в ее душе. Движения ее рук, ног, пальцев, ресниц я знал до малейших подробностей и все еще и еще изучал, но души ее не видел, не знал и не думал, что она живет. А она жила. И жила сильно, потому что, да, потому что прелестная красотой женщина, это был человек нежный, добрый. Да, она была прекрасный человек, но я не видел его. Я видел *мою* жену и только» (27; 380—381).

Рассказчик необыкновенно деликатно повествует о теневой стороне характера и воспитания жены, тут же уравнивая «отрицательное» другими, противоположными качествами: «Надо вам сказать, что такое было за существо моя жена. Утонченная, с маленькими руками, ногами, с правильным носом, грациозными движениями, всегда элегантная и грубая, глупая и невежественная до последней степени и вместе с тем наивная, добрая и честная» (27; 381).[6]

[6] Чрезвычайно интересный очерк характера (и сути) жены дан в одном из вариантов повести, с добавлением эстетического наставления, за которым, разумеется, стоит литератур

lib.pushkinskijdom.ru

Вспоминает рассказчик и артистичность жены; в третьей редакции говорится с некоторым удивлением, переходящим в восхищение, о ее музыкальном таланте: «я часто удивлялся, откуда у нее это бралось, эта точность, даже сила и выражение в ее маленьких, пухленьких, красивых ручках и с ее спокойным, тихим, красивым лицом»; и Трухачевский отзывается с похвалой об ее игре: «Славно играет, по-настоящему хорошо» (27; 382). В окончательной редакции дело обстоит иначе; это Позднышев втягивает жену в музыкальный вечер, сообщая Трухачевскому, что она хорошо играет; та же отклоняет комплимент, удивленная настойчивостью мужа, преднамеренно, умышленно подталкивавшего жену к измене, а себя, соответственно, к преступлению: «пригласил его привозить как-нибудь вечером скрипку, чтобы играть с женой. Она с удивлением взглянула на меня, вспыхнула и, как будто испугавшись, стала отказываться, говорила, что она недостаточно хорошо играет. Этот отказ ее еще более раздражил меня, и я еще больше настаивал» (171).

Вообще герой третьей редакции со смешанным чувством умиления и восхищения, подобно офицеру-ростовщику «Кроткой», неустанно восстанавливает облик жены, перебирает те или иные детали, черточки, маленькие события, *ее* предметы и привычки, разные семейные разговоры, и особенно вспоминает ее в первое время знакомства. В окончательной редакции об этой поре рассказывается иронически и обобщенно, как о великом заблуждении, фальши и обмане, западне (или облаве), в которую его без особого труда «поймали». Рассказывается раздраженно и грубовато, цинично, с подчеркиванием «физиологической» стороны: ничего особенного, индивидуального в этой пленившей его девушке не было; все до банальности неинтересно — катание на лодках, наряды-приманки. Нет и никакого духовного сближения; торжество заурядного, легализованного разврата «в этом сплошном доме терпимости»; негативно оценивается общение — вербальное и невербальное: «Красивая женщина говорит глупости, ты слушаешь и не видишь глупости, а видишь умное. Она говорит, делает гадости, и ты видишь что-то милое. Когда же она не говорит ни глупостей, ни гадостей, а красива, то сейчас уверяешься, что она чудо как умна и нравственна» (137). Не осталось и согревающих душу воспоминаний о времени «жениховства» (словечко выбрано ироническое); все вызывает отвращение и краску стыда: «Без стыда теперь не могу вспомнить это время жениховства! Какая гадость! Ведь подразумевается любовь духовная, а не чувственная. Ну, если любовь духовная, духовное общение, то словами, разговорами, беседами должно бы выразиться это духовное

---

ный опыт Толстого: «Надо вам сказать, что такое было за существо моя жена. Во-первых, никак нельзя сказать про нее, *какое* она была существо, надо сказать, *какие* два существа была моя жена. Мы — и все люди — я всегда удивлялся, отчего писатели-романисты, которых главное дело описывать характеры, — никогда не описывают того, что всякий человек не один характер и даже не два, а иногда много. И в жене моей было много разных, не два, нет три совсем разных существа. Одно — мученица в обоих смыслах, т. е. женщина, желающая мучить себя и всех людей, но прежде всего себя, и другое — страстная, но неумелая кокетка, тщеславная и лгунья. И в самой глубине души — добрый, великодушный, почти святой человек, способный мгновенно, без малейшего колебания и раскаяния, отдать себя всего, всю свою жизнь другому» (27; 414—415). Вся эта диалектика очень упрощена в дефинитивном тексте, образ жены предельно усреднен; она зауряднейшее существо, как об этом с особенным нажимом и иронией говорится в одном из вариантов: «Жена моя была женщина, как я ее теперь понимаю, женщина самая средняя. Если была у нее особенность выдающаяся, то это было желание нравиться, тщеславие, но женское»; «Она не была даровита. Еще к музыке у ней была некоторая способность, но, как это бывает у дам, не искусство интересовало ее, а действие, производимое ею на других»; «она была, пожалуй, среднего уровня кокетства наших женщин» (27; 400, 401).

lib.pushkinskijdom.ru

общение. Ничего же этого не было. Говорить бывало, когда мы останемся одни, ужасно трудно. Какая-то это была сизифова работа. Только выдумаешь, что сказать, скажешь, опять надо молчать, придумывать. Говорить не о чем было» (144).

В последней редакции повести одним из критических моментов поры «жениховства» было знакомство невесты с интимным дневником будущего мужа — «ее ужас, отчаяние и растерянность» (138). А в третьей редакции (и только там) ситуация перевернута; это он читает дневник будущей жены, совсем другого рода дневник: «Я теперь только вспоминаю ее, какою она была, когда я стал сближаться с ней. Помню ее дневник, который я почти насильно отнял у нее, ее философствование, искание истины, а главное, ее готовность отдаться другому и жить не для себя» (27; 386). Здесь очевидно прослеживается близость к образу героини «Кроткой», где так поэтично рассказывается о «великодушной» и «порывистой» молодежи. Замечательно и то большое любопытство, «в котором, впрочем, было много детского», с каким восприняла Кроткая слова Гете. Еще замечательнее поэтический комментарий офицера-ростовщика, пораженного тем, что она с ее страшной «текущей подноготной», уже прошедшая через ужас, способна была на такое сильное душевное движение: «Эта подноготная была так ужасна, что я и не понимаю, как еще можно было смеяться, как она давеча, и любопытствовать о словах Мефистофеля, сама будучи под таким ужасом. Но — молодежь! Именно это подумал тогда об ней с гордостью и с радостью, потому что тут ведь и великодушие: дескать, хоть и на краю гибели, великие слова Гете сияют. Молодость всегда хоть капельку и хоть в кривую сторону да великодушна» (24; 10).

Ростовщик о многом вспоминает «с гордостью и радостью», и особенно о порыве Кроткой «к высшему и благородному», несмотря на невыносимые условия жизни «все-таки где-то экзамен выдержала, — успела выдержать, урвалась выдержать, из-под поденной, безжалостной работы...» (24; 10).

И в невесте героя «Крейцеровой сонаты» третьей редакции выделяется рассказчиком идеальное начало, стремление к высшему и благородному, искание истины, готовность принести жертву. Если в «Кроткой» героиня жадно внимает словам Гете и уже совсем больная (раздирающий душу «маленький сухой кашель, по ночам особенно»), измученная системой мужа смеется («И каким детским смехом, милым, точно как прежде в невестах...» — 24; 30), припоминая сцену Жиль Блаза с архиепископом Гренадским в романе Лесажа, то в третьей редакции «Крейцеровой сонаты» невесту до глубины души волнуют страницы любимой Толстым книги Достоевского «Записки из Мертвого дома». Чтение книги Достоевского своеобразно и «великодушно» освещает как ранний период знакомства, так и облик невесты: «Еще прежде того дня на лодке, когда я еще не был женихом, я проводил у них вечер. Были ее сестра и еще одна девушка. Помню, читали „Мертвый дом" Достоевского — описание наказания шпицрутенами. Кончили главу в молчании. Одна спросила:

— Как же это?

Я растолковал.

— Да зачем же они бьют, солдаты? — сказала другая. — Я бы на их месте отказалась. Все бы отказались.

Жена же моя сидела молча, и слезы у ней были на глазах. Потом, не помню кто, сказал какую-то глупость, и все защебетали, захохотали, только бы поскорее отогнать мучительное впечатление. Больше всех

lib.pushkinskijdom.ru

хохотала моя жена. У ней был чудесный, заразительный смех. Она редко смеялась, но когда смеялась, все смеялись, не зная чему. В этот же вечер мы остались вдвоем, и это было первое почти признание наше любви, не высказанное словами. Мы говорили о нашей любви и о том, что мы хотим соединить нашу жизнь. Я рассказывал ей о своей деятельности. Она слушала меня и с своей манерой напряжения внимания, со складкой во лбу, поднимая кверху голову, как бы вспоминая, слегка кивала головой — Да, да, — проговорила она» (27; 386—387).

Знаменательно, что чтение главы бессмертной книги Достоевского (по Толстому, образец христианского и нужного людям искусства) предваряет (даже совпадает с ним) первое признание в любви. А в том, что идеальное постепенно заглохло, увязло в тине повседневности на семейной каторге, главная вина ложится на мужа, не оправдавшего надежд, не наполнившего ее жизнь благородным содержанием: «Ей так легко и естественно казалось, что моя деятельность всегда полезна, важна, благородна. Она готовилась служить мне, веря тому, что то, что я делаю, добро. Куда бы я не повел ее, она пошла бы за мной. Я никуда не повел ее, а остановился с нею, утешаясь радостями любви. Помню, я испытывал некоторое чувство стыда за то, что моя деятельность далеко не такая, какою она воображала себе ее» (27; 387). Но в последней редакции повести ничего этого нет. Там сохранилась лишь, как очень бледное отражение идеальных мотивов, вера «несчастной жены» (ничего индивидуального — таковы почти все «бедные» и наивные девушки) в то, что ее будущий муж человек нравственный, живущий в нравственном мире.

Разумеется, во всех редакциях повести Толстой не является противником эмансипации женщины. Он выступает, в сущности, против лицемерия, лжи, фальшивой трескотни современной литературы о женском вопросе. Восстает против повсеместного обычая, согласно которому признается нормой, что «женщина наперекор своей природе, должна быть одновременно и беременной, и кормилицей, и любовницей, должна быть тем, до чего не опускается ни одно животное» (152). Толстой, как и Достоевский, эмансипацию женщины тесно связывает с эмансипацией всех, с общим развитием человечества; он негодует (абсолютно совпадая здесь с мнением героя), видя повсеместное искажение и извращение, лицемерие, с каким «поганый царь природы» умудряется совмещать «свинство» с прогрессивно-либеральными фразами: «Из всех женщин, которые должны бы быть помощницами в движении человечества к истине и благу, он во имя своего удовольствия делает не помощниц, но врагов» (153).

* * *

Повести «Кроткая» Достоевский предпослал литературную декларацию «От автора», в которой объяснил, что определение *фантастический* относится только к *форме* произведения. Совсем немного сказано здесь о герое и опять-таки в связи с формой повести: «закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою». Автор выступает в роли стенографа, а затем и редактора, «обделавшего» сумасшедшую и шершавую запись, что является, конечно, фантастическим допущением, но совершенно необходимым и не очень серьезным, если вспомнить, какие отступления от «реализма» уже случались в литературе. Достоевский и вспоминает одно из своих любимейших произведений (всех периодов жизни) — роман В. Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни», называя его

lib.pushkinskijdom.ru

шедевром, «самым реальнейшим и самым правдивейшим произведением из всех» написанных французским писателем. Достоевский мог бы назвать и другие произведения — Пушкина («Пиковая дама»), Гоголя («Записки сумасшедшего», «Нос»), Э. Гофмана, Э. По, но счел, видимо, возможным ограничиться одной, но очень яркой иллюстрацией. В дальнейшем Автор бесследно исчезает, предоставив слово своему ипохондрику. Как монолог, так и авторское предисловие к нему, бесспорно, свидетельствуют, что *художественности*, форме (изощренной, экспериментальной) Достоевский, создавая «Кроткую», придавал исключительное значение. Более того, он был уверен, — и это трогательно и любопытно, — что его повесть является «замечательным произведением искусства».

Отношение Льва Толстого к «Крейцеровой сонате» было совсем иным; он менее всего хотел, чтобы на повесть смотрели как на произведение искусства. И работа над ней в значительной степени шла трудно потому, что интенции моралиста и обличителя неизбежно вступали в серьезное противоречие с требованиями эстетическими, с закоренелой привычкой всегда стремиться к художественной законченности, с максимализмом Толстого-художника, за что он упрекал себя, как бы обуздывая мощную, неуправляемую творческую фантазию. Характерна такая запись Толстого в дневнике от 29 августа 1889 года: «Думаю о том, что я вожусь с своим писанием „Крейцеровой сонаты" из-за тщеславия; не хочется перед публикой явиться не вполне отделанным, нескладным, даже плохим. И это скверно. Если что есть полезного, нужного людям, люди возьмут это из плохого. В совершенстве отделанная повесть не сделает доводы мои убедительнее. Надо быть юродивым и в писании» (50; 129—130). Однако сильный акцент на тенденциозности нисколько не облегчал задачи, повесть продвигалась фантастически медленно, вынуждая Толстого признаваться (дневниковая запись от 6 октября 1889 года): «Утром писал новый вариант „Крейцеровой сонаты" недурно, но лениво. Делаю для людей, и потому так трудно» (50; 154). Любопытнейшее признание: следовательно, писать для себя, в привычной, не подчиненной разным тенденциям художественной манере, гораздо легче, чем создавать некий гибрид обличительной проповеди и повести. А как художник Толстой не мог удовлетвориться компромиссными решениями, то и дело меняя варианты, стилистически выправляя повесть, которая все больше раздражала и тяготила. 6 декабря 1891 года он записал в дневнике: «Посмотрел, вычеркнул, поправил, прибавил „Крейцерову сонату" всю. Она страшно надоела мне. Главное тем, что художественно неправильно, фальшиво» (50; 189).

Критические замечания В. Г. Черткова и особенно Н. Н. Страхова он воспринял весьма спокойно. Страхов писал 6 ноября 1899 года Толстому: «Почему рассказчик долго-долго не приступает к делу, а ведет рассуждения об общих вопросах? ⟨...⟩ Долгие рассуждения, которые предшествуют рассказу, глубокие и важные, теряют силу от ожидания, в котором находится слушатель. Их следовало бы положить на сцены, которые, однако, не мог продолжительно рассказывать убийца, занятый больше всего последнею сценою — убийством».[7] Толстой всецело согласился с тонким и доброжелательным критиком, но отказался что-либо менять, очевидно, потому, что небольшими поправками ничего исправить нельзя, а значительные потребовали бы кардинальной перестройки: «В художественном отношении я знаю, что это писание ниже всякой критики: оно произошло двумя приемами, и оба приема несогласные между собой, и

[7] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб., 1914. С. 395.

lib.pushkinskijdom.ru

от этого то безобразие, которое вы слышали. Но все-таки оставляю так, как есть, и не жалею. Не от лени, но не могу поправлять; не жалею же оттого, что знаю верно, что то, что там написано, не то что не бесполезно, а, наверное, очень полезно людям и ново отчасти. Если художественное писать, в чем не зарекаюсь, то надо сначала и сразу» (64; 334).[8]

Толстой к любым похвалам художественности «Крейцеровой сонаты» относился с раздражением. А. В. Жиркевич приводит такие слова писателя, произнесенные им 20 декабря 1890 года: «Если я и теперь иногда обрабатываю форму, то для того, чтобы содержание моих взглядов было легче всеми понято. Много говорят и кричат о художественности моей „Крейцеровой сонаты". А я там дал место этой художественности ровно настолько, чтобы ужасная правда была видна яснее».[9] Его обрадовало письмо Страхова, сообщавшего о том, что тенденция повести обратила внимание всех: «А „Соната" написана так, что всех задела, самых бестолковых, которые приходили бы только в глупый сладкий восторг, если бы она была написана полною художественною манерою».[10]

И все же недоброжелательных и отрицательных мнений было гораздо больше, чем того ожидал Толстой. Роптало и недоумевало даже окружение писателя. 15 января 1890 года он записывает в дневнике: «Думал: по тому случаю, как некоторые люди относятся к „Крейцеровой сонате": Самарин, Стороженко и много других, Лопатин. Им кажется, что это нечто особенный человек, а во мне, мол, нет ничего подобного. Неужели ничего не могут найти? Нет раскаяния — потому, что нет движения вперед, или нет движения вперед потому, что нет раскаяния» (51; 11). Огорчил Толстого Буткевич, рассказывавший, что «многие ненавидят „Крейцерову сонату", говоря, что это описание полового маньяка» (51; 12; запись в дневнике от 16 января 1890 года). Критику Л. Е. Оболенскому, больно задетый его мнением, он счел нужным ответить подробно, вступиться за героя и немного объяснить замысел повести и некоторые особенности монолога. Но разъяснения мало помогали. Ненависть к герою и раздражение автором, ничего не противопоставившим парадоксальным и вызывающим мыслям Позднышева, не уменьшались. Сомнения одолевали и самого Толстого, особенно сильно выразившись в письме к Черткову, где он так отзывается о встрече Софьи Андреевны с государем: «Жена вчера приехала из Петербурга, где она видела государя и говорила с ним про меня и мои писанья — совершенно напрасно. Он обещал ей разрешить „Крейцерову сонату", чему я вовсе не рад. А что-нибудь скверное было в „Крейцеровой сонате". Она мне страшно опротивела, всякое воспоминание о ней. Что-нибудь да было дурное в мотивах, руководивших мною при писании ее. Такую злобу она вызвала. Я даже вижу это дурное. Буду стараться, чтобы впредь этого не было, если придется что окончить».

Не помогло, а возможно, даже ухудшило ситуацию «Послесловие к „Крейцеровой сонате"», написанное в поучительном и несколько высоко-

---

[8] «Я очень дорожил вашим мнением и получил суждение гораздо более снисходительное, чем ожидал», — пишет Толстой Страхову, равнодушно воспринимая восторги критика («*Сильнее* этого вы ничего не писали да и *мрачнее* тоже ничего. Много есть замечаний и описаний изумительных по глубине, до которой они проникают в душу, и страшных по своей правде. А сказаны и схвачены так просто и ясно!»). Слова были не дипломатичными, а искренними. Фету он писал о первом публичном чтении повести на вечере у Кузьминских почти то же самое: «Это так сильно и мрачно, как ни одно из его писаний. Жаль, что много голых рассуждений, хотя и изумительных по меткости; вообще жаль, что построение все и небрежно и неловко. Но вещь — *первой* степени» (Яснополянский сборник. 1978. С. 117).

[9] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 2. С. 15.

[10] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 400—401.

lib.pushkinskijdom.ru

мерном тоне, — послесловие, в котором Толстой прямо солидаризировался с самыми резкими суждениями Позднышева. А. С. Суворин имел основания заключать, что многие, «прочитав „Послесловие", вдруг охладели к „Крейцеровой сонате": на ее поучение, на ее мораль как будто надета была этим „Послесловием" какая-то рубашка из прописей, и от самой повести повеяло холодом...»[11] Впрочем, Толстой такую реакцию читателей предчувствовал; он записал 11 февраля 1890 года в дневнике: «Еще думаю о том, что послесловие „Крейцеровой сонаты" писать не нужно. Не нужно потому, что убедить людей, думающих иначе, нельзя» (51; 17). Однако Толстой был так сильно задет, что не мог не высказаться. И предпочел самую острую и бескомпромиссную форму отповеди непонимающим, «думающим иначе», хотя и снял слишком личное и язвительное начало.[12] Слишком велико было разочарование Толстого, вынудившее его еще раз пояснить *полезные* и *нужные* мысли, которые наверняка вновь не поймут или поймут превратно; он уже имел возможность видеть отношение к повести многих близких ему людей, переубедить которых не удалось, о чем писал Черткову в середине января 1890 года: «Вчера только был Стороженко, издатель Юрьевского сборника, и читал и ничего не понял. Он видит пессимизм, и я не могу растолковать ему. С этим надо помириться». Но «помириться» с мнениями Стороженко, Оболенского, Лопатина, Самарина и многих других Толстой все-таки не захотел. Вот и появилось публицистическое дополнение к повести, еще более подчеркнувшее ее тенденциозный и обличительный характер.

В предварительных редакциях «Послесловия» был и иронический пересказ различных читательских мнений, которые Толстой находил ложными, уклоняющимися от главных мыслей или дающими им карикатурно-пристрастное толкование: «Суждения слышатся самые для меня неожиданные о смысле и значении этого рассказа. Говорится о цинизме, неприличии, о пессимизме, мрачности этого рассказа, говорится о какой-то художественности изложения, о великом мастерстве и нелепости автора, о проповеди самоубийства, об унижении женщины, о том, что герой рассказа психопат, об отрицании семьи и брака и еще о многом другом, но только не о том, что составляет существенное содержание и необходимый вывод из этого рассказа» (27; 419). Толстой по-прежнему отклоняет все комплименты художественности и мастерству и вовсе не пытается отмежеваться от вызвавшего такое негодование героя повести; напротив, подчеркивает идеологическое сродство с Позднышевым: «И ответ мой на ваши письма мог бы служить и разъяснением того, что, не скрываясь за вымышленной личностью Позднышева, думаю я о главном предмете этого рассказа...» (27; 425).

Удивительна горячность, эмоциональное возбуждение, присутствующие в ранних редакциях «Послесловия» (в окончательном тексте все личное

---

11 *Суворин А. С.* Маленькие письма // Новое время. 1891. 6 февр. № 5071.

12 «Читали вы последнюю повесть Толстого?

— Нет, а что?

— Да уж до того дописался, что проповедует безбрачие, прекращение рода человеческого.

— Да, мистицизм до добра не доведет. И какая это жалость, что наши русские писатели так скоро повреждаются в рассудке. Отчего бы это — и т. д.» (27; 416). Так начиналась и первая и вторая редакция «Послесловия». В 1870-е годы в сходной ситуации оказался автор «Бесов» и редактор «Гражданина» Достоевский, о помешательстве которого топорно острила в фельетонах и эпиграммах либеральная пресса. На личные выпады Достоевский ответил прикровенно в рассказе «Бобок»; на идеологические — в статье «Одна из современных фальшей».

lib.pushkinskijdom.ru

и эмоциональное бесследно исчезнет). Толстой очень, очевидно, был раздражен и опечален мнениями современников, и он нескоро остыл. Толстой предполагал несогласия, возражения, цензурные запреты, но все оказалось гораздо хуже: осудили именно его позицию, категорично отвергли тенденцию повести. Между тем эта тенденция смущала самого Толстого задолго до мнений читателей и слушателей; очень показательна, в частности, запись в дневнике от 24 июля 1889 года: «я пишу „Крейцерову сонату" и даже „Об искусстве" — и то и другое — отрицательное, злое, а хочется писать доброе...» (50; 111).

В упомянутом уже письме к Оболенскому Толстой, однако, настаивает (очень убедительно), что другой, не отрицательной и злой, и не могла быть тенденция — не Автора, разумеется (он в стороне — слушатель и свидетель), а героя-рассказчика, который беспощаден ко всем и более всего к себе, не желая оправдываться (Позднышева оправдал суд, но для него этот оправдательный приговор не существует): «...мне кажется, что вы неправы ⟨...⟩ в тех раздражительных нападках на рассказчика, преувеличивая его недостатки, тогда как по самому замыслу рассказа Позднышев выдает себя с головой, не только тем, что он бранит себя (бранить себя легко), но тем, что он умышленно скрывает все добрые черты, которые, как в каждом человеке, должны были быть в нем, и в азарте самоосуждения, разоблачая все обычные самообманы, видит в себе одну только животную мерзость» (65; 62).

Чрезвычайно важное, драгоценное пояснение: следовательно Позднышев *умышленно* скрывает свои добрые черты, доходя до предела в *азарте самоосуждения*, — и это дает ему право обобщать, гротескно заострять выводы. Тем самым он (и Автор) приглашают каждого осмыслить в зловещем и мрачном свете его истории собственную жизнь, и, как полагал Толстой, ужаснуться и раскаяться, что и означало бы нравственное движение вперед.

Рассказ Позднышева состоит из двух частей: обобщенно-теоретической, где по преимуществу разоблачаются «все обычные самообманы», фальшь, неестественность, ложь и лицемерие современной жизни и где его приватная судьба растворена в потоке тотального отрицания; и история великого затмения (под музыку Бетховена) и преступления героя, которое не могут оправдать (да и удовлетворительно объяснить) никакие теоретические обобщения и периодические напоминания, что таким образом существуют 0,99 всего человечества.

Негодование читателей вызвала главным образом первая часть повести. Недоумения высказал Толстому даже Чертков, писавший ему в конце октября 1889 года: «Мне кажется, что рассуждения и мысли о половом вопросе слишком вплетены в самое повествование пассажира о том, как он жену убил, вследствие чего оно несколько теряет в живости и естественности, а самые рассуждения стесняются необходимостью не быть слишком подробными и обстоятельными подгибанием их в форму речи, по возможности свойственной характеру и состоянию рассказчика».

Охотно соглашаясь с замечаниями о художественных недостатках повести, Толстой тем не менее не осуществил, согласно советам Черткова, даже сколь-либо значительной частичной переделки. Скорее всего потому, что общие рассуждения и мысли не могли быть не вплетены в повествование; в противном случае они бы просто повисли в воздухе, лишившись реальной психологической почвы, что нанесло бы непоправимый ущерб замыслу писателя, развалило бы структуру повести, в которой предусмотрен был именно медленный переход от теоретических высказываний к


lib.pushkinskij.ru

частной исповеди мужа-убийцы, от вагонного разговора к монологу Позднышева. Банальны и стереотипны почти все мнения беседующих, голос Позднышева нетактично заглушает другие голоса, а с того момента, когда он напоминает слушателям о своем деле, диалог вообще разваливается, исполнив функцию преамбулы к исповеди. Личная трагедия не покрывается, естественно, теорией и обличениями, но она помогает понять точку зрения Позднышева, делает его аргументы если и не приемлемыми, то, по крайней мере, последовательными и логичными.

Структурно это прямо противоположно монологу героя «Кроткой», начинающего с личной трагедии и лишь по мере развертывания этого фантастического, прерывистого, задыхающегося, чрезвычайно нестройного, разломанного и изломанного монолога «вплетающего» свою историю в общечеловеческую (даже универсальную, вселенскую). Монолог офицера-ростовщика начинается резко, вдруг, с щемящей ноты: «...Вот пока она здесь — еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один?» (24; 6), и на такой же (кольцевая композиция) и обрывается: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (24; 35). Лишь постепенно в монолог вклиниваются общие мысли и рассуждения (общие, но не обличительные — никакая моралистическая тенденция в «Кроткой» не просматривается, да она была бы тут в высшей степени неуместна; кстати, когда Позднышев непосредственно перейдет к убийству и обстоятельствам, ему предшествовавшим, он почти перестанет обобщать и теоретизировать).

Философско-обобщенный пласт в «Кроткой» открывает цитата из «Фауста» и разговор вокруг нее, в котором герой демонстрирует, что ему отнюдь не чужд афористический стиль («Закладчик закладчиком и останется» — 24; 9). А далее следуют лирические размышления об «этой молодежи», получающие продолжение и в дальнейшем (один из главных мотивов повести), психологические открытия в духе главного принципа, основной доминанты «pro и contra» монолога (в «Крейцеровой сонате» никакого pro, торжествует contra): «О, подлости человек особенно хорошо понимает! Но подлости ли? Как ведь тут судить человека?», с сугубо личным оправдательным, завершающим вопросом — «Разве не любил я ее даже тогда уже?» (24; 12);[13] рассуждения о «дешевом великодушии» и «подвиге великодушия» с незакавыченными цитатами из Лермонтова, о женщинах, лишенных «оригинальности» и упоминанием «самого» Милля (24; 14—16); трагические истины, болезненно освещенные катастрофой: «О, как ужасна правда на земле! ⟨...⟩ Мы прокляты, жизнь людей проклята вообще! (Моя, в частности!)», и тут же подбадривающее обращение к себе, но как к представителю всего человеческого рода — «Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!..» (24; 17); длинное и психологически изощренное размышление об «этаких» буйствующих «кротких», которые из-за стыда и целомудрия «выскакивают порой слишком уж не в мерку, так что не веришь собственному наблюдательному уму», в отличие от души, привыкшей к разврату (24; 18); личное,

[13] Такого же типа психологические колебания, осложненные литературными ассоциациями: «Гордые особенно хороши, когда... ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а? О, низкий, неловкий человек!»; «Говорят, что стоящие на высоте как бы тянутся сами книзу, в бездну. Я думаю, много самоубийств и убийств совершилось потому только, что револьвер уже был взят в руки. Тут тоже бездна, тут покатость в сорок пять градусов, о которую нельзя не скользнуть, и вас что-то вызывает непобедимо спустить курок. Но сознание, что я все видел, все знаю и жду от нее смерти молча, — могло удержать ее на покатости» (24; 12, 21).

lib.pushkinskijdom.ru

но вновь не без литературных аллюзий наблюдение: «В самом деле, бывает, что и глубоко спящий человек вдруг открывает глаза, даже приподнимает на секунду голову и оглядывает комнату, затем, через мгновение, без сознания кладет опять голову на подушку и засыпает, ничего не помня», и вслед восторженный гимн человеческой мысли: «О, какой вихрь мыслей, ощущений пронесся менее чем в мгновение в уме моем, и да здравствует электричество человеческой мысли!» (24; 20); рассуждение, где литература и личный опыт не совпадают, расходятся: «Странно тоже, что мне спать не хочется: в большом, в слишком большом горе, после первых сильнейших взрывов, всегда спать хочется. Приговоренные к смертной казни чрезвычайно, говорят, крепко спят в последнюю ночь. Да так и надо, это по природе, а то силы бы не вынесли... Я лег на диван, но не заснул...» (24; 22). В последней главке наступает кульминация; личная трагедия сливается со вселенской — безучастно отсчитывающий (стучащий) время маятник, одиночество, равнодушная природа, мир-пустыня, смерть: «Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! ⟨...⟩ Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» (24; 35). Такова самая последняя правда («правденская правда»), к которой неотвратимо привел героя ряд вызванных воспоминаний, — правда, уже очищенная от попыток оправдаться, его личная правда, но перенесенная в плоскость универсальных законов. Правда, возвысившая ум и сердце героя, никакого облегчения ему не принесла. Монолог завершился на той же точке, с какой и начался: круг замкнулся. Голос офицера-ростовщика замолк — нечего больше записывать фантастическому стенографу, и значит никому не надо «обделывать» его записи. Герой и Автор исполнили свои роли, сцена опустела, занавес опустился, и даже солнце потухло. В публицистическом послесловии никакой необходимости не возникло. О «Кроткой» с полным правом можно сказать: «ad narrandum, non ad probandum».

В «Крейцеровой сонате», напротив, долго преобладает разоблачение и отрицание (ad probandum), и даже рассказ об убийстве предварен страшным обобщением: «Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают (замечательно тут настоящее время; суд уже давно состоялся, но для Позднышева он не в прошлом, а в вечно длящемся настоящем. — *В. Т.*), чем, как я убил жену. Дурачье! думают, что я убил ее тогда, ножом, пятого октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше. Так точно, как они теперь убивают, все, все...» (151). Тенденция начинается с эпиграфов из Евангелия от Матфея (что вызвало законное беспокойство К. П. Победоносцева, весьма, кстати, высоко оценившего «могучее произведение» Толстого), они должны определенным образом подготовить и настроить читателя, к опыту, чувствам, разуму которого обращены и такие слова: «Кто может вместить, да вместит».

В первых главах повести вяло развивается бесцветный вагонный разговор, начало которому положил какой-то случай из судебной практики, рассказанный адвокатом (видимо, настолько банальный, что Автор лишь контурно обозначил его характер, к тому же он все время перемещается, да и шум мешает), и его рассуждения по поводу вопроса о разводе, занимающего «теперь общественное мнение в Европе» (125). Ни Автор, ни Позднышев долгое время в разговоре не участвуют: спорят современная эмансипированная дама (ее изредка снисходительно поддерживает модный


lib.pushkinskijdom.ru

адвокат) и домостроевских воззрений похотливый старик-купец[14] (его сторону держит подобострастный приказчик, совершенно неуместно рассказывающий пошлые истории). Спор ни к чему, понятно, привести не может, слишком полярны позиции пассажиров: «живой» Домострой и европейский взгляд на брак (у приказчика же, можно сказать, воззрения нет, он охотно вслушивается, «желая запомнить для употребления сколько можно больше из умных разговоров», — 128).

Примечательно, что первым вмешался в разговор Автор, напомнивший купцу о его забавах «на ярмарке в Кунавине». И лишь потом вступил в разговор незаметно подкравшийся к спорщикам, но уже очень взволнованный сюжетом («лицо его было красно и на щеке вздрагивал мускул») Позднышев, сперва от волнения запинающийся; вскоре он вдохновился и огорошил своими воззрениями на брак и любовь попутчиков, чем вызвал всеобщее движение протеста, в котором принял участие и Автор: «— Ах, что вы! Да нет. Нет, позвольте, — в один голос заговорили мы все трое. Даже приказчик издал какой-то неодобрительный звук» (130). Он быстро всех перекричал, с явным удовольствием излагая свои мнения, наслаждаясь тем, как они действуют на спутников, которые едва успевают вставлять свои реплики; превратил дорожную беседу в «неприлично горячий разговор», точнее, в монолог: «говорил он все быстрее, не давая никому вставить слова и все больше и больше разгорячаясь» (131). Уничтожив возможность разговора, Позднышев резко обрывает свою речь и представляется, иронически передразнивая адвоката: «— Удовольствие небольшое. Я Позднышев, тот, с которым случился тот критический эпизод, на который вы намекаете,[15] тот эпизод, что он жену убил, — сказал он, оглядывая быстро каждого из нас» (131). После такого заявления общий разговор окончательно становится невозможным. Далее следует монолог, исповедь, но весьма специфическая. Все индивидуальное, личное затушевано или осмеяно. Потому-то Позднышев так естественно и «вплетает» свою историю в поток разоблачений, инвектив, памфлетно-парадоксальных выпадов, что она типична. Он говорит вообще о невестах и женах, женихах и мужьях, детях и докторах, блудниках и модницах.

Постоянно типичность, всеобщность подчеркивается: «Жил я до женитьбы как живут все, то есть в нашем кругу ⟨...⟩ Жил до женитьбы, как все живут, то есть развратно, и, как все люди нашего круга, живя развратно, был уверен, что я живу как надо» (132); «Я мучался, как мучаются 0,99 наших мальчиков» (134); «Так все женятся, так и я женился, и начался хваленый медовый месяц» (144); «Я не знал еще тогда, что это общая участь, но что все так же, как я, думают, что это их исключительное несчастие, скрывают это исключительное, постыдное несчастье не только от других, но и от самих себя, сами себе не признаются в этом» (150); «Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал» (167). «Я» легко и органично

[14] В ранних редакциях повести купец обрисован гораздо симпатичнее. Там он не подавляет даму внушительными интонациями, а противопоставляет ее «европейскому» взгляду толерантную и мягкую позицию. Так, на вопрос улыбающейся дамы после осуждения всяких «романсов» («Ну, как бы вы не хвастались вовремя, да (извините меня, я ведь только к слову) жена бы ваша влюбилась да в связь вошла бы?») купец кротко отвечает: «Ну так что ж? Разве она бы другая стала, разве убудет что? Ну что ж, скучно, известно. А все ее жаль. Еще жалче. Помочь надо» (27; 375). Толстой последовательно и безжалостно удалил в окончательной редакции почти все идеальные и «добрые» мотивы.

[15] Но адвокат ни на что не намекал: Позднышеву, замкнувшемуся в своем кошмарном прошлом, кажется, что все знают досконально его историю.

lib.pushkinskijdom.ru

переходит в «мы» и «все». «Но мы так нравственно пали, что мы даже не видим надобности в оправдании. Большинство теперешнего образованного мира предаются этому разврату без малейшего угрызения совести», «совеститься перед обществом нечего, *все* это делают...» (164).

Свои резкие, вопиющие суждения Позднышев преподносит как бесспорные истины, разрывающие многовековую и искусно сплетенную паутину лжи и лицемерия, опутавшую все человеческие отношения и — сильнее всего — семейную и половую жизнь. Здесь нигде и ни в чем нет простых, ясных, чистых отношений, и — главное — искажены нравственные понятия. «Разврат ведь не в чем-нибудь физическом, — поясняет глубинный смысл своих разоблачений Позднышев, — ведь никакое безобразие физическое не разврат; а разврат, истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение» (133). Возрастающие с годами вражда и ненависть между супругами, бесконечная, изматывающая война, повседневная, мелочная,[16] бытовая, на узком, но перенасыщенном «капканами» пространстве — таков современный брак, такова «общая участь» тех, кто по закону природы «и женится, и посягает», а потому осужден на бессрочную каторгу: «А мы были два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью, отравляющие жизнь друг другу и старающиеся не видать этого» (162). Все блудники и блудницы («Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки — обыкновенно презираемы, проститутки на долгие — уважаемые» — 139), и все дома — дома терпимости. Половой акт — нечто постыдное, и, гротескно заостряет Позднышев мысль, даже неестественное: «Неловко, стыдно, гадко, жалко и, главное, скучно, до невозможности скучно!» (145). Все мерзко, гадко, «свиное». Все свиньи, и самая большая свинья, далеко превзошедшая животных, это человек — «поганый царь природы», удовлетворяющий свою похоть даже во время беременности женщины, грубо вторгающийся в «святое» и «великое» дело; Позднышев поясняет мысль таким резким, необычным сравнением: «И толкуют о свободе, правах женщины. Это все равно, что людоеды откармливали бы людей пленных на еду и вместе с тем уверяли бы, что они заботятся о их нравах и свободе» (152).

Даже дети — «благословение Божие», «радость» — только способствуют ожесточению супружеской войны; в нее втягивают детей, ими «дерутся» (это выражение очень понравилось Лескову). В азарте осуждения и самоосуждения Позднышев развенчивает это всеобщее представление о детях (и по Толстому, дети — оправдание брака и основа семейного счастья) — «ложь», сентиментальные бредни, слезливая чепуха: «Дети — мученье, и больше ничего» (158).

Искусство, возбуждающее чувственность, воспевающее и приукрашивающее похоть (слово «сладострастие», столь часто встречающееся в произведениях Достоевского, Толстой употребляет реже, предпочитая грубое, животное «похоть»), пища, разжигающая ту же похоть, воспитание и правила общежития, работающие на те же цели, доктора, к которым Позднышев относится с особенной ненавистью (что отмечает Автор), как к убийцам, развратителям, погубившим его жизнь, «как они губили и губят жизни тысяч, сотен тысяч людей...» (156), — все подвергается в

[16] Ненависть проявляется в совершеннейших мелочах, в бытовых стычках из-за пустяков (но за ними стоит вечный, лишь периодами затухающий конфликт); достаточно самых невинных жестов, движений, привычек. Вот тому превосходная иллюстрация: «Я смотрел иногда, как она наливала чай, махала ногой или подносила ложку ко рту, шлюпала, втягивала в себя жидкость, и ненавидел ее именно за это, как за самый дурной поступок» (162).

lib.pushkinskijdom.ru

монологе Позднышева беспощадной критике. Ничего смягчающего, никаких компромиссов и полутонов. Обрушивается Позднышев и на женские моды («нашлепки» и «джерси» также понравились Лескову, то и дело упоминающему их в своих произведениях и письмах, очевидно, радуясь «шалостям», «озорству» Льва Николаевича Толстого), доходя до nec plus ultra в походе против моды, портняжьего ремесла и модниц: «Женщины устроили из себя такое орудие воздействия на чувственность, что мужчина не может спокойно обращаться с женщиной. Как только мужчина подошел к женщине, так и подпал под ее дурман и ошалел. И прежде мне всегда бывало неловко, жутко, когда я видал разряженную даму в бальном платье, но теперь мне прямо страшно, я прямо вижу нечто опасное для людей и противузаконное, и хочется крикнуть полицейского, звать защиту против опасности, потребовать того, чтобы убрали, устранили опасный предмет» (143).

Позднышев, похоже, испытывает своеобразное наслаждение, бросая вызов общественному мнению, правилам, многовековой истории, обрушиваясь на женские «проституточные, вызывающие чувственность наряды», отчетливо понимая, какой отклик у слушателей получит его мечта о полицейском, устраняющем «опасный предмет». Он считает необходимым предупредить смех: «— Да, вы смеетесь! — закричал он на меня, — а это вовсе не шутка» (143). Из текста повести неясно, смеется ли Автор на самом деле или Позднышев просто использует риторический прием, еще больше гиперболизируя и без того «фраппирующие» обыкновенного человека слова. Однако комический эффект тут неизбежен; дополнения и разъяснения легко могут превратить просто смех в гомерический.

Удивительнее всего, что сам Толстой не считает мнение героя странным и преувеличенным, всецело его разделяет, что неопровержимо доказывает один из вариантов «Послесловия к „Крейцеровой сонате"», в котором достается между прочим и Э. Ренану («считающийся философом Ренан называет наряд женщин великим искусством (le grand art)» — 27; 429). Толстой же, в отличие от лжефилософа Ренана, полагает, что модная одежда разжигает чувственность в женщине, которая «вследствие этого умственно и нравственно принижается и, поглощаясь исключительно женским интересом, перестает участвовать в интересах человеческих» (27; 429). А далее Толстой, смело вторгаясь в сферу женской моды, догматически, можно сказать, «фундаменталистски» предписывает: «женщине надо понять, что унизительно и безнравственно возбуждение своим телом чувственности и, поняв это, усвоить себе раз навсегда покойные, удобные, красивые, но не чувственные одежды и потому перестать с жадностью следить за теми изменениями одежд и мод, изобретаемыми женщинами, по профессии занятыми только выдумками новых средств возбуждения чувственности мужчин» (27; 429).

Выскажу попутно предположение, что нападки Позднышева на «проституточные» наряды, возможно, восходят к эпатажным речам «вьюноши» Аркадия Долгорукого из романа Достоевского «Подросток», героя горячего, неопытного и, бесспорно, сексуально озабоченного. Аркадия возмущают дамы, «пускающие» шлейфы, пылящие хвостами, усиленно подчеркивающие свои прелести (часто мнимые, искусственно сделанные): «они неприлично одеты; это только развратный не заметит. В судах запирают же двери, когда дело идет о неприличностях; зачем же позволяют на улицах, где еще больше людей? Они сзади себе открыто фру-фру подкладывают, чтоб показать, что бельфам; открыто! Я ведь не могу не заметить, и юноша тоже заметит; ⟨...⟩ это подло. Пусть любуются старые развра-

lib.pushkinskijdom.ru

ники и бегут высуня язык, но есть чистая молодежь, которую надо беречь» (13; 25). «Антифеминизм» Аркадия очень развеселил князя Сокольского (он принадлежит к разряду старых сладострастников); тут дело молодое, переходный эротический возраст, суждения героя, действительно, смешны в отличие от слов Позднышева, произносимых серьезно и зло.[17]

* * *

Современники, впрочем (подобно Лескову), рассуждения о женской моде Позднышева восприняли с улыбкой, как милое озорство яснополянского мудреца и ригориста. Другие его мнения были приняты в штыки, вызвали ожесточенное неприятие. И особенно слова героя (XI глава) о том, что роду человеческому, собственно, незачем продолжаться, что было бы благом, если бы наконец завершился этот блудный, похотливо-семейный, жестокий период (даже эра) человеческой истории. Ход мыслей (аргументация) Позднышева прост и незатейлив (да он вовсе и не стремится к сложностям и замысловатостям). Позднышев, вероятно, многократно сталкивался с однотипными возражениями; вот почему на реплику Автора он отвечает «злобно-иронически», но затем, после гневной вспышки, подавив злобу и иронию, спокойно и стройно объясняет свою мысль, которая не является его личным изобретением и уж, конечно, не сумасшедшая; религия и наука, в сущности, пророчат то же, т. е. будущее прекращение рода человеческого: «Вы заметьте: если цель человечества есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединятся воедино любовью, что раскуют копья на серпы и так далее, то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная, и злая, и упорная — половая, плотская любовь, и потому если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить. Пока же человечество живет, перед ним стоит идеал и, разумеется, идеал не кроликов или свиней, чтобы расплодиться как можно больше, и не обезьян или парижан, чтобы как можно утонченнее пользоваться удовольствиями половой страсти, а идеал добра, достигаемый воздержанием и чистотою. К нему всегда стремились и стремятся люди ⟨...⟩ Род человеческий прекратится? Да неужели кто-нибудь, как бы он ни смотрел на мир, может сомневаться в этом? Ведь это так же несомненно, как смерть. Ведь по всем учениям церковным придет конец мира, и по всем учениям научным неизбежно то же самое. Так что же странного, что по учению нравственному выходит то же самое?» (147).

Толстой в «Послесловии» уделил нападкам на XI главу немало места. Напомнил еще раз, «что уничтожение рода человеческого не есть понятие новое для людей нашего мира, а есть для религиозных людей догмат веры, для научных же людей неизбежный вывод наблюдений об охлаждении солнца» (202), о чем почему-то все вдруг забыли. Обратил внимание Толстой и на очень распространенное смешение двух разнородных вещей — правила, предписания и идеала. Позднышев почти ничего не говорит об идеале, у него другая цель, диктуемая азартом самоосуждения

[17] Необходима оговорка; Аркадий также не собирается отказываться от своих суждений: «Хоть я и выписываю этот разговор несколько в юморе и с тогдашнею характерностью, но мысли эти и теперь мои» (13; 25).

lib.pushkinskijdom.ru

и разоблачения; герой выворачивает жизнь наизнанку — и эта изнанка неприглядна, грязна, непристойна. Толстой, хотя и стоит за спиной героя, сочувствуя его разоблачениям, но одновременно отчетливо понимает, что это крайняя точка зрения, вызванная рядом чрезвычайных обстоятельств, сошедшихся в одной трагической точке, и далеко еще не вся истина. И то, о чем не может и не желает сказать отчетливо и развернуто Позднышев, Толстой договаривает за него в «Послесловии»: «Целомудрие не есть правило или предписание, а идеал или скорее — одно из условий его. А идеал только тогда идеал, когда он представляется достижимым только в бесконечности и когда поэтому возможность приближения к нему — бесконечна. Если бы идеал не только мог быть достигнут, но мы могли б представить себе его осуществление, он бы перестал быть идеалом. Таков идеал Христа, — установление царства Бога на земле ⟨...⟩ Весь смысл человеческой жизни заключается в движении по направлению к этому идеалу, и потому стремление к христианскому идеалу во всей его совокупности и к целомудрию, как к одному из условий этого идеала, не только не исключает возможности жизни, но, напротив того, отсутствие этого христианского идеала уничтожило бы движение вперед и, следовательно, возможность жизни» (202). Верный правилу разъяснять мысль как можно доступнее, конкретнее, афористичнее, Толстой пишет в заключительной части «Послесловия» о вечной, всегдашней необходимости идеала для человека, и более всего для человека слабого, колеблющегося, заблудившегося: «Чем слабее моя рука, тем нужнее мне совершенный образец» (210).

Размышления Толстого об идеале и образце пересекаются и совпадают, что естественно и закономерно, с мыслями Достоевского о заповеди Христа («Один Христос ⟨...⟩ был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» — 20; 172), рае и последней цели в знаменитом философском фрагменте: «*16 апреля.* Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»

«Но если это цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему, — стало быть, не надо будет жить), — мучительно размышлял Достоевский, — то следственно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, след⟨овательно⟩, не оконченное, а переходное.

Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели всё угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следственно, есть будущая, райская жизнь» (20; 172—173).

И райская жизнь, и существо, которому доведется обитать в раю, — все это дело очень далекого будущего, о котором не дано знать современному человеку: «Какая она (райская жизнь. — *В. Т.*), где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? — мы не знаем» (20; 173). Почти ничего не знаем (отсюда такой темный стиль), кроме, — продолжает Достоевский футурологическое путешествие, — «одной черты будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (след⟨овательно⟩, и понятия мы не имеем, какими будем мы существами)» (20; 173).

Единственная черта, которую Достоевский называет «глубоко знаменательной», «предсказана и угадана Христом». Достоевский по памяти

lib.pushkinskijdom.ru

цитирует: «Не женятся и посягают, а живут, как ангелы Божии».[18] Эти живущие, как ангелы, будущие существа бесконечно далеки от современных людей, у них другая природа и другие отношения. Достоевский пишет: «Женитьба и посягновение на женщину[19] есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от *всех* (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его» (20; 173).

Таково положение человека, уже тысячелетия находящегося «в состоянии переходном», которое будет длиться вплоть до достижения «идеала будущей, окончательной жизни человека», когда он «переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает» (20; 175). Но — многократно подчеркивает Достоевский — «как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно» (20; 175).

Подводя итог размышлениям о рае и тех существах, которые уподобятся ангелам и чья природа загадочна («Но если человек не человек — какова будет его природа?» — 20; 174), Достоевский возвращается (фрагмент, как и повесть «Кроткая» имеет кольцевую композицию) к началу — смерти жены (тело на столе и его непременно «унесут»), к трагическому уделу современного женящегося и посягающего человека, хорошо понимающего, что его жизнь не только идеал («бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное, для которого, стало быть, „времени больше не будет"» — 20; 173—174),[20] но по «закону природы» неизбежно противоположна идеалу: «Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего *я* людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения за-

---

[18] Затруднительно сказать, какое именно Евангелие цитирует Достоевский, к тому же совмещая русский и церковно-славянский текст. Ближе всего Матфей: «Ибо в воскресении ни женятся, ни выходят замуж; но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» / «В воскресение бо ни женятся, ни посягают, но тако Ангелы Божии на небеси суть» (Мф. 22, 30). Но близко и параллельное место в Евангелии от Марка: «Ибо, когда из мертвых воскреснут, тогда не будут ни жениться, ни замуж выходить, но будут, как Ангелы на небесах» / «Егда бо из мертвых воскреснут, ни женятся, ни посягают: но суть тако Ангелы на небесах» (Марк 12, 25. Ср. также: Лука 20, 34—36). В. И. Даль приводит такой перевод слов из 34 стиха: «Сыновье (а не «чада». — *В. Т.*) века сего женятся и посягают» (*Даль В.* Толковый словарь. М., 1956. Т. 3. С. 352).

[19] И. Кириллова обратила внимание на то, что «Достоевский переносит церковно-славянский текст „...не посягают", переводимый в русском переводе как „замуж выходить", в свой русский текст, где глагол „посягать" имеет несколько более сильное значение, чем на славянском. Ошибка, быть может, не случайная — последующее замечание Достоевского подчеркивает именно русское, не церковно-славянское значение слова...» (*Кириллова И.* «Маша лежит на столе...» — утопические и христианские мотивы (к обозначению темы) // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 24).

[20] Эхо этих слов очевидно присутствует в разговоре Ставрогина (он задумчиво вспоминает пророчество: «В Апокалипсисе ангел клянется, что времени более не будет») и Кириллова, подхватывающего апокалипсическую тему: «— Знаю. Это очень там верно; отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль» (10; 188).

lib.pushkinskijdom.ru

кона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна» (20; 175).

Я далек от тенденции усматривать в «Кроткой» и «Крейцеровой сонате» автобиографические мотивы как преобладающие и важнейшие для понимания смысла этих произведений. Они там, разумеется, есть, но почти бесследно растворены как во всеобщем (законы природы, правила человеческого общежития, семейные, наконец, законы — вспомним хрестоматийное начало «Анны Карениной»), так и в индивидуальном (резко очерченные характеры и биографии героев-монологистов). И существуют эти автобиографические мотивы (в «высшем смысле») в том особенном качестве, о котором так великолепно сказал Толстой в ответ на клеветнические измышления Страхова о Достоевском: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (66; 254).[21]

Бесспорно, существует многоаспектная и могучая связь «Толстой и Достоевский» («Толстоевский» — недоброжелательное и неостроумное зубоскальство В. Набокова). Но есть и бесконечно разнообразная, конфликтная, антиномичная тема (точнее, блок эстетических, социально-политических, религиозно-философских тем) «Толстой или Достоевский». Возможно, самое опасное в нашем мире — унификация и единообразие, прямыми путями ведущие к тоталитаризму и фундаментализму. Очень важны точки соприкосновения, пересечения художественной мысли, «совпадения» Достоевского и Толстого, но не менее драгоценны и расхождения, «нестроения», заставлявшие каждого из них восклицать «не то!» — глубокие и часто неразрешимые.

Суждения Достоевского о романе «Анна Каренина» отчасти свидетельствуют о неприятии им многих героев и сюжетов Толстого (политический аспект, связанный с отношением к русско-турецкой войне, как достаточно специфический, позволительно здесь оставить в стороне). В определенном смысле это взгляд разночинца и горожанина, знакомого со светской и дворянской поместно-усадебной жизнью главным образом через литературу и газетную хронику. С удовольствием Достоевский подхватывает скабрезную формулу грубоватого Салтыкова-Щедрина «жеребец в мундире», давая волю своим демократическим умонастроениям. Достается всем аристократическим наездникам. «Лица, — иронизирует Достоевский, — как Вронский например (один из героев романа), которые и говорить не могут между собою иначе как об лошадях, и даже не в состоянии найти об чем говорить, кроме как об лошадях, — были, конечно, любопытны, чтоб знать их тип, но очень однообразны и сословны» (25; 52). Любовные истории таких героев, с точки зрения Достоевского, достойны были изложения «разве лишь в ироническом тоне», и потому, «когда автор стал вводить ⟨...⟩ в внутренний мир своего героя серьезно», это показалось писателю «даже скучным». Да и вообще светские персонажи Толстого, по Достоевскому, «мелкие, ничтожные и лживые люди» (и жизнь их «мелкая», «наглая»), «люди из бумажки», у которых, понятное дело, аристократические «тупые» понятия. Стиву Облонского Достоевский называет не только «отжившим типом» (почему? это, кажется, один из вечных типов) и «циником», но и «негодяем», что уже слишком. Сословный оттенок в суждениях писателя несомненен. И стилистически Досто-

[21] Фрагмент «Маша лежит на столе» менее всего дневниковый. Это именно философско-религиозное размышление на вечные темы о жизни и судьбе человека, где только в скобках следует личное уточнение («я и Маша»). Выстраданные Достоевским «формулы» станут той почвой, на которой вырастут все его большие и малые трагедии, в том числе повесть «Кроткая».

lib.pushkinskijdom.ru

евский переакцентирует Толстого, явно злоупотребляя кудрявым словосочетанием «великая и вековечная жизненная правда», которая «разом всё озарила».

Но одновременно Достоевский исключительно глубоко проник в сердцевину художественной мысли Толстого, нашел изумительные и взволнованные слова о сути трагического конфликта в романе «Анна Каренина». Вот чаще всего цитируемое, возможно, из нелюбви к социалистам: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределены и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, который говорит: „Мне отмщение и Аз воздам". Ему одному лишь известна *вся* тайна мира сего и окончательная судьба человека» (25; 201).

Седьмая часть романа, где трагическая линия достигла кульминации, произвела потрясающее впечатление на Достоевского; он увидел там и глубочайшее исследование зла, и назидание для судьи человеческого. Взволнованно, на одном долгом дыхании, которое стремится максимально продлить, он делится с читателями «Дневника писателя» мыслями по поводу трагической развязки «Анны Карениной»: «в конце романа, в мрачной и страшной картине падения человеческого духа, прослеженного шаг за шагом, в изображении того неотразимого состояния, когда зло, овладев существом человека, связывает каждое движение его, парализует всякую силу сопротивления, всякую мысль, всякую охоту борьбы с мраком, падающим на душу и сознательно, излюбленно, со страстью отмщения принимаемым душой вместо света, — в этой картине — столько назидания для судьи человеческого, для держащего меру и вес, что, конечно, он воскликнет, в страхе и недоумении: „Нет, не всегда мне отмщение и не всегда аз воздам", — и не поставит бесчеловечно, в вину мрачно павшему преступнику того, что он пренебрег указанным вековечно светом исхода и уже *сознательно* отверг его» (25; 202).

Конечно, Достоевский адресует наставление земному, человеческому судье,[22] который, потрясенный картиной величайших страданий, не может не воскликнуть: «Нет, не всегда мне отмщение и не всегда аз воздам»; и только Ему, знающему все о мире и человеке, дано право сказать: «Мне отмщение и Аз воздам». Но очевидно, что Достоевский никогда не вынес бы эти слова (как и другие, предпосланные «Крейцеровой сонате» и «Дьяволу») эпиграфом к своим произведениям (евангельские эпиграфы к «Бесам» и «Братьям Карамазовым» пророчат исцеление и возрождение). Достоевский решительно отказывался как земной человек, живущий по законам природы, обличать и судить таких же несчастных и страдающих людей, остро сознавая, подобно герою его последнего фантастического рассказа, что *сладострастие* является причиной почти всех бед, преступлений и грехов на земле (и в этом пункте Толстой был с ним явно согласен). Ведь это только будущие существа неведомой природы, отчасти похожие на обитателей счастливой планеты в «Сне смешного человека» (не столько человечество до «грехопадения», сколько футурологическая

[22] Это великий инквизитор из «поэмки» Ивана Карамазова готов в Судный день гордо заявить Христу: «Суди нас, если можешь и смеешь» (14; 237); А. Ремизову, правда, тут слышался голос самого Достоевского, но это субъективное прочтение.

lib.pushkinskijdom.ru

фантазия Достоевского), способны жить иначе: «У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того *жестокого* сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества» (25; 113). В истории соблазнения безгрешных и счастливых людей все началось, как известно, со лжи (дьявольское дело) и — более того — с познания «красоты лжи», после чего невинные обитатели (полуангелы) стали стремительно спускаться по всем кругам человеческого ада (как квалифицировать это движение — попятное или прогрессивное?): «быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость...» (25; 116). «Гордецы и сладострастники» (замечательное словосочетание) заполонили планету, в полной мере познав, что такое «земная любовь»: «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви»(25; 111—112).[23]

Почти во всех произведениях Достоевского преобладает любовь «с мучением и только через мучение». В творчестве Толстого дело обстоит сложнее уже хотя бы потому, что он был, пожалуй, единственным во всей русской литературе поэтом «семейного счастья». Достоевский это хорошо понимал, относя «Детство», «Отрочество» и «Войну и мир» к историческим картинам *прошедшей* полнокровной, отчасти даже идиллической русской жизни: «Где вы найдете теперь такие „Детства и отрочества", которые бы могли быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил ⟨...⟩ нам *свою* эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в „Войне и мире" его же? ⟨...⟩ Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится всё более и более *случайным* семейством» (25; 173).

В «Анне Карениной», однако, Достоевский не обнаружил ни «определенности», ни «ясности» — в семействах, которые трудно отнести к разряду «случайных», тоже катастрофические конфликты, безумная игра страстей, в единый узел завязанные зло, грех, страдание, — то, что получит гротескное, заостренное развитие в «Крейцеровой сонате», этой «подпольной» повести Толстого.

Герои-рассказчики «Кроткой» и «Крейцеровой сонаты», разумеется, «гордецы и сладострастники». Пожалуй, больше безумные гордецы, чем сладострастники (тут они очень уступают Свидригайлову, Федору Карамазову, Стиве Облонскому). Кажется, их даже и не так уже сильно влечет к женщинам. Не блещет разнообразием интимная жизнь Позднышева: никак тут не составишь «дон-жуанского списка». В его монологе особое место уделено воспоминанию о первой связи, даже воспоминанию о воспоминании, где к чувству стыда примешано и поэтическое, «что-то

---

[23] В. В. Розанов приводит такой «замечательный рассказ» в статье «Когда-то знаменитый роман» (Новое время. 1905. 8 июня. № 10511): «Один писатель, сейчас живой, заговорил, что вот только Достоевский мог бы сочинить противовес и дать настоящую причину новым религиозным идеям Толстого. И прибавил: Толстой, вскоре после смерти Достоевского, желая что-нибудь, среди семьи своей, прочесть из него, открыл случайно „Сон смешного человека". Он до того был поражен силою, красотою и необыкновенною оригинальностью и новизною очерка, что, захлопнув книгу по прочтении рассказа, воскликнул: „Ничего подобного никогда я не мог написать"» (*Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. С. 189). Это единственное в своем роде свидетельство, впрочем, воспоминаниями и дневниками современников Толстого не подтверждается. Возможно, «замечательный рассказ» является фантазией Розанова — примечанием к «Сну смешного человека». Толстой (дневниковая запись от 13 июня 1891 года) рассказ оценил невысоко: «хорошо задумано, дурно исполнено».

lib.pushkinskijdom.ru

особенное и трогательное. Помню, мне тотчас же, там же, не выходя из комнаты, сделалось грустно, грустно, так что хотелось плакать, плакать о погибели своей невинности, о навеки погубленном отношении к женщине» (135). Во всем этом чувствуется натура возвышенная, романтическая, с непременной тоской по идеалу, с очень высокими нравственными требованиями к другим и себе, что весьма опасно и грозит перерождением мечтателя в подпольного парадоксалиста, озлобленного, бунтующего против «очевидностей». Только принимая во внимание определенные свойства натуры героя, рефлектера, максималиста, «интроверта», можно в истинном свете понять произнесенные им слова, гиперболизирующие «падение»: «Да-с. Естественное. Простое отношение к женщине было погублено навеки. Чистого отношения к женщине уж у меня с тех пор и не было и не могло быть. Я стал тем, что называют блудником» (135). Остается неясным, в чем именно состоит естественное, простое, чистое отношение к женщине; если быть последовательным, то это проповедь целибата — целомудрия, ангельских отношений, когда «не женятся и не посягают». Но это, по сути, путь к безумию или возвращению к тем постыдным временам, о которых глухо и с краской стыда вспоминает Позднышев: «Уединения мои были нечисты» (134).

Позднышева никак нельзя назвать блудником; он наговаривает на себя, страшно преувеличивает. Только один его поступок может быть назван постыдным, и он «типологически» родственен жесту Парадоксалиста «Записок из подполья»: «Помню, как я мучался раз, не успев заплатить женщине, которая, вероятно полюбив меня, отдалась мне. Я успокоился только тогда, когда послал ей деньги, показав этим, что я нравственно ничем не считаю себя связанным с нею» (133). В основном его жизнь даже до женитьбы отличалась умеренностью, протекала весьма благопристойно: «Я не был соблазнителем, не имел неестественных вкусов, не делал из этого главной цели жизни, как это делали многие из моих сверстников, а отдавался разврату степенно, прилично, для здоровья» (132). Не был он блудником ни до женитьбы, ни тем более — после; Позднышев жене не изменял. Более того: только жену и любил, что подспудно все время ощущается в его рассказе. Потому и убил; блудники убивают редко, они блудом заняты, умеют «прощать» себя и других.

Что касается героя повести Достоевского, то о его интимной жизни и «падениях», сексуальном, так сказать, опыте, ничего не сообщается. Для офицера-ростовщика все сосредоточилось в Кроткой — подпольная, мучительная, искаженная, головная и неистовая любовь. Он сам превратил ее в «тирана» («Эта прелесть, эта кроткая, это небо — она была тиран, нестерпимый тиран души моей и мучитель!» — 24; 16), а она должна была стать великим отмщением отвергнувшим его людям и счастьем, уединенным и безмятежным «где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении ⟨...⟩ вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» (24; 16). До помощи поселянам дело явно не дошло, да и вообще эта идиллическая мечта заоблачна и наивна (нелогично герою, вечному романтику и утописту, бросать Кроткой и «великодушной» молодежи обвинение в идеализме: «прямолинейность, незнание жизни, юные дешевые убеждения, слепота куриная „прекрасных сердец"...» — 24; 16).

Ни одному плану героя не суждено сбыться; все они — воздушные замки, подпольные мечты. И система, им избранная, инквизиторская, садистская, ложная, хотя он и пытается ее защитить («Система была истинная» — 24;

lib.pushkinskijdom.ru

13). «Семейная» жизнь, загнанная системой в истерическую, безумную колею, продолжалась недолго; порывы жены (они, по мнению героя, «были болезненные, истерические», не удовлетворяли, максималисту «надо было твердого счастья, с уважением от нее») тут же он потушил, как преждевременные, а в основном «усиливал молчание» и без того ставшее невыносимым («а я усиливаю молчание, а я усиливаю молчание»); вскоре наступила пора и фактического развода — сначала она в первый раз не легла с ним, а потом уже появились ширмы и железная кровать, которые было велено в молчании установить. Вот и вся семейная жизнь — много истерик, бреда, болезней, ненависти, драматических испытаний с револьвером и без, а больше всего зловещего молчания.

В больном и подпольном сознании героя почти безраздельно царит прошлое, а там все сбилось и смешалось — обиды, унижения, жажда отмщения и реабилитации, и где-то на дне затаившаяся жгучая потребность в любви, которой он более всего был лишен: его не любили товарищи в полку «за тяжелый характер», его всегда и все не любили: «О, меня не любили никогда даже в школе. Меня всегда и везде не любили. Меня и Лукерья не может любить» (24; 23). Вот потому-то ожесточившийся, одичавший герой так не спешит (да и не очень необходимо ему счастье — гораздо важнее сознавать, что он, если захочет, в любой миг станет счастливым), проводя один разрушительный эксперимент за другим, потому-то и усиливает молчание, которое в конце концов полюбила и Кроткая. Только к молчанию ее и приучил собиравшийся привить «широкость» слепой безумец, погруженный в «сон гордости».

«Сладострастие» офицера-ростовщика главным образом выразилось в стремлении победить и господствовать, о чем он то и дело проговаривается, сбивчиво, противоречиво отвечая на капитальный вопрос: «Я ведь для чего хотел жениться?» (24; 10). Господствовать нравственно, всецело овладеть несчастным, юным и неопытным существом, в некотором роде подготовленным для его рассказов о прошлых несчастьях, падениях и «подвигах», для лихорадочных исступленных любовных признаний. Герой неоднократно упоминает об этих своих настроениях — не мужа, а рабовладельца, дрессирующего по давно созревшему подпольному плану идеальную спутницу жизни: «И главное, я тогда смотрел уж на нее как на *мою* и не сомневался в моем могуществе. Знаете, пресладострастная это мысль, когда уж не сомневаешься-то»; «Ну, гордая! Я, дескать, сам люблю горденьких. Гордые особенно хороши ⟨...⟩ когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а?»; «Принимая ее в дом свой, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того»; «Она была единственным человеком, которого я готовил себе, а другого и не надо было...» (24; 10, 12, 14, 24).[24]

Для парадоксалиста-мечтателя Достоевского и любовь была бы не любовь, а так — заурядное ощущение, без полного господства над ее телом и душой, без унижения, мучений, страданий, игры в «обиды». Ведь только

[24] Бесконечны вариации на эти темы; герой увлеченно повествует, что «нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих ⟨...⟩ с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что *подождет*» (24; 25). Он всячески оттягивает «радостный» миг примирения, наслаждаясь ожиданием, тысячу раз сочиняя в уме картину полного признания. После которого и должно наступать *окончательное* счастье, восхищаясь собственной выдержкой, хотя и не только: «в моих глазах она была так побеждена, была так унижена, так раздавлена, что я мучительно жалел ее иногда, хотя мне при всем этом решительно нравилась иногда идея об ее унижении. Идея этого неравенства нашего нравилась...» (24; 25).

lib.pushkinskijdom.ru

после катастрофы герой говорит о своей отупевшей душе и бесовской гордости; всплывают и жуткие вопросы, обращенные к самому себе: «но я сам-то где был всю зиму? был ли я-то при моей душе?» (24; 27).

Столь различные герои Достоевского и Толстого не неожиданно, а вполне естественно, даже органично совпадают в своих деспотических правилах и интенциях. Вот как Позднышев ретроспективно восстанавливает бурю страстей, которая сотрясала его тщеславную, ревнивую, деспотичную натуру незадолго до убийства: «Ведь ужасно было то, что я признавал за собой несомненное, полное право над ее телом, как будто это было мое тело, и вместе с тем чувствовал, что владеть я этим телом не могу, что оно не мое и что она может распоряжаться им не так, как я хочу ⟨...⟩. Я не мог бы сказать, чего я хотел. Я хотел, чтоб она не желала того, что она должна желать. Это было полное сумасшествие!» (186). «Полное сумасшествие» Позднышева сродни подпольному безумию «системного» офицера-ростовщика.[25] Они собственники, погрязшие в тщеславии и эгоизме, рабовладельцы, претендующие на роль абсолютных монархов в своих маленьких семейных государствах. Но души их жертв ускользают от интенсивного давления. Позднышев в отчаянии и припадке ревности признается: «Она? Да кто она? Она тайна, как была, так и есть. Я не знаю ее. Знаю ее только как животное» (182). Офицер-ростовщик все время возвращается к словам, жестам, мимике, поступкам Кроткой, особенно последнему — обдуманному, с молитвой совершенному, но так и не может понять чего-то; забитое, чахоточное, раздавленное системой и любовью мужа бедное существо остается загадкой для него, ускользнувшей в окно из «чистого» ростовщического рабства вместе с образом Богородицы.[26]

* * *

Безошибочное художественное чутье и обязательное во все периоды литературной деятельности для Толстого правило соблюдения художественной правды (закон художественной правды) не позволили писателю превратить повесть в статью, а главного ее героя лишь в проводника взглядов автора на семью и брак. Особенно это относится к последней музыкально-криминальной части повести: именно там, когда монолог Позднышева достиг сферы трагического, сугубо личного, ослабли и почти всецело исчезли обличительные тенденции, в гротескно-памфлетную форму отлитые «откровения», тотальные обобщения.[27] Наступило время

[25] Прозрение героя, последний и беспощадный суд над собою ставят его — тут я согласен с Р. Л. Джексоном — выше критических уколов. «Эмоциональная опустошенность закладчика поднимает его рассуждения на уровень, который, по сути, неуязвим для той критики и анализа, которым они подверглись в данном докладе», — признается Джексон, и это признание просто замечательно, оно больше в духе Достоевского, чем Толстого (*Джексон Р. Л.* В несчастье яснеет истина: концовка «Кроткой» // Достоевский и мировая культура. № 9. С. 103). Думаю, что все же нельзя говорить об эмоциональной опустошенности; скорее, герой переживает невиданный эмоциональный подъем.

[26] Превосходно сказано Н. Натовой: «Она ушла под защитой Богоматери, выкупив из заклада дорогую ей икону своей жизнью» (*Натова Н.* Проблема брака у Достоевского и Чехова: повести *Кроткая* и *Жена* // Europa Orientalis. 1993. V. XII. № 2. P. 52).

[27] То, что в литографированной редакции повести названо «странной теорией» слушающим Позднышева Автором, а Р. Л. Джексоном остроумно «христианским фундаментализмом» (*Jackson R. L.* Tolstoy's *Kreutzer sonata* and Dostoevskiy's *Notes from the Underground* // American Contributions to the Eight Congress of Slavists (Zagreb and Ljubljana, Sept. 3—9, 1978). Vol. 2: Literature. Ed. By Victor Terras. Columbus, Ohio, 1978. P. 282). Перемены и даже перелом в монологе Позднышева отмечает Д. Терен (*Терен Д.* Мотив музыки в *Крейцеровой сонате* Л. Н. Толстого // Slavica Tergestina. 6. Studia russica II. Trieste, 1998. С. 101—124).

lib.pushkinskijdom.ru

личных открытий и исповедальных признаний, время уяснения истины, — естественно, не всей, а, воспользуемся словами Достоевского о герое «Кроткой», истины «по крайней мере для него самого», *его* истины (существуют пределы, которые по разным причинам не могут переступить даже самые смелые и отчаянные правдоискатели).

История героя «вдруг»[28] стала сложнее и загадочнее, разойдясь с длинными и, как оказалось, предварительными и вступительными рассуждениями (тут он открывает глаза другим, «просвещает»), отчасти даже отвлекающими (ретардация) от рассказа об убийстве — не вообще, не в метафорическом смысле, а в самом прямом, — убийстве, совершенном Позднышевым и «отрезавшим» его от большинства человечества.

Ад — это не другие; часто ад — это я, что болезненно сознает Позднышев, который, в отличие от героя повести Достоевского, не только не пытается оправдаться (гипнотизирующе звучит в «Кроткой»: «Не ты виноват!..», и тут же судорожное: «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: *она* виновата, *она* виновата!..» — 24; 17), но и отклоняет безоговорочно любые смягчающие его вину обстоятельства. В заключительной части монолога он подчеркнуто безжалостен к себе. По отношению к другим Позднышев гораздо снисходительнее, хотя никогда не сентиментален. Исключение, правда, составляет фигура Соблазнителя, сдержать ненависть к которому герой не в состоянии. Спустя много лет, он все также испытывает отвращение и злобу к нему; все до мельчайших деталей врезалось в память:[29] похотливый взгляд, шляпа на «подрагивающей ляжке», подпрыгивающая «птичья походка», «изогнутые кверху большие белые пальцы», бриллиантовые запонки дурного тона, нафиксатуаренные усики, красные улыбающиеся губы, зад, особенно развитый, как у женщин и готтентотов, модная прическа, пошло-хорошенькое лицо, светская манера «про все говорить намеками и отрывками, как будто вы все это знаете, помните и можете сами дополнить» (167). Помнил Позднышев и как трусливо Трухачевский в тот роковой день «шмыгнул под фортепьяно, в дверь» (191). Однако он и к себе нисколько не более снисходителен, по крупицам восстанавливая внешнюю хронику последнего акта трагедии, в котором Позднышев был главной фигурой — актером и режиссером одновременно.

Последние главы повестей Достоевского и Толстого сближаются в некой трагической плоскости. Здесь звучат признания героев, уяснивших истину (не пропагандистскую и теоретическую, а личную), которая одновременно придавила их страшной тяжестью неискупимой вины и «просветила». Позднышев под конец монолога положительно забывает о 0,99 человечества. Исчезает все, кроме трупа жены и понимания того, что это именно он сделал. Понимание того, что произошло, постепенно приходит. Этот патологически ревнивый, в сущности, психически больной человек, чудовищно тщеславный и эгоистичный, впервые «забывает» о своих подозрениях, правах и гордости: «Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидал в ней человека. И так ничтожно мне показалось все

---

[28] Эти «вдруг», характерная стилистическая примета Достоевского, проникают и в текст Толстого: «Он вдруг приподнялся и пересел к самому окну»; «и вдруг меня охватила такая страшная злоба к ней, какой я никогда не испытывал» (165, 176). Но «вдруг» в повести Толстого гораздо меньше, чем в «Кроткой», что закономерно: Толстой, по возможности, стремился избегать неожиданных, театральных, мелодраматических ситуаций.

[29] Особенно отчетливо, как этот сытый, гладкий, здоровый, неженатый музыкант «хрустел хрящом в котлетке и обхватывал жадно красными губами стакан с вином» (182).

lib.pushkinskijdom.ru

то, что оскорбляло меня, — вся моя ревность, и так значительно то, что я сделал, что я хотел припасть лицом к ее руке и сказать: „Прости!" — но не смел» (195).[30] Прощения, однако, не произошло; жена была уже в предсмертном бреду, в котором перемешались страх, ненависть и злоба. И последние ее слова — не прощение, а жуткое прощание, пронизанное ненавистью: «Ненавижу!.. ⟨...⟩ Ну, убивай, убивай, я не боюсь... Только всех, всех, и его» (196).

Позднышев подробно рассказывает об убийстве, как деле заранее и тщательно продуманном и подготовленном; импровизациям здесь почти нет места; да и они также сознательные, а не в бреду или затмении совершаются им, «злым и хитрым зверем» (188). Он и тут умудряется полемизировать с ложными и расхожими мнениями, всячески подчеркивая сознательность своих поступков. Восстанавливает сложную гамму чувств, тогда им испытанных: ужас на лицах застигнутых врасплох ревнивым и очень уж нервным, неуправляемым мужем (невозможный характер) доставляет ему «мучительную радость»; он ощущает — и не впервые — «эту потребность разрушения, насилия и восторга бешенства»; бешенства особого свойства, регулируемого, рационализированного, доставляющего радость: «Я чувствовал, что я вполне бешеный и должен быть страшен, и радовался этому»; «У бешенства есть тоже свои законы» (191—192). Он опровергает оправдательный приговор суда, разбивает доводы адвокатов, их ординарную логику, базирующуюся на нехитрых и банальных психологических знаниях: «Когда люди говорят, что они в припадке бешенства не помнят того, что они делают, — это вздор, неправда. Я все помнил и ни на секунду не переставал помнить. Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания, при котором я не мог не видеть всего того, что я делал. Всякую секунду я знал, что я делаю. Не могу сказать, чтобы я знал вперед, что я буду делать, но в ту секунду, как я делал, даже, кажется, несколько вперед, я знал, что я делаю, как будто для того, чтоб возможно было раскаяться, чтоб я мог себе сказать, что я мог остановиться» (192).

Так реставрирует Позднышев черточка за черточкой поэтапно и почти посекундно работу сознания перед убийством и во время его (время растягивается, каждое мгновение — вечность). Казалось бы, все объяснено и прослежено (до самых мельчайших перебоев чувств), и тем не менее он только подошел к главному, заставил себя с большим усилием выговорить правду, на мгновение заглушив рыдания: «Я начал понимать

---

[30] Толстой отдал предпочтение мрачному и жестокому финалу, как единственно согласному с художественной правдой, хотя в других редакциях склонялся к более мягкому прощанию. Так, в первой редакции:

«— Прости меня, прости, — сказала она.

Я молчал.

— Я не могла, я не знала. Я гадкая, но я не виновата, право, не виновата. Прости. Но неужели я умру? Неужели нельзя помочь? Я бы жила хорошо... Я бы... искупила» (27; 369). Существовал и промежуточный вариант: «Не спуская с меня взгляда, она тихо-тихо проговорила:

— Прости, Ваня.

И эти слова, этот взгляд, очевидно умирающей, не нуждающейся уже ни в чем женщины сразу убили во мне животное, то одно и то же животное, которое испытывало к ней то, что кощунственно называется среди нас любовью, и то животное, которое убило ее. Я в первый раз увидел в ней человека, сестру, и не могу выразить того чувства умиления и любви, которое я испытал к ней» (27; 413). Но далее следует бред и восклицания в бреду, что близко к тексту окончательной редакции: «Стреляй! я не боюсь, только всех убей. Ушел! Ушел!» (27; 413).

lib.pushkinskijdom.ru

только тогда, когда увидел ее в гробу... ⟨...⟩ Только тогда, когда я увидел ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять... У! у! у!.. — вскрикнул он несколько раз и затих» (196). Рыдания — последняя точка в исповеди Позднышева; все сказано и ничего невозможно изменить («никогда, нигде, ничем нельзя» — многоступенчатое отрицание). Метод Толстого-художника, стилистические законы его прозы запрещают идти дальше. Это в повести Достоевского герой (правда, тут, скорее, внутренний монолог, фантастическим образом подслушанный и записанный) продолжает в отчаянии, забыв о цели своего «расследования», уже не путаясь, не сбиваясь и не противореча себе: «Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? ⟨...⟩ И если б и другого полюбила, — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О, пусть всё, только пусть бы она открыла хоть раз глаза!» (24; 35). Слова, падающие в пустоту, звучащие в пустыне, которую уже никогда не осветит солнце. Будущее, которого никогда не будет. Позднышев такой «отрицательной футурологией» не занимается; он лишь всхлипывает; у него нет даже жалкого оправдания офицера-ростовщика, сетующего на косность и случай, на то, что всего на пять минут опоздал. Позднышев винит только себя... и музыку. А также «дьявола», сыгравшего в его преступлении роль не менее значительную, чем Черт в романах Достоевского: «Какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения» (184).

Действительно, есть нечто роковое, странное в том, с каким усердием собственноручно подготавливает Позднышев «измену» жены, создает условия для *их* романа, постоянно подбрасывает рычащему зверю ревности новую и новую пищу, мазохистски разжигает пожар ненависти и злобы. Устроенный им музыкальный эксперимент сродни некоторым пунктам системы офицера-ростовщика, особенно опасной игре с револьвером (своего рода «русская рулетка» в «Кроткой»). Он боялся и желал измены, которой, возможно, и не было, но это не очень существенно; Позднышеву достаточно самого легкого и невинного поползновения к измене, остальное его пораженный раком ревности разум тут же превратит в фантастический роман, где все будет чудовищно искажено. О том, до каких столпов способен дойти герой, можно судить по внутреннему монологу перед началом «действия»: «Я — честный человек, я — сын своих родителей, я — всю жизнь мечтавший о счастье семейной жизни, я — мужчина, никогда не изменявший ей... И вот! пять человек детей, и она обнимает музыканта, оттого что у него красные губы! Нет, это не человек! Это сука, это мерзкая сука! Рядом с комнатой детей, в любви к которым она притворялась всю свою жизнь ⟨...⟩. Да что я знаю? Может быть, все время это так было. Может быть, она давно с лакеями прижила всех детей, которые считаются моими» (189; горячечный бред, явное помрачение рассудка).

Позднышев уже сочинил измену, роман с соблазнительными сценами, с какой-то мучительной радостью подталкивая и направляя ход событий — и это очевидно «подпольное» видение мира, сближающее Позднышева с парадоксалистами Достоевского, в том числе и с ростовщиком «Кроткой».

lib.pushkinskijdom.ru

Верный обличительной, отрицательной тенденции, последовательный и отважный в самоосуждении, Позднышев устраняет поэтическую, идеальную сторону жизни. Но иногда он проговаривается. Так, Позднышев с иронией, главным образом обращенной против самого себя, вспоминает о своем фальшивом и провокационном поведении: «Я с особенной учтивостью проводил его до передней (как не провожать человека, который приехал с тем, чтобы нарушить спокойствие и погубить счастье целой семьи!). Я жал с особенной лаской его белую, мягкую руку» (175). Слова о «счастье целой семьи» явная непоследовательность; все, о чем так горячо и зло повествовал Позднышев, говорило о семейном несчастье, о семейном аде, об изматывающей домашней войне, в которую втянули и детей — предмет постоянных тревог и кошмаров. Очевидно, что некоторые обстоятельства Позднышев до гротеска заостряет, а другие просто опускает, лишь изредка роняя неожиданно и суховато: «Дети спасли меня и ее. В восемь лет у ней родилось пять человек детей. И всех она кормила сама» (157); «Жена была чадолюбива и легковерна» (161). И молчит он о самом больном — о своей любви к жене, составлявшей почти все содержание его жизни. Убив ее, он, по сути, убил и себя. Остались мучительные воспоминания, не приносящие никакого облегчения, но неотвязные, которые не стереть и не отодвинуть. Позднышев испытывает неистребимую потребность кому-то рассказывать о том, как он сам загнал жену в музыкальную мышеловку, где и убил ее, превратив мир в пустыню. Ему просто необходимо, как и офицеру-ростовщику, иметь свою Лукерью.

Не оправдываясь и отвергая приговор суда, Позднышев обвиняет в случившемся докторов и музыку. Музыке отводится в повести, названной «Крейцеровой сонатой», поистине дьявольская роль. Должно быть, Позднышев после убийства изгнал ее из своей жизни, хотя, по признанию героя, он очень любил музыку. Теперь он разоблачает этот великий обман, доходя в своих филиппиках до «фундаментализма», который уже и «христианским» не назовешь: «Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек» (179—180).

Позднышев и пытается внушить Автору, что главной причиной катастрофы была эта гипнотизирующая музыка в исполнении безнравственного, без «правил» музыканта.

«Крейцерова соната» — второе «бетховенское» произведение Толстого. Первым был небольшой роман «Семейное счастие», напечатанный в конце 1850-х годов в журнале «Русский вестник». Этим своим романом Толстой был чрезвычайно недоволен. Перечитав его, он писал А. А. Толстой: «Такая постыдная гадость, что я не могу опомниться от сраму, и, кажется, больше никогда писать не буду» (60; 295). Разочаровал роман и ближайшее окружение писателя; так, В. Боткин называл его в письме к Толстому неудачей, которая «вышла от неясности первоначальной мысли, от какого-то напряженного пуританизма в воззрении». Да и гораздо позднее, Б. Эйхенбаум и Б. Бурсов главным образом писали о недостатках и художественных срывах в романе Толстого. Особенно пренебрежительно отзывается о романе Эйхенбаум: «неясно даже назва-


lib.pushkinskijdom.ru

ние романа — звучит ли оно иронически или нравоучительно», «нарочно затеян ремонт в Никольском, чтобы герои под конец оказались в том доме, где начался роман», «схематичность и бедность материала, столь необычная и нехарактерная для Толстого».[31] Бурсов, почти во всем разделяя позицию Эйхенбаума, пишет о «счастливом мирке» романа как о попытке отгородиться от большого мира, о «предельной камерности», об умозрительности идеала Сергея Михайловича, «ослаблении аналитического анализа», «ослаблении силы толстовского языка», и приходит к неутешительным заключениям: «Роман построен так, что судьба Маши должна служить как бы оправданием теоретических положений Сергея Михайловича»; «В „Семейном счастье" нет духовного роста человека. Здесь перед нами в общем его приспособление к застывшей схеме», «какой бы стороны романа мы не коснулись, всюду мы заметим снижение уровня Толстовского искусства. И не случайно Толстой осудил это свое произведение по всем линиям, начиная от идеи и кончая языком».[32]

И все же ни суждения писателя о своем произведении, ни отзывы авторитетных критиков-современников, ни оценки известных литературоведов не являются бесспорными, не говоря уже о том, что так называемые «неудачи» гениев не менее, порой, интересны, чем шедевры. Да и «неудача» ли «Семейное счастие»? Один из современников Толстого, блестящий, глубокий и парадоксальный Аполлон Григорьев считал «Семейное счастие» «лучшим произведением» молодого Толстого; он завершил статью с характерным названием «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» такими словами: «О достоинствах этого тихого, глубокого, простого и высокопоэтического произведения, с его отсутствием всякой эффектности, с его прямым и неломаным поставлением вопроса о переходе чувства страсти в иное чувство, пришлось бы писать еще целую статью, если бы статьи чисто эстетические были возможны, то есть читаемы в настоящую, напряженную минуту».[33] Григорьев, к величайшему сожалению, статьи не написал, но, судя и по этим скупым, но весомым словам, хорошо прочувствовал художественную мысль «камерного» произведения Толстого, которое стоит несколько особняком в русской литературе (но не в творчестве писателя), не согласуясь с «напряженными минутами», которые постоянно переживало русское общество как в XIX, так и в XX веке.

---

[31] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Кн. 1. 50-е годы. Л., 1928. С. 362, 360. Эйхенбаум полагал, что на содержание романа повлияли книги Прудона «De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise» (1858) и Ж. Мишле «L'Amour» (1858) и «La Femme» (1859), но, думаю, что ученый преувеличивает. Более вероятны в романе «следы использования английского семейного романа и именно дамского (Бронте)» (Там же. С. 362), но и это всего лишь гипотеза. Однако несомненна в произведении Толстого «скрытая полемичность (...), обращенная против любовных романов (Жорж Санд) и защитников женской „эмансипации"» (Там же. С. 354).

[32] *Бурсов Б.* Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960. С. 283, 285, 286.

[33] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 540—541. Любопытно мнение Р. Роллана, частично совпадающее с мнением Григорьева, которое, разумеется, не было известно французскому писателю: «В первый и, быть может, единственный раз в творчестве Толстого роман происходит в сердце женщины, и повествование ведется от ее лица. И с каким непревзойденным целомудрием! Как прекрасна эта душа, укрытая покровом стыдливости... Толстой-психолог на сей раз отказался от слишком жестокого анализа; он не стремится во что бы то ни стало представить истину во всей наготе. Тайны внутренней жизни скорее угадываются, нежели выставлены напоказ. Сердце — и человека и художника — смягчилось. Мысль и форма находятся в гармоническом равновесии. „Семейное счастье" — произведение расиновское по своему совершенству» (*Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 256—257).

lib.pushkinskijdom.ru

«Семейное счастие» самое идиллическое и одно из поэтичнейших произведений писателя, отразившее свойственное тогда Толстому идеально-религиозное настроение, его семейную утопию, о которой он писал В. Арсеньевой: «У каждого свои наслаждения, которые даны человеку, — наслаждения *добра*, которое делаешь, чистой *любви* и *поэзии*, l'art». Почти о таком же идиллическом союзе мечтает и герой романа: «Тихая, уединенная жизнь в нашей деревенской глуши, с возможностью делать добро людям, которым так легко делать добро, к которому они не привыкли; потом труд, — труд, который, кажется, что приносит пользу; потом отдых, природа, книга, музыка, любовь к близкому человеку, — вот мое счастье, выше которого я не мечтал. А тут, сверх всего этого, такой друг, как вы, семья, может быть, и все, что только может желать человек».[34] Вот что внушает будущей жене Сергей Михайлович, выступающий в роли умного педагога, заботливого, тонкого и гуманного воспитателя (страстный элемент, так сказать, сокращен): «он говорил, что в жизни есть только одно несомненное счастье — жить для другого. Мне тогда это странно казалось, я не понимала этого: но это убеждение, помимо мысли, уже приходило мне в сердце. Он открыл мне целую жизнь радостей в настоящем, не изменив ничего в моей жизни, ничего не прибавив, кроме себя, к каждому впечатлению».[35]

«Крейцерова соната» во многих отношениях антипод «Семейного счастия». Но эти семантически и стилистически полярные произведения Толстого, разделенные тридцатилетним промежутком времени, тем не менее своеобразно связаны, причем, связи не сводятся только к контрастам и противостоянию. Семейные произведения Толстого неожиданно соприкасаются в психологических и поэтических глубинных, подводных течениях.

В «Семейном счастии» идиллию подтачивает светская столичная жизнь. К ней тянется героиня, но умудренный и давно уже распростившийся с романтическими порывами муж считает такую жизнь опасной и пагубной, не стесняя, однако, свободы поведения жены. Однажды даже почти произошло *падение* героини, на которую положительно нашло затмение (или случилось дьявольское наваждение), парализовав волю и разум; она испытала то, что в мире героев и героинь Достоевского является своего рода нормой (их так и тянет броситься в бездну, перескочить «черту»): «Огонь пробегал по моим жилам, в глазах темнело, я дрожала, и слова, которыми я хотела остановить его, пересыхали в моем горле ⟨...⟩ Не в силах ни говорить, ни двигаться, я, ужасаясь, ожидала и желала чего-то ⟨...⟩ Я ненавидела, я боялась его, такой чужой он был мне; но в эту минуту так сильно отзывались во мне волнение и страсть этого ненавистного, чужого человека! Так непреодолимо хотелось мне отдаться поцелуям этого грубого и красивого рта, объятиям этих белых рук с тонкими жилами и с перстнями на пальцах. Так тянуло меня броситься очертя голову в открывшуюся вдруг, притягивающую бездну запрещенных наслаждений...»[36] Конечно, это лишь мгновение (миг! миг!), но так ведь падения, преступления и совершаются «вдруг», как «вдруг» приходит и

---

[34] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 106. О такого же рода уединенной, поэтичной и добродетельной семейной жизни мечтал и герой «Кроткой».

[35] Там же. С. 85. Уточним, что идиллию открывает мотив смерти и зимнего заточения, что счастливый брак чуть было не распался, и, наконец, что собственно семейное счастье начинается лишь в самом конце романа после разочарований и отрезвления, после «страстной» любви.

[36] Там же. С. 138. Вот что-то в этом роде и чудится Позднышеву.

lib.pushkinskijdom.ru

спасение: «Но вдруг в это время из-за поворота послышался голос Л. М., которая звала меня. Я опомнилась, вырвала свою руку и, не глядя на него, почти побежала за Л. М.».[37]

Случаются в раннем романе Толстого и семейные ссоры, без которых, как известно, нет и семейного счастья, но не бывает (это просто невозможно) скандалов, буйных объяснений с оскорблениями, бранью и бросанием предметов; нет холодной ненависти и злобы, зверской ревности, и уж, конечно, нет попыток самоубийства; напротив, звучит дуэт счастливых людей: «Отлично жить на свете! — проговорил он ⟨...⟩ Отлично жить на свете! — повторила я».[38]

Все или почти все в «Семейном счастии» комильфотно, мягко, поэтично и идеально. И гармонично. Религия в романе не догматичная и помпезная, а личная, деревенская, без фальши и лицедейства. Кажется, ни в одном другом произведении Толстого так часто и сердечно не молятся; вот лишь один фрагмент, дающий представление о религиозно-поэтической мысли романа: «Я улыбалась, и молилась, и плакала, и всех на свете и себя так страстно, горячо любила в эту минуту. Между службами я читала Евангелие, и все понятнее и понятнее мне становилась эта книга, и трогательнее и проще история этой Божественной жизни, и ужаснее и непроницаемее те глубины чувства и мысли, которые я находила в Его учении. Но зато так ясно и просто мне казалось все, когда я, вставая от этой книги, опять вглядывалась и вдумывалась в жизнь, окружавшую меня. Казалось, так трудно жить нехорошо и так просто всех любить и быть любимою».[39]

Благоуханна, неповторимо прекрасна, созвучна минутам счастья и печали, грусти и томления природа в романе: раздвигающаяся, наполняющая душу особенным и удивительным чувством «волшебная стена красоты», березовая аллея, сирень, маленькая лягушонка, что «прыгнула и замерла ⟨...⟩ и от нее маленькая тень виднелась на светлой глине дорожки», соловьи с их ночными песнями (чудесные толстовские соловьи) — гармония жизни природы и личного счастья, тихая и мягкая поэзия: «И воспоминания, и надежды, и счастье, и печаль сливались во мне в одно торжественное и приятное чувство, к которому шли этот неподвижный свежий воздух, тишина, оголенность полей и бледное небо, с которого на все падали блестящие, но бессильные лучи, пытавшиеся жечь мою щеку».[40] Запечатлен и последний «природный» аккорд — волшебная ночная соната, смягчающая и прогоняющая сомнения, страдания, грусть: «А из саду все сильней и слаще поднималась пахучая свежесть ночи, все торжественнее становились звуки и тишина, и на небе чаще зажигались звезды. Я посмотрела на него, и мне вдруг стало легко на душе; как будто отняли у меня тот больной нравственный нерв, который заставлял страдать меня».[41] А иногда музыка природы и небесных сфер достигает немыслимой и неземной красоты, и в мире, кажется, существует беспредельное, избыточное счастье, разумеется, «камерное», каким оно только и может быть: «Когда мы говорили, голоса наши звучали и останавливались над нами в неподвижном воздухе, как будто мы одни только и

---

[37] Там же. Мгновение мгновением, но героиня уже почти простилась с семейным счастьем: «Мой муж и ребенок вспомнились мне, как давно бывшие дорогие существа, с которыми у меня все кончено» (Там же).

[38] Там же. С. 81.

[39] Там же. С. 98.

[40] Там же. С. 94, 108.

[41] Там же. С. 149.

lib.pushkinskijdom.ru

были посреди всего мира и одни под этим голубым сводом, на котором, вспыхивая и дрожа, играло пожарное солнце».[42]

Искусство, главным образом музыка, является в романе непременным и важным элементом гармоничной жизни и семейного счастья; здесь «все фазы любви, и весна ее и осень, разворачиваются на музыкальном фоне, создаваемом сонатой Бетховена „Quasi una fantasia"».[43] Музыка неотделима от счастья, она одно из главных условий любви, она связь между прошлым и настоящим и обещание будущего. Музыка дважды соединяет героев; есть нечто провиденциальное во внезапном появлении мужа именно тогда, когда Маша стала играть «все то же andante», которое некогда в преддверии счастья исполнила по его просьбе.

В «Крейцеровой сонате» музыка Бетховена звучит совсем иначе — проклятая, страшная, раздражающая, разрушительная музыка. «Страшная вещь эта соната, — вспоминает Позднышев ⟨...⟩ И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом» (179). Он видит своими ревнивыми, безумными глазами возникшую «между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств» (182).

Но это именно он, Позднышев, убил красоту болезненными фантазиями, заглушил музыку Бетховена, чудовищно исказил ее, задавил в себе идеальное и поэтическое начало, всецело отдавшись разрушительному порыву зверской, бешеной злобы. Это он изменил музыке, которая, судя по его же рассказу, сделала свое возвышающее и облагораживающее душу дело, преобразив даже ненавистного Позднышеву Трухачевского: «У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо...» (179). Музыка вернула уставшим от бесконечной войны супругам ощущение счастья: «и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства» (180—181). «Все было прекрасно», — вспоминает Позднышев окончание музыкального вечера, погрузившего его в состояние полублаженства, давшего иллюзию счастья. Это уже потом будет он, подхлестываемый зверем ревности, везде подозревать обман, фальшь, измену, похотливую связь, сочинять соблазнительные сцены и, естественно, проклинать музыку, утверждать, что «первое престо» преступно «играть в гостиной среди декольтированных дам» (180).[44] Тогда он о «декольтированных дамах» и разжигающей похоть музыке совершенно не думал, а испытывал (как и жена и, видимо, Трухачевский) только окрыляющее душу действие сонаты Бетховена, лишь позднее называя его ужасным: «На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете ⟨...⟩ Мне было легко, весело весь

---

[42] Там же. С. 109.

[43] *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 2. С. 316.

[44] «Позднышев ревнует именно из-за того, — отмечает Д. Терен, — что Трухачевский и жена, совместно играя, могут соединятся воедино, между ними может реализоваться не словесная, а более глубокая и действенная коммуникация, посредством которой они могут передавать не мысли, а именно чувства» (*Терен Д.* Мотив музыки в *Крейцеровой сонате* Л. Н. Толстого. С. 108—109).

lib.pushkinskijdom.ru

вечер. Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили» (180).

В отрицательной и «злой» повести Толстого музыкальный вечер единственное поэтическое и «доброе» место (и то испорченное поздними вкраплениями, «проницательным» прочтением прежних счастливых мгновений). Герой уничтожил новые неиспытанные чувства, новые возможности, убил радость и красоту, и все же музыка позволила увидеть в Позднышеве другую сторону его натуры, на какое-то мгновение (потому-то и особенно драгоценное) смягчив разрушительный, тотальный «азарт самоосуждения».

Жестокое, кажется, самое пессимистичное произведение Толстого заканчивается трагически, печально, но в этой печали есть сострадание — не к открывателю «истины», а к бесконечно несчастному человеку. Финал «Крейцеровой сонаты» «сострадательно», эмоционально перекликается с эпилогом «Кроткой».[45] В литографированной редакции повести окончание было другим — назидательно-нравоучительным, что возвращало ее вновь на стезю всеобщих разоблачений, на этот раз трансформированных в проповедь, которая дублировала эпиграф: «Да-с, вот что я сделал и вот что я пережил. Да-с, надо понять настоящее значение, что слова Евангелия Матф. V, 28 — о том, что всякий, кто смотрит на женщину с похотью, прелюбодействует, относятся к женщине, к сестре, не к одной чужой, посторонней женщине, а преимущественно к своей жене» (27; 338).

Толстой, очевидно, почувствовал нестерпимую фальшь такого последнего аккорда, убрал его; «художественная правда» в конце концов восторжествовала и в этой мрачной повести, одержав убедительную победу над «отрицательной» (равно «просветительной») тенденцией.

Герой «Кроткой» в финальной части монолога «отделяется» от всех и всего: «Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ⟨...⟩ ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что я не признаю ничего. Судья крикнет: „Молчите, офицер!" А я закричу ему: „Где у тебя теперь такая сила, чтобы я послушался? Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь"» (24; 35). Это последний и отчаянный бунт офицера-ростовщика — бессмысленный и жалкий. Он, как и другие подпольные парадоксалисты Достоевского, не может порвать нити, связующие его с другими. Ему никуда не уйти от прошлого, где он бесконечно будет искать причины происшедшего, вновь и вновь обнаруживая всевозможные «очевидности». И разумеется, герою далеко не «все равно». Иначе зачем бунтовать и сочинять сцену с судьей (поразительное обращение на «ты»), в которой он выходит «победителем»? Гласный суд закладчику не грозит, а Позднышева он почти оправдал. Но что этот приговор земных судей тем, кто уже осудил себя и чья жизнь потеряла всякую цену? Земному судье, если подходить с идеальной и высшей точки зрения Достоевского, здесь остается лишь воскликнуть «в страхе и недоумении: „Нет, не всегда мне отмщение и не всегда аз воздам"...» (25; 202).

---

[45] Справедливо замечание С. Бэлэнеску о позднем прозрении героев Толстого и Достоевского: «Когда под несовершенной оболочкой стремившегося к совершенству тщеславия раскрывается „тайная красота" страдания ради других, антигерой преображается, обнаруживая забытую в душе человечность» (*Бэлэнеску С.* «Крейцерова соната» Л. Толстого и «Кроткая» Достоевского (Опыт сопоставительного анализа) // Болгарская русистика. 1991. № 3. С. 34).

lib.pushkinskijdom.ru

© *О. В. СЛИВИЦКАЯ*

# СЮЖЕТНОЕ И ОПИСАТЕЛЬНОЕ В НОВЕЛЛИСТИКЕ И. А. БУНИНА

В этюде «Книга», являющемся несомненно декларацией творческого кредо Бунина, писатель спрашивает: «А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены!»[1]

Пафос этих слов — в утверждении самостоятельной высокой ценности внесюжетных компонентов произведения. Для Бунина это в первую очередь избыточная внешняя изобразительность. Как мы показали,[2] в ее художественных принципах «закодированы» основы бунинского мироощущения. Независимо от содержания конкретного произведения она создает интегральный образ «повышенной жизни» (выражение Бунина), который является доминантой всего бунинского поэтического мира. Ее главенствующая роль и определенная суверенность придают ему ту цельность и постоянство, которые могут, на первый взгляд, граничить с монотонностью.

Сам творческий процесс, как неоднократно говорил Бунин, начинается у него не с фабулы, а с внешнего впечатления. «Это у меня постоянное — то и дело ни с того ни с сего частично мелькает в воображении какое-нибудь лицо, какой-нибудь пейзаж, какая-нибудь погода...» (9, 373). Характеры, отношения между ними, события возникают уже позднее.

В. Ходасевич видит в Бунине полного антипода символистам и утверждает: «...вся обстановка повествования, весь „пейзаж" в широком смысле слова у символистов подчинен фабуле. Он у них, так сказать, „пристилизован" к событиям. Обратное у Бунина. У него события подчинены рассказу. У символистов человек собою представляет мир и пересоздает его, у Бунина мир, данный и неизменный, властвует над человеком... Всякое знание о происходящем принадлежит не им, а самому миру, в который они заброшены и который играет ими через свои непостижимые для них законы».[3]

В таком случае кажется, что, когда Бунин вопрошает «зачем, зачем?», предполагается ответ: «незачем». Но ведь и у Бунина имеются и даже

---

[1] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 180 (далее ссылки на это издание даются в тексте). Это соответствует и общей тенденции в западной литературе начала XX века. См. в статье В. Вульф «Современная литература»: «...если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог руководствоваться собственным чувством, а не условностями, то не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовной интриги, ни развязки в традиционном смысле, и, возможно, ни единой пуговицы, пришитой по правилам портным с Бонд-стрит» (*Вульф Вирджиния.* Избранное. М., 1988. С. 19).

[2] См.: *Сливицкая О. В.* О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1.

[3] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 555.

lib.pushkinskijdom.ru

преобладают произведения с завязкой, развязкой, героями и т. д. — иначе говоря, с сюжетным стержнем. В самом деле, зачем? Неужели и впрямь из-за робости порвать с литературным каноном? Неужели и впрямь это вынужденная дань читательскому вкусу, нуждающемуся в приманках внешней занимательности?

Разумеется, причины глубже. «Зачем?» — спрашивает Бунин. Зачем-то, стало быть, нужны.

Художественная система Бунина биполярна. Один ее полюс — описательность: пейзажа, интерьера, портрета и т. д. Она занимает в повествовании разный объем — от сравнительно скромного, связанного с сюжетом функционально, до самодовлеющего, заполняющего все пространство текста. Но постоянно, во-первых, то, что она всегда создается по одним и тем же эстетическим законам, и, во-вторых, выходит за рамки строгой подчиненности логике повествования и превышает необходимое.

Второй полюс — это сюжет. Его диапазон широк — от нулевого до острого и напряженного. Его изложение может быть последовательным или дискретным. Сюжет может быть построен согласно логике линейного времени или на смещении временных пластов. Если в описательных элементах Бунин однообразен, то во всем, что касается сюжета, — виртуозно изобретателен.

Уяснить во всей полноте функцию и описательности, и сюжета возможно, только их сопоставив. *Система их взаимодействия* — важнейший срез художественного мира Бунина, ведущий в глубины его философии бытия.

Эта система исключительно многообразна. Гибкая, подвижная, многовариантная, она дает Бунину все основания утверждать, что он разнообразен, как мало кто другой.

Ни один из исследователей Бунина при монографическом анализе отдельных произведений не может не затронуть эту проблему. Поэтому существует множество конкретных наблюдений, обогащающих чтение отдельных текстов.[4] Наша задача — определить некоторые общие тенденции на уровне новеллистики Бунина как эстетического целого.

* * *

Начнем с наиболее распространенных ситуаций: один из полюсов доминирует. Самый традиционный случай, когда эстетической доминантой является сюжет и описательные элементы подчинены его задачам. Но возможно — и специфика Бунина сказывается здесь в большей мере, — что доминирует описательность, а сюжет выступает как частное проявление заключенных в ней закономерностей. В качестве примера остановимся на двух рассказах 1916 года — «Казимир Станиславович» и «Петлистые уши».[5]

Если передать сюжет рассказа «Казимир Станиславович» намеренно упрощенно, то это повествование о трех днях — один из которых чуть было не стал последним — из жизни опустившегося на дно дворянина,

---

[4] См. тонкие наблюдения над ролью описательных элементов в поздней новелле Бунина: *Woodward James.* Ivan Bunin: A study of his fiction. Chapel Hill, N. C., 1980. P. 186—207. Особенно интересен анализ света и тьмы в «Солнечном ударе» (P. 185).

[5] Подробно с этой точки зрения рассказы «Казимир Станиславович» и «Петлистые уши» рассмотрены в ранних статьях автора. См.: 1) О концепции человека в творчестве И. А. Бунина (рассказ «Казимир Станиславович») // Русская литература XX века. Сб. 2. Калуга, 1970; 2) Рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский) // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. 3. Калуга, 1971. В данной статье мы оперируем только выводами, вытекающими из их анализа.

lib.pushkinskijdom.ru

приехавшего в Москву на свадьбу своей единственной дочери, ничего не знающей о его существовании. Однако (и это первое, что бросается в глаза) требуется определенное напряжение, чтобы реконструировать эту несложную сюжетную схему из брошенных вскользь замечаний, сознательных недомолвок и тех многочисленных, подробно выписанных картин жизни, которые имеют к сюжету отдаленное отношение. Но именно неуловимость сюжета, неясность судьбы героя волнует и создает в рассказе тревожную атмосферу сложности жизни.

Анализ рукописей показывает, что Бунин ослаблял сюжетную мотивировку и усиливал роль внесюжетных элементов. Тогда описательность — единственная — взяла на себя функцию психологического анализа, заменив собой все иные его приемы. Выборочность восприятия внешнего мира раскрывает внутреннее состояние человека, проживающего свой последний день.

Если в этом рассказе движение шло от человека к внешнему миру, то во втором рассказе 1916 года «Петлистые уши» вполне реализуется противоположная тенденция — от внешнего мира к человеку, т. е. описательность приобретает в нем роль эстетической доминанты.

Фабула рассказа остра, как любая криминальная фабула. Это убийство неким Соколовичем проститутки Корольковой, убийство беспричинное, совершенное ради удовлетворения своей садистской натуры. Рукописные редакции[6] показывают, что от варианта к варианту ослабляется интерес к преступнику и преступлению, но трагизм при этом не только не падает, но охватывает читателя с предельной напряженностью. Хотя в последней редакции нет прямых намеков на близящееся преступление, неизбежность его становится еще более несомненной.

Эта неизбежность создается всей *атмосферой* рассказа, атмосферой зла, разлитого в воздухе, которое лишь кристаллизуется в случайном преступлении. По мере того как умалялась роль сюжета, функцию эстетической доминанты брала на себя внешняя изобразительность.

В рассказе подробно описан вечер накануне убийства и блуждания Соколовича по морозному, туманному Петербургу. Самодовлеющее значение здесь имеет не Соколович, а Петербург — величественный и равнодушный, и в равнодушии своем жестокий к человеку. Все детали городского пейзажа несут в себе что-то ужасное. Отдельные грани сливаются наконец в интегральный пейзажный образ пугающих, непостижимых разумом космических сил, которые управляют всем сущим и каждой отдельной судьбой: «Ночью в туман Невский страшен. Он безлюден, мертв, мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мглы, что идет оттуда, где конец мира, где скрывается нечто непостижимое человеческим разумом и называется Полюсом» (4, 393).

В этом рассказе эмоциональная окраска всех внешних деталей совпадает с внутренним состоянием героя. Но — в отличие от «Казимира Станиславовича» — их функция не психологическая. Именно они, а не человек — эстетическая доминанта, а сюжет — лишь проявление запечатленных в них сил Универсума.

* * *

Соотношение сюжета и внесюжетных компонентов может быть и бездоминантным, равноправным.

---

[6] РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 52, 53.

lib.pushkinskijdom.ru

Каков сюжет рассказа «Кавказ»? Двое любовников изыскали возможность на короткое время вырваться на свободу. Они уезжают, чтобы побыть вдвоем. Заподозривший измену муж отправился вслед за ними и, не найдя их, застрелился. Сюжетный стержень не просто рельефен, а обладает остротой и напряженностью мелодрамы. Из содержания следует, что главное лицо здесь муж. Именно он пережил трагедию, именно его самоубийство составляет одновременно и кульминацию повествования, и его развязку, т. е. дает двойной эстетический эффект.

Однако описательность, преодолевающая схематичность сюжета и придающая ему максимально конкретизированный, а следовательно, и жизнеподобный характер, в этом рассказе обратно пропорциональна степени сюжетной значимости персонажа. Именно о муже сказано меньше всего. Самый сильный в сюжетном отношении заключительный эпизод состоит из простого и стремительного перечисления глаголов: искал, купался, брился, позавтракал, выпил, выкурил, лег, выстрелил. Описательность аскетичная по любым меркам, а по меркам Бунина она имеет значение большее, чем нулевое, — отрицательное, т. е. ее отсутствие — это «минус-прием», несущий смысловую нагрузку.

Можно было бы это мотивировать тем, что повествование ведется «от первого лица», а именно любовника. Для него судьба мужа, столь тесно и драматически переплетенная с его собственной судьбой, — все-таки сторонняя судьба. Сочувствие ему было бы неестественно, а подробности самоубийства рассказчику остались неизвестны, ибо он не был его свидетелем.

Если рассуждать так, на первое место должна выступить событийная линия любовников, сопровождаемая подробностями их чувств и поступков.

Но рассказ строится иначе. Обычно присущая Бунину дискретность повествования, монтаж разноплановых кадров, чередование событийных и описательных фрагментов в этом рассказе заостряются до такой степени, что выступают обнаженно как эстетический прием. Бунин графически расчленяет рассказ, привлекая таким образом к этому приему особое внимание.

Первый фрагмент — экспозиция. Он наиболее традиционен. В нем читатель знакомится с общей ситуацией и узнает о плане отъезда любовников. Однако возникает смутное ощущение, что это не самое начало, что уже было что-то, о чем читатель должен знать. Эффект подобный тому, когда начинается не новое произведение, а срединная глава романа. Ю. Мальцев называет это «эффектом тумана».

Первый раздел играет только информативную роль.

Второй, по объему почти равный первому, тоже повествовательный. Его содержание — отъезд героев. Поскольку рассказчик не сторонний наблюдатель, а участник драматических событий, то все дается сквозь призму его смятенного, напряженного состояния. Его впечатления отличаются необыкновенной яркостью. Появляется подробная описательность. Изображение во всех деталях мерзкого осеннего вечера и вокзальной суеты обусловлено психологически — т. е. внешняя описательность носит подчиненный сюжету характер.

То же можно сказать и о маленьком третьем фрагменте.

Из четвертого, небольшого, почти совсем ушла повествовательность (осталось лишь указание «Утром, когда я вошел в коридор...»). Весь объем текста составляет подробнейшее изображение южного пейзажа, увиденного из окна вагона. Описательность уже не служит только сюжету,

lib.pushkinskijdom.ru

а обретает определенную суверенность. В этот момент читатель выходит из конкретики рассказа в большой мир Бунина.

Пятый фрагмент, самый маленький, носит только сюжетно-информативный характер.

Наконец, шестой — по размеру несоизмеримо больший, что особенно ощущается в обрамлении двух самых коротких. Он занимает около трети текста. Его содержание — описание жизни героев на Кавказе. Но фразы о том, что *они* плавали, отдыхали, завтракали, и даже о том, что *она* радостно плакала, — это легкие событийные опоры под тем, что составляет подлинный смысл отрывка. Этот смысл — описание Кавказа. Описание сладостно замедленное и упоительно подробное. Море, лес, горы, деревня, базар... Бунин пишет, что блеск горной речки в таинственном свете луны «чудесно дробился». Так и все описание «чудесно дробится» на мельчайшие подробности: «безнадежно-счастливого» вопля песни, мяукающих орлят, тявкающих чекалок и многого, многого другого. По отношению к сюжету — это всего лишь место действия, которое без всякого ущерба легко может быть заменено любым другим. По отношению к психологии оно избыточно, потому что состояние героев, напряженно-счастливое и обреченное, обусловлено ситуацией и не нуждается в таких подробностях. Но Бунин назвал рассказ по, казалось бы, совсем случайному, боковому признаку, и, таким образом, место действия оказывается в рассказе самым главным.

Пространство рассказа, которое должно было быть заполнено действием или психологией, заполнено тем, что к ним не имеет почти никакого отношения. Почти — потому что бытие окружающего героев мира подчинено ритму сменяющих друг друга времен суток: утро, день, закат, ночь... и в этом можно увидеть контраст благостного круговорота жизни и мучительно искривленных людских судеб. Но этот контраст негруб и совсем не назидателен. Поэтому шестой фрагмент, повторяем, и по объему и по эпонимической функции самый значительный, представляет самостоятельную, независимую от сюжета ценность.

В заключительном фрагменте после длительной событийной паузы — резкий рывок сюжета. Его трагическая развязка изложена через скупое перечисление фактов. И это, как говорилось, может объясняется тем, что, хотя рассказчик и не был свидетелем этих событий, он мог быть о них осведомлен. Но откуда же тогда такие хотя и редкие, но выпуклые детали, как те, что в свой последний день муж купался, надел белоснежный китель, пил кофе с шартрезом и выстрелил в себя из двух пистолетов? Если до этого в рассказе была строго выдержана «Я-форма» и все находилось в зоне осведомленности рассказчика — участника событий, то эти детали говорят о том, что повествование передоверено автору. И не условному автору, а именно Бунину. Потому что эти детали «не служат» событию: и не усиливают его трагический смысл, и не контрастируют с ним. В них тоже есть что-то независимое от события и свободное от узкой эстетической цели, что-то, что свидетельствует о красоте и сладостности бытия, что восходит к миру Бунина в его целостности и что мы не могли определить иначе чем понятием японской эстетики «моно-но аварэ» — очарование вещей.

Подведем итоги. В одних фрагментах описательность традиционно подчинена сюжету и ее функция в том, чтобы, преодолев схематизм сюжета, придать ему конкретность, а значит, и единственность, а значит, и жизнеподобие. В других — описательность подчинена сюжету не вполне и ее избыточность служит уже иной задаче. В третьих описательность

lib.pushkinskijdom.ru

суверенна от сюжета и соотносится с ним на иных художественных основаниях.

Обнаружить эти основания помогает факт дискретности повествования «Кавказа». Оно движется судорожно, толчками. Чем ближе к развязке, тем резче разводятся два полюса — событийность и описательность и тем яснее становится диспропорция между ними. В чем эстетический смысл того и другого? Что является доминантой? Чем объясняется эта диспропорция?

До шестого фрагмента в основном преобладал сюжет. Шестой фрагмент, почти равный по объему всему остальному тексту, резко уводит в сторону от сюжета и переключает внимание с событий на их полное отсутствие: от бурной динамики — к неподвижности, от того узкого русла, по которому несутся судьбы людей к неотвратимой трагической развязке, — к широте и спокойствию мирозданья. Но это не сводит на нет значение сюжета. Напротив, играя по отношению к нему роль ретардации, затянувшееся описание усиливает заключительный событийный аккорд.

Описательность и событийность в литературе находят аналогию в изобразительном искусстве, где, по мысли П. Флоренского, точки и линии воплощают «двуединство пассивности и активности». То, что сказано им о живописи, есть вернейшая характеристика именно бунинской описательности. «Эта-то вот зернистость, точечность, пятнистость и есть собственное свойство живописи. Мазок, пятно, залитая поверхность тут не символ действия, а сами некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые... дар зрителю, безвозмездный и радующий».[7] Живопись, особенно обладающая зернистой, точечной структурой, воплощает статическое начало бытия, графика — его динамичность. Но они неразрывны и взаимообусловленны. «Если в живописи при главенстве пятна-точки имеется и линия, то в графике господствующее начало, линия, не безусловно исключает пятно и предел его, точку».[8] Двойственность и двуединство описательности и событийности, когда они выполняют разные функции, обусловливающие друг друга, оказываются проявлением того универсального эстетического закона, суть которого П. Флоренский формулирует так: «*Формула Совершенного Символа — „неслиянно и нераздельно" — распространяется на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества*».[9]

Событийность, воплощающая динамичность, и описательность, воплощающая статичность, равно присущи бытию. Но почувствовать значимость и того и другого можно, только их сопоставив и противопоставив. Мелодраматизм сюжета заставляет полнее ощутить безмятежность вечности. Сюжет же, мало обремененный подробностями, а в высшей своей точке и вовсе от них очищенный, выглядит еще более драматичным на фоне такой безмятежности. Статическое и динамическое равноправны, но взаимозависимы, они чередуются, но чередуются неравномерно, а это говорит о живом, асимметричном характере равноправия и взаимозависимости.

При дискретности повествования в рассказе выделяются отдельные блоки как ритмические единицы — и этим обращается внимание на такое

---

[7] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 79.

[8] Там же. С. 95.

[9] Там же. С. 130. Курсив наш. — *О. С.*

lib.pushkinskijdom.ru

эстетическое начало, как ритм. А неравномерность чередования придает ритму неупорядоченность, способствуя ощущению судороги, что иногда пронзает мир Бунина, выявляя трагическое несовершенство бытия.

Описательность в этом рассказе — категория не подчиненная, но и не подчиняющая. У нее особая функция, порожденная глубинными основами мировидения писателя.

Чтобы определить ее суть, продуктивно обратиться к тем произведениям Бунина, которые вызывают несомненные ассоциации с известными текстами. Посмотрим с этой точки зрения на рассказ «Пароход „Саратов"» (сб. «Темные аллеи», 1943). Рассказ начинается с того, что *он* собирается на свидание. Здесь, как и во множестве других произведений, герои называются не по имени, а «я», «он», «она». Это объясняется тем, что они не столько личности, сколько носители мужского и женского начала. Но некоторая странность заключается в том, что по логике языка местоимение он/она может употребляться только во второй раз, в первом же непременно должно быть существительное. Бунин же начинает прямо со второго раза, создавая тем самым впечатление, что начало уже было, а сейчас идет продолжение (см. выше об «эффекте тумана»). В одном тексте это почти неощутимо, но у Бунина таких текстов немало («Руся», «В Париже», «Таня», «Холодная осень», «Второй кофейник», «Мадрид», «В одной знакомой улице», «Качели», «Смарагд»), и это заставляет задуматься о функции начала у Бунина, которое часто совпадает не с началом рассказываемой истории, а с произвольной линией разлома, по которой отдельные рассказы как бы отламываются наугад от какого-то большого полотна как его фрагменты.

*Он* молод, здоров, преисполнен жизненных сил и радости существования. Сразу же возникают ассоциации с «Анной Карениной». Так же как Вронский, *он* пробудился в сумерках после крепкого дневного сна. Как для Вронского «все соединилось в общее впечатление радостного чувства жизни»,[10] так и для бунинского героя «все сливалось в одно: в счастливое чувство готовности на все что угодно» (7, 212). В основе лежит упоение своей телесностью: Вронский «ощупал упругую икру ноги», «ему приятно было чувствовать эту легкую боль в сильной ноге, приятно было мышечное ощущение движений своей груди при дыхании» (18, 331). У него от обливания разгорелись лицо и шея — и бунинский герой обливает холодной водой короткие курчавые волосы. У Вронского обострилось обоняние: «Запах брильянтина от его усов казался ему особенно приятным на этом свежем воздухе» (18, 331), — и бунинский герой с удовольствием вдыхает весеннюю сырость и запах тополей. И даже восприятие пейзажа одинаково: для Вронского «все было красиво, как хорошенький пейзаж, только что оконченный и покрытый лаком» — и почти тот же эффект у Бунина, когда «под густой маслянистой зеленью деревьев мелькал ясный блеск фонарей». Радость физического существования усугубляется у того и другого героя предвосхищением любовного свидания. Оба эпизода завершаются тем, что появляется «она» — и чувство радости жизни еще более обостряется при виде ее красоты. У Анны «ей одной свойственное движение походки, склона плеч и постанова головы» (18, 289), у бунинской героини длинное, волнистое тело. И оба свидания не оправдали надежд...

[10] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1934. Т. 18. С. 331. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

У Толстого сцена в саду фрейлины Вреде — одна из многих, неуклонно приближающих трагическую развязку, и в ней столько же глубин и столько же граней, как и в самой жизни.

У Бунина все содержание исчерпывается коротким рассказом. В нем откровенно развивается тема, заданная Толстым. Разница прежде всего в человеческом уровне героев и — соответственно — в характере их отношений. У Толстого — страсть и трагедия. У Бунина — связь и пошлость. Почти весь текст рассказа заполняет перебранка самого дурного тона. И вдруг, — именно вдруг, потому что это психологически не мотивировано и атмосферой рассказа не подготовлено, — *он* в *нее* стреляет.

Неожиданная точка в сюжете, но отнюдь не точка в рассказе. Рассказ завершается пространным абзацем, рисующим *его*, плывущего в Индийском океане на пароходе «Саратов». И идут, идут подробности — «красно чернели» небритые щеки, наполовину пострижена голова и многое, многое другое... И, как всегда у Бунина, обилие подробностей создает эффект жизни, безмерно изобильной, на фоне которой любая история, как бы интересна и значительна она ни была, меняет свой масштаб. Рассказ обрывается на фразе о том, что *он* смотрел в волну и «время от времени поплевывал туда» (7, 215).

Зачем этот абзац? Неужели затем только, чтобы сообщить читателю о том, что *его* арестовали? И что за странное название новеллы: в нем не только отсутствует стремление отразить сердцевину содержания — Бунин против таких названий возражал,[11] — но запечатлена подробность, самая случайная из всех случайных?

И зачем толстовский фон? Аналогии невозможны, а контраст бессмыслен.

Думается, Толстой писал о трагической глубине жизни, а Бунин о ее легком поверхностном слое, но в котором, в сущности, происходит то же самое. Бунин уже однажды назвал это «легким дыханием», а Галине Кузнецовой объяснил как «утробность, недумание». Л. Выготский определил содержание знаменитого рассказа как «житейскую муть». К «Пароходу „Саратов"» это подходит с еще большим основанием. Однако наше расхождение с уважаемым ученым заключается в том, что, как нам кажется, «житейская муть» — не бунинское понятие.

Мир Бунина принципиально неиерархичен. Нет в нем и иерархии жизненного и житейского. В «Легком дыхании» нравственно невысокий уровень рассказанной истории преодолевается очарованием героини. В «Пароходе „Саратов"» и этого нет. Действительно, все рассказанное — это пошлость, низкопробность, житейская муть. Однако любые определения оценочны. А у Бунина нет оценочных акцентов. Рассказ о другом — о легком, мотыльковом существовании, без глубин, без душевных драм. Оттого так легок и для всех неожидан переход от бездумной радости к трагической развязке, оттого так органично заключительное слово «поплевывал».

Но и этот уровень, поверхностный, неодухотворенный, ничем не осложненный — он ведь тоже жизнь. Он так же естественно включен в бытие, как и тот, на котором происходят события в «Анне Карениной». Нет смысла сопоставлять или противопоставлять персонажей Бунина и

---

[11] «Заглавия рассказов не должны ничего объяснять (...) это дурной тон. С какой стати давать читателю сразу же ключ, пускай он хоть немного поломает себе голову над названием» (*Бахрах Александр.* Бунин в халате. Товарищество зарубежных писателей, США, 1978. С. 61).

lib.pushkinskijdom.ru

Толстого — они едины в экзистенциальных глубинах своего существования. Радость жизни, которую испытал бунинский *он*, потому так похожа на чувства Вронского, что это общая для всех живых существ радость существования. И в судьбе героев обоих писателей проявился один и тот же онтологический закон: эрос сопряжен со смертью. Для Толстого — это одна из тех многих истин, которые вытекают из его художественного *исследования*, для Бунина — это *априорно известный* факт, который подтверждает и *такая* история.

Последний абзац, такой же «лишний», как и подобный ему в «Легком дыхании», был бы лишним при центрирующем сюжете. Жизнь же несоизмеримо шире любого события, а эстетическая реальность рассказа — сюжетной линии. Рассказ — лишь фрагмент безграничного бытия, поэтому рамка начала и конца может быть произвольно наложена в любом месте.

Ту же роль играет и название. Древние говорили: определение ограничивает. Стремясь найти название, наиболее адекватное сути произведения, художник может, уточняя эту суть, невольно ее ограничить и тем самым исказить. Поэтому часто оказываются предпочтительней нейтральные названия. В данном случае же оно нейтрально только по отношению к сюжету. Его назначение в том, чтобы обозначить произвольность, изломанность конфигурации фрагмента. Чем более оно случайно, тем более возрастает фундаментальное значение случайного, воплощающего изобилие и равноценность всего сущего.

Если Толстой расширил единичную ситуацию до «срезов общей жизни», то Бунин вывел ее за пределы сугубо человеческих проблем — на просторы Универсума.

Таким образом, функция описательности как начала, преодолевающего центрированность сюжета, всегда у Бунина преобладающая, в этом рассказе выступает как единственная функция.

* * *

Проблема взаимодействия двух эстетических полюсов — сюжета и описательных компонентов — имеет особый ракурс в тех произведениях, где реальность предстает через призму субъективных состояний, носящих промежуточный характер — от слегка искаженных до ирреальных. Такой призмой у Бунина бывают воспоминания, сны и те состояния психики, о которых он в «Грамматике любви» говорил словами Баратынского: «...есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье...» (4, 304).

Рассказ «Далекое», событийно никак не связанный с «Жизнью Арсеньева», кажется фрагментом из нее. Это впечатление возникает потому, что у них общая эстетическая природа. И то, и другое — воспоминания. Очевидно, что это не те воспоминания, которые подчинены закону произвольной памяти, когда есть установка на то, чтобы восстановить прошлое в его достоверности, но — и не те, что возникают по законам непроизвольной памяти, когда все всплывает хотя и случайно, но приблизительно так, как оно когда-то существовало. Бунинские воспоминания уже в глубинах сознания преобразованы и опоэтизированы, потому что существуют в эмоциональном поле тоски по навсегда ушедшему.

Это проявляется прежде всего в том, что каждая деталь становится еще более выпуклой, еще более яркой, еще более самоценной. В этой

lib.pushkinskijdom.ru

связи напомним замечательно глубокое высказывание Бунина о том, как в его воспоминаниях преобразился охотничий выстрел отца.[12]

В воспоминаниях нарушается градация существенного и второстепенного. То, что когда-то казалось второстепенным, вдруг приобретает необычайную значимость. Как теряет значение временная последовательность событий (по словам Мандельштама, все лежит в порядке пространственной протяженности, «как бы веер, створки которого можно развернуть во времени»[13]), так теряет значение и разграничение важного и неважного: все располагается в одной ценностной плоскости.

Возникает эффект, подобный тому, о котором писал Юнг, сравнивая восточных художников с западными: «Их, видимо, интересует сама конфигурация случайных событий в момент наблюдения, а вовсе не гипотетические причины, которые якобы обусловили случайность. В то время как западное мышление заботливо анализирует, взвешивает, отбирает, изолирует, китайская картина момента все сводит к незначительной детали, ибо все ингредиенты и соблюдают наблюдаемый момент... Этот любопытный принцип я назвал синхронностью... и он диаметрально противоположен нашей причинности».[14]

Причинность тяготеет к временной форме, и в словесном искусстве ей соответствует сюжет. Синхронность — к пространственной, и она реализуется в изобильной описательности. Законы памяти таковы, что роль описательных элементов неизмеримо возрастает.

Призма памяти проявляет себя также в том, что корректируется эмоциональная окраска того, что отошло в прошлое. Свойства нашего сознания таковы, что положительные и отрицательные впечатления окрашены с разной эмоциональной силой. Плохое в настоящем воспринимается остро, а хорошее смазанно — якобы это норма. Чтобы и хорошее воспринималось с должной остротой, ему нужно сдвинуться в прошлое. Поэтому если яркость восприятия радости и печали одинакова, это свидетельствует о том, что началась работа памяти. И негативное, преобразуясь памятью, тоже становится «милым». В результате все вспоминается, как очень любил говорить Бунин, *сладостно*.

Но это сладостность особого рода. Если Жуковский заклинал: «Не говори с тоской: их нет, // А с благодарностию: были», то у Бунина «нераздельно и неслиянно» присутствует и «нет» и «были». «Их нет» — это порождает глубокую тоску, они «были» — это вызывает восторженную благодарность. Иными словами, все окрашено тем сложным чувством счастья/страданья, которое неотъемлемо от всего художественного мира Бунина. Поэтому Бунин пишет и о том, что *есть*, так, что хочется сказать «*еще есть*», т. е. так, что кажется, он всеми силами пытается удержать настоящее, на наших глазах становящееся прошлым. Но тщетно. Тогда удесятеряются усилия, и тщетность усилий становится мучительно очевидной. И это придает все нарастающую интенсивность изображению.

Так Бунин пишет всегда и обо всем, даже если все происходит в настоящем. Поэтому и кажется, что весь Бунин, как единый текст,

---

[12] «Вот разве я, когда слышал, как отец стреляет, — разве я мог почувствовать этот выстрел, то, что он сначала как бы ударился во что-то, а потом разорвался, и многое другое, что бы я добавил сейчас, и чего не мог бы разобрать тогда?.. Пока человек не вышел из чего-нибудь, не возвысился над ним, — не он владеет им, а оно им» (*Кузнецова Галина.* Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 235—236).

[13] *Мандельштам О. Э.* О природе слова. Проанализировано в кн.: *Эткинд Е.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1996. С. 40—41.

[14] Цит. по: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 78.

lib.pushkinskijdom.ru

прошел сквозь призму памяти. Когда же действительно изображается прошлое, эти особенности творческой манеры достигают своего эстетического максимума: повышается яркость, все становится сладостным до боли и детали внешнего изображения буквально захлестывают сюжет.

В рассказе «Далекое» все самое существенное уже содержится в названии рассказа. акцент стоит на особом очаровании жизни, ставшей «далеким». Хотя это *было*, рассказ начинается так, как будто это *бывало*, сказочным зачином: «Давным-давно, тысячу лет тому назад, жил да был...» (5, 81). Реальность прошедшего стала мифологическим прошлым.

Одна из московских весен, ничем не примечательная, но изобилующая подробностями, особо сладостными потому, что они принадлежат далекому, — весна «со всеми ее запахами, звуками, всей ее суетой, встречами, делами, покупками» (5, 86). Изобильные подробности распластаны в пространстве. Принципиально важно то, что продолжать их можно бесконечно. Так же важно и то, что все они принадлежат одному большому тексту, имя которого «Бунин», и были бы органичны в любом другом его произведении. И если в этом рассказе они не рассыпаются, то только потому, что — хотя и очень относительно — их организует сюжет.

Картине, насыщенной подробностями и почти неподвижной, легкое движение придает фигура Ивана Ивановича.[15] Неспроста этот персонаж назван так. Он массовый человек, «незаметный, скромнейший» (5, 81). Кажется, что это еще одна равноправная деталь нарисованной картины. Но эта деталь живая. И там, где он появляется, жизнь начинает слегка пульсировать.

История, являющаяся единственным событием рассказа, — это история внезапной влюбленности Ивана Ивановича в потрепанного жизнью князя. По поводу ее Бунин и произносит знаменательные слова: «Но ведь не важен предмет очарования, важна жажда быть очарованным» (5, 86). Поскольку повествование в этом рассказе ведется в форме «от автора», то влюбленность Ивана Ивановича не оказывается той психологической призмой, которая *мотивирует* особую сладостность изображенной жизни. Но присутствие этого Ивана Ивановича с поразившим его внезапно Эросом (в платоновском смысле слова — как чувство повышенной жизни) является еще одним, но самым сильным источником излучения особого очарования «далекого».

В этом рассказе сюжет почти не стягивает к себе описание, а входит в него как элемент, усиливающий эмоциональный и эстетический эффект «сладкого и горького» «сна жизни». Пульсация событий не создает направленного движения, вовлекающего в себя весь повествовательный массив. Поэтому и сюжетом эту пульсацию можно назвать только условно.

Одна из важнейших функций таких эстетических категорий, как сюжет и описательность, заключается также и в том, что они в своей совокупности выражают пространственно-временное измерение жизни. Еще Лессинг в «Лаокооне», сопоставляя живопись (имеются в виду все изобразительные искусства) и поэзию (имеется в виду все словесное искусство), указал, что разница между ними в том, что живопись представляет жизнь как пространство, а поэзия как время. Преобладание описательности у Бунина совпадает с эпохальной художественной тенденцией к преобладанию пространственной формы (Дж. Джойс, Марсель Пруст,

[15] Бунин считал, что и Толстому следовало назвать свою повесть «Смерть Ивана Ивановича» (см.: *Бахрах Александр.* Бунин в халате. С. 95).



lib.pushkinskijdom.ru

Т. С. Элиот).[16] Таким образом, словесное искусство XX века как будто рвется за пределы своих возможностей. Пространственная форма позволяет полнее прочувствовать ценность любого мгновения и любой застывшей частицы жизни. Она распахивает мир за границы человеческого существования и тем самым соотносит его масштаб с беспредельностью космического бытия.

Лишь благодаря легкой пульсации событий рассказ «Далекое», воплощающий пространственную форму, приобретает и относительную временную протяженность.

* * *

Во многих рассказах Бунина полностью реализован лирический характер сюжета.

Они почти лишены событийного начала, если не считать событием то легкое движение, которое создается тем, что «я», или «мы», или «он» куда-то едут. Но этот условный герой — лирический герой Бунина во всей полноте и чистоте этого понятия, т. е. без малейшей объективирующей дистанции. Стало быть, эпическое содержание здесь полностью переведено в лирическое. Все то, что видит лирический герой, — это одновременно и явления внешнего мира, и факты его внутреннего существования. Таковы общие свойства лирики.

Спецификой же лиризма Бунина — субъективнейшего певца объективного мира — является то, что невозможно говорить о приоритете внешнего или внутреннего, субъективного или объективного. Объективный мир в его подлинных масштабах, формах, пропорциях представляет собой такую высокую ценность, что душа принимает его в себя благоговейно, избегая любых искажений. Но в этой душе он существует как факт ее интимнейшей жизни, окрашенный всем ее эмоциональным строем.

Аналогию Бунину в этом отношении представляет собой творчество Р. М. Рильке. «Бунин и Рильке» — большая тема, не изученная еще во всем объеме, но имеющая для Бунина *фундаментальное значение*. Известно, что не только Рильке проявлял к Бунину пристальный интерес (см. классический анализ «Митиной любви»), но и Бунин настаивал на своей родственности с Рильке.[17] Т. Сильман, рассматривая творчество Рильке так называемого «пластического периода» (1902—1909), приводит понятие, которым Рильке часто оперировал, — «внутреннее мировое пространство» (Weltinnenraum): «*Единое пространство там, вовне, // И здесь, внутри*».[18]

Исследовательница пишет: «Рильке утверждает, что исходным моментом, источником поэтического творчества являются предметы внешнего мира, которые, однако, благодаря душевной и духовной активности поэта, переживают в его творчестве концентрацию своего внутреннего существа...»[19]

Вне категории «внутреннее мировое пространство» невозможно понять и Бунина. Специфика «внутреннего мирового пространства» Рильке и Бунина в том, что сердцевина лирического произведения — это не чувства, вызванные внешним миром, а именно сам внешний мир в его

---

[16] См. подробнее: *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Изд. МГУ, 1987.

[17] *Кузнецова Г.* Грасский дневник. С. 102.

[18] Перевод Т. Сильман. Курсив наш. — *О. С.*

[19] *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 121.

lib.pushkinskijdom.ru

подлинности, «перенесенный» без всяких деформаций в душу художника. Суть дела еще и в том, что любые явления внешнего мира, любые его мельчайшие частицы, любые его будничные проявления — это именно «мировое пространство», т. е. они имеют космический смысл. Это космическое мировое пространство переживается столь же интимно, как и сокровенные события души, и, обретая в этой душе экстатическую яркость, приближается тем самым к своей онтологической сущности.

Все содержание рассказа «Полуночная зарница» (1924) состоит в том, что условный *я* едет, видит и чувствует. Специфика этого рассказа в том, что если обычно все детали у Бунина равноправны и расположены в пространстве текста равномерно, то в «Полуночной зарнице» заметны определенные сгущения. Каждое из них отражает какое-то важное свойство мира Бунина, а их совокупность создает микрообраз этого мира как целостности. Поэтому этот рассказ для Бунина особенно репрезентативен.

Одна из первых фраз: «Все свежо, молодо, всего преизбыток — зелени, цветов, трав, соловьев, горлинок, кукушек» (5, 73). Всего преизбыток, и все это просто перечислено — таково кратчайшее проявление бунинского восприятия жизни.

«...Мне приятно, что я здоров, молод, что я хорошо езжу...» — для Бунина и наивысшее и единственно возможное счастье — просто жить. Не прерывая эту фразу, Бунин продолжает: «...что лошадь ценит это, любит меня, что она так женственна и породиста...» (5, 73). И этот мотив естественно переходит в такой пассаж: «О, красавица, умница, любимая моя! Как передать словами нашу с тобой близость, нашу любовь, — нет тоньше, таинственней и чище этой любви, навеки безмолвной, навеки верной, не обманывающей, любви между человеком и животным!» (5, 75). Не очеловечение животного — антропоморфизм чужд Бунину, — а единая природа всего живого. Ликующий биологизм — это тоже для Бунина неотъемлемый компонент счастья.

Центральная фигура рассказа — девка-горбунья. «Ошеломленная», как говорит Бунин, душа. С ней входит важнейшая бунинская тема двуединства ужаса и счастья. Это «страшная и прекрасная горбунья» (5, 75). К концу обе эти темы нарастают: «темный и зловещий лес» — и счастье «чувствовать земную плоть, потому что без нее, без этой плоти, мне слишком жутко в этом мире» (5, 76).

И наконец, все переходит в космическое измерение. Горбунья, «живая покойница, сидит на лавке под святыми, глядит, слушает — одна во всем мире, — и все, кроме человека, *все с ней и в ней* — и ночь, и лес, и вся вселенная, вся тайна ее — и уж так *с ней и в ней*,[20] как нам никому не дано, потому что уже совсем вне нашего мира она, уже во власти этого Потаенного, Полуночного, чья дивная и грозная Звезда горит перед зарею над лесом...» (5, 76).

Формула «*все с ней и в ней*»,[21] включающая в себя и бунинский космизм, — очень близка по смыслу к понятию «внутреннее мировое пространство», к формуле Рильке «единое пространство там, вовне, и здесь, внутри».

Очевидно, что в этом рассказе нет движения событий, но есть движение образной системы. Направление этого движения — все к большему сгущению образов вплоть до их наивысшей концентрации — в названии рассказа, отразившего космическое измерение земной жизни.

---

[20] Курсив наш. — *О. С.*

[21] То же.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Тенденция к угасанию сюжета у Бунина ярко выражена, но так же ярко выражена и противоположная тенденция — к созданию рассказов с рельефным, четким сюжетом.[22]

Симптоматично, что эти тенденции существуют одновременно. Так, весной 1944 года Буниным датирована целая группа рассказов, вошедших в цикл «Темные аллеи». Среди них и сюжетные рассказы: «Пароход „Саратов"», «Холодная осень», «Ворон», «Месть», и те, которые и рассказами в силу их бессюжетности можно назвать лишь условно: «Сто рупий» и «Камарг».

Оба последних рассказа — это *только* портреты красавиц. Написаны они по паратактическому принципу: деталь и еще деталь, следом еще деталь и т. д., и ни одна из них не доминирует. Таков обычный дотолстовский экспозиционный портрет (в отличие от толстовского лейтмотивного). Но экспозиционный портрет предполагает включение его в дальнейшее действие. У Бунина же портретное описание, подробное до пределов возможного, исчерпав себя, подводит к самому концу текста. И только небольшой объем рассказа позволяет не воспринимать отсутствие последующих событий как «минус-прием», т. е. как функционально значимый факт.

«Сто рупий» — портрет «неземного создания»: «Красота, ум, глупость — все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине, была она как бы с какой-то другой планеты» (7, 226). Неподвижность и бессловесность — таков интегральный образ этой «инопланетной красоты». И вдруг все разбивает последняя фраза, вынесенная в название: «Сто рупий, сэр». Резкий контраст: неземная красота внезапно вдвигается в слишком земной контекст. И хотя далее не следует никаких событий, шок, порожденный этой последней, кратчайшей и оборванной фразой, настолько силен, что взрывает застывшую картину. Вызванное этим движение читательского воображения нельзя считать сюжетом, но и абсолютно бессюжетным такое повествование тоже нельзя назвать.

Наконец, в этюде «Камарг» сюжет затухает совсем. Портрет красавицы тоже завершается фразой, соотносимой с названием: «C'est une camarguaise» («Это — камаргианка»). И только то, что сказано это было соседом-провансальцем «почему-то очень грустно» (7, 224), вносит в картину и легкий психологический оттенок, и авторское восприятие совершенства как боли. Картина же была и осталась неподвижной.

Не являясь частью сюжетного повествования и существуя абсолютно самостоятельно, этот фрагмент не имеет никакого иного смысла — ни обобщающего, ни символического, ни иносказательного, в нем нет ничего, кроме того, что он изображает. Это подробная деталь жизни. И только.

Как ни элементарен такой смысл, а для литературы он необычен, что подтверждается одной из бесед М. М. Бахтина с В. Д. Дувакиным. Речь зашла сначала о японской поэзии, а затем о рассказах-миниатюрах Ю. С. Селю, в которых просто-напросто подробно изображалась какая-нибудь деталь (из жизни животных, например). «М. М. Бахтин: „Это вещь, вещь, явление, феномен. Но только вещь, которая в литературе обычно изображается только как деталь, не имеющая самостоятельного значения, получающая его только от целого, от сюжета... Это, одним словом, не

[22] Исследователи утверждают, что тенденция к резкой поляризации бессюжетной прозы и прозы с оголенно-фабульной структурой симптоматична для литературы XX века. См.: *Адмони В. Г.* Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л., 1975. С. 100—110.

lib.pushkinskijdom.ru

самостоятельное нечто, а именно деталь, часть целого". — В. Д. Дувакин: „Ну, а имеет она право на такое самостоятельное?" — М. М. Бахтин: „Имеет, имеет, имеет полное право"».[23]

Таким образом, М. М. Бахтину приходилось отстаивать эстетическое значение рассказов с нулевым сюжетом, ценность которых в непосредственном изображении того, что есть «вещь, явление, феномен», и ни в чем больше. Функция таких произведений в контексте всего творчества та же, что и функция каждой детали в контексте отдельного произведения. Можно сказать, что такие рассказы — это детали, разросшиеся до размеров законченного текста, и, подобно тому, как детали рассыпаны в пределах произведения, так и тексты, о которых идет речь, рассыпаны по всему пространству творчества Бунина.

Однако в чистоте своей пространственная форма в словесном искусстве может существовать только в небольших по объему текстах, восприятие которых недлительно.[24] Объем произведения — фактор решающий. Как только время восприятия становится относительно долгим, пространственная форма требует того, что «поэзии» органически присуще, а именно временного измерения. Поэтому, как мы видели, у Бунина во многих даже небольших рассказах сюжет — и прерывистый, и пульсирующий, и с неглубоким руслом — все-таки присутствует.

Поэтому же наряду с новеллами, сюжет которых редуцирован — вплоть до нулевого, существует и немало других: с сюжетом, который доминирует и построен классически «правильно». В них четко определены, согласно завету Аристотеля, начало, середина и конец. Эти новеллы содержат историю, которую нетрудно пересказать, а это вернейший признак крепко сделанного сюжета. Не случайно это именно те новеллы, которые известны самому широкому кругу читателей.

Один из наиболее выразительных примеров — «Натали». Здесь есть достаточно пространная экспозиция, завязка, напряженное нарастание действия, кульминация — и внезапная развязка. А затем следует вторая часть новеллы, где события вновь нарастают, достигают своей кульминации — и внезапно обрываются (известие о смерти Натали). Последняя развязка не вытекает из логики событий, но обусловлена всем бунинским восприятием мира как целостности. В этой новелле события изложены в линейной временной последовательности, и ничто (в отличие, например, от «Легкого дыхания») не предвещает трагической развязки. Если проецировать эту новеллу на толстовский мир, то она построена, скорее, по художественным принципам «Войны и мира», а не «Анны Карениной», т. е. повествователь находится «в середине движущегося ряда событий» и так же, как и читатель, не знает, к чему приведет их развитие (в то время как предвестия трагического конца появляются уже на первых страницах «Анны Карениной»).

Тем не менее не предсказанный ничем конец является не только не неожиданным, а абсолютно неотвратимым. Это еще одно подтверждение *доминирующей роли контекста* в творческом мире Бунина. Единство же контекста во многом поддерживается неизменной и устойчивой функцией описательности.

---

[23] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 222. Публикация рассказов Ю. С. Селю там же (с. 317—319).

[24] Э. По в своей «Философии творчества» утверждал, что самое ценное, а именно единство впечатления, сохраняется только при чтении за один присест. Он рассказывает, что он предварительно вычислил максимально допустимый объем «Ворона» — 100 строк, в результате их оказалось 108. См.: Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 77—79.

lib.pushkinskijdom.ru

Приступим к чтению «Натали». Из первых строк мы узнаем, что ее герой («я» новеллы) «счастлив тем особенным счастьем начала молодой свободной жизни» (7, 143). Один за одним безостановочно выплывают образы этой сладостной жизни. Женственность Сони, положившей «полное колено на колено, с сияющими сине-лиловыми усмехающимися глазами, с круглой загорелой шеей и родинкой на левой щеке с красивым завитком черных волос» (7, 145). И женственность Натали: «прелестная головка, так называемые „золотые" волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски» (7, 144). И свежесть утра, и удовольствие от новой косоворотки красного цвета и только что подстриженных волос. И кабинет улана с бюро дедовских времен и стопудовым деревянным диваном и т. д. И неизменная у Бунина еда — «крепкий чай со сливками, который пил улан из толстого стакана в серебряном подстаканнике, и ломоть за ломтем черный хлеб с маслом, запиваемый кофе из горячего серебряного кофейника» — и т. д. и т. д.

Продолжать далее нет смысла, ибо из этих деталей — а каждая из них микрообраз «повышенной жизни» — состоит весь текст. Ими он плотно утрамбован. Все эти детали одномасштабны — каждая из них поочередно приближается к глазам читателя так, чтобы он рассмотрел каждую мелочь. Читатель «со сладкой тоской» видит вместе с героем «рыжеватые волоски там, где шея сзади переходила в плечо» (7, 156). Но он видит также «мерзкую темную бархатистость» летучей мыши, ее «ушастую, курносую, похожую на смерть хищную мордочку» (7, 148). Не случайно вот так постоянно соседствует прелестное и ужасное: совокупность всего и создает интегральный образ жизни.

Излишество деталей порождает эффект того, что Тютчев называл «жизни некий преизбыток». Этот «преизбыток» переполняет героя, но он же, по выражению Толстого, «заражает» и читателя. И «зараженный» этим читатель «Натали» без труда понимает, как герой переживает «сразу две любви, такие разные и такие страстные — такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней» (7, 153—154).

Мотив «преизбытка жизни» — это один из важнейших мотивов и Толстого. В чем, как говорил Толстой, «необходимость поэтическая» того, что Наташа, изначально, по авторскому замыслу, предназначенная Пьеру, прежде влюбилась в князя Андрея и даже пережила увлечение Анатолем? В том, что в ней было «чего-то слишком много» (10, 280) того, что нельзя изжить в браке. Почему невозможно безоговорочно осудить Анну, хотя это первоначально и входило в намерения автора? Потому, что «избыток чего-то так переполнял все ее существо» (18, 66). Но у Толстого «преизбыток жизни» — это один из многих определителей человека и один из многих мотивов его жизнедеятельности. У Бунина же — доминанта жизни и человека.

Чувство жизни проходит с человеком путь его развития. В молодости оно особенно остро, все сущее в его свете кажется особо поэтичным. Тогда любая деталь обостряется чувством жизни и еще более обостряет его. Повышенное же чувство жизни вызывает жажду любви. Если судьба посылает любовь, которая и по самым высоким человеческим меркам является Любовью, т. е. чувством личностным, человечным, включающим в себя и Эрос (который тоже поэтичен как напряженное проявление жизни), но и многое другое, то эта любовь усиливает чувство жизни настолько, что сама по себе уже неспособна его утолить и исчерпать. Так витками нарастает чувство жизни, повышаясь до нестерпимой остроты. Преизбыток жизни ведет к смерти, ибо «экстремы» сходятся. Поэтому,

lib.pushkinskijdom.ru

хотя это и кажется, на первый взгляд, парадоксальным, Наташа увлеклась Анатолем именно потому, что томилась по князю Андрею, и героя бунинской новеллы именно его влюбленность в Натали толкнула к Соне, и именно любовь к Лике обострила влечение Арсеньева к другим женщинам. И значит всюду катастрофическое разрешение ситуации неизбежно.

Поэтому же и в «Натали», этой классически построенной сюжетной новелле, описательность, служа, как это всегда бывает, сюжету и придавая ему конкретность, для этой цели избыточна. Но, уводя от сюжетного стержня в мир изобильной, самодостаточной жизни, она на более высоком уровне возвращается к сюжету, философски обосновывая именно такое его развитие.

Нельзя, однако, считать, что для Бунина универсален путь, когда интеграция описательных деталей так или иначе, но обращена к сюжету *этого* рассказа. Чаще всего эти детали связаны с сюжетом слабо или не связаны совсем.

Весьма показательна в этом отношении новелла «Зойка и Валерия». История такова, что и любовной ее назвать трудно, и в личности героя — Левицкого есть что-то жалкое и незначительное. И вот именно такому персонажу и в такой истории Бунин дает пережить поистине космическое потрясение. Он увидел небо: «...уходящая все глубже и глубже ввысь звездность и там какая-то страшная черно-синяя темнота, провалы куда-то... и спокойствие, молчание, непонятная великая пустыня, безжизненная и бесцельная красота мира... безмолвная, вечная религиозность ночи... и он один, лицом к лицу со всем этим, в бездне между небом и землей...» (7, 88). Небо, увиденное в момент кризиса, — это толстовский мотив. Но у Толстого увидеть небо было дано князю Андрею — и это знаменовало для него переход в новую фазу духовной жизни. У Бунина и герой слишком незначителен, и никаких подобных событий не последовало и в сюжетную ткань не вплелось. Кажется, этот фрагмент случайно вставлен в эту новеллу, а мог бы и в любую другую.

Действительно, именно с *этой* новеллой он жестко не связан и мог бы органично существовать в другой, но непременно бунинской новелле. Ибо в мире Бунина господствует Эрос — и как сексуальное переживание, и в более широком платоновском смысле слова — как космическое чувство, которое Бунин и называет «повышенная жизнь». Небо как образ разверстой бездны космоса не чужеродно и этой новелле, но в значительной степени этот образ устремлен за ее пределы — на тот уровень повествования, который позволяет читать Бунина как единый текст.[25]

Итак, в сюжетных новеллах Бунина описательность далеко не полностью вовлечена в сюжет.[26] Чаще всего, будучи избыточной, она сохраняет большую или меньшую долю самостоятельности. И даже в тех редких случаях, когда эта самостоятельность невелика, описательность сориентирована не только на конкретную новеллу, а на атмосферу бунинского мира в ее целостности.

---

[25] Интересные наблюдения о космичности пейзажа у Гоголя см.: *Степанова К. П.* Функции описаний в сюжете повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» // Вопросы сюжетосложения. Сб. 5. Рига, 1978. С. 50.

[26] Справедливо утверждение: «Чеховская деталь максимально актуализирует сюжетные возможности... воссоздавая сложную динамику жизненных процессов. Бунинская деталь парадоксальна, ибо она передает не динамику действительности, а представление о статичности жизни как ее основном сущностном состоянии» (*Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 346—347).

lib.pushkinskijdom.ru

Избыточность описательности, независимо от всех ее конкретных задач и проявлений, в мире Бунина играет одну универсальную роль. Воспользуемся мыслью Честертона, высказанной им в эссе «Хор». Честертон остроумно объяснял такое известное в фольклоре явление, как полное несоответствие припева и содержанию, и эмоциональному тону сюжета народной песни.[27] Сюжет часто бывает печальным или ужасным, а припев необъяснимо веселым. По мысли Честертона, припев предлагает «выглянуть за пределы беды». Выглянув, опечаленный читатель/слушатель видит нечто совсем иное, и это решительно меняет все масштабы. Так проявляет себя «высшая мудрость бессмертного человечества». Долг писателя — «орать» читателю, «что это еще не все».

«Выглянуть за пределы» — в этом вся суть дела. «Выглянуть за пределы», увести от сюжета, независимо от того, каков он, распахнуть сознание в совсем иное бытие — вот основное назначение всех описательных элементов.

* * *

Очевидно, что и в этом отношении Бунин — художник толстовской ориентации. «Жизнь есть расширение сознания» (55, 31), — формулирует Толстой. «Мое сознание расширилось, я могу творить», — цитирует Пушкина Бунин.[28] Мир Толстого уже не вполне антропоцентричен. Мир Бунина запечатлен еще через более широкий объектив.

Прочитаем, к примеру: «Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки, молочно-белые, с ярко-желтой серединой „любишь- не-любишь" с своей прелой пряной вонью; желтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики; ползущие горошки; желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы; с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожник; васильки — ярко-синие на солнце и в молодости, и голубые, и краснеющие вечером и под старость; и нежные, с миндальным запахом, тотчас же и вянущие цветы повелики» (35, 5) — и кажется, что это Бунин.[29] Но каждый помнит, что это начало «Хаджи-Мурата» и что за этим следует «татарин», который своей «энергией и силой жизни» вызвал воспоминания о главном герое повести. Иными словами, изобильные, поставленные в нескончаемый ряд детали у Толстого ведут к одной, — а именно к той детали, что прокладывает путь сюжету. У Бунина «татарин» был бы или необязателен, или стоял в ряду с другими цветами и к сюжету бы не притягивал. И каков бы ни был сюжет, этот «прелестный подбор цветов» существовал бы сам по себе как высшая ценность, как жизнь за пределами любой человеческой судьбы.

Самоценность каждой детали, с одной стороны, и их избыточность — с другой, вызывают аналогии с Толстым не только в том, что лежит на поверхности, — в «наблюдательности ради наблюдательности и случайности ради случайности» (т. е. в том, в чем постоянно упрекали Толстого, а затем и Бунина), а в более универсальных эстетических принципах. Анализу этих принципов посвящена книга Г. С. Морсона «Сокрытое в

---

27 Честертон Г. К. Хор // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 228.

28 Запись в дневнике от 12 сентября 1940 года (6, 476).

29 Пожалуй, Бунин не поставил бы рядом «душистые пушистые»: ему, как поэту, показалось бы ненужной внутренняя рифма, Толстой этим не был озабочен. Зато «прелая пряная вонь» в контексте прелестной картины — это уж совсем по-бунински.

lib.pushkinskijdom.ru

очевидном».[30] Автор исходит из того, что фундаментальным эстетическим принципом «Войны и мира» является принцип «радикальной автономии события». Это значит, что из любого события может и развиться все, что угодно, или не развиться вовсе, оно может и повлиять на жизнь в непредсказуемом направлении, и вовсе не повлиять. Степень важности события поэтому установить невозможно — критериев нет. Потому и иерархии нет. Жизнь — это «фабрика оборванных нитей».[31] Одни события формируют сюжет — другие, может быть и более важные, нет.[32] «В „Войне и мире" преобладает ни структура, ни антиструктура, но диалог между ними».[33]

Сопоставлять бунинскую новеллу с тем грандиозным внежанровым образованием, которым является «Война и мир», конечно же, неправомерно. Но понимание существенного и несущественного здесь и там имеет одну и ту же природу. Если у Толстого «блоками», из которых состоит жизнь, являются события, то у Бунина они редуцированы до детали. Если у Толстого причинно-следственная связь между блоками событий ослаблена и сколько-нибудь уверенно связать два события невозможно, то у Бунина нет связи между блоками деталей и они расположены паратактически. Если у Толстого идет диалог между структурой и антиструктурой в пределах сюжета, то у Бунина структурность тяготеет к сюжету, а антиструктурность к описательности, и поэтому диалог идет между этими двумя эстетическими полюсами. Но в целом бунинский текст в не меньшей, а даже большей степени, чем толстовский, производит впечатление «фабрики оборванных нитей».

Хотя Бунин и идет по пути, проложенному Толстым, между ними есть существенная разница. Она заключается в том, что, когда Толстой раздвигал панораму мира, непременной инстанцией было сознание героя, через которое пропускались новые впечатления. Когда расширялось сознание героя — тогда расширялось и сознание читателя. Девочек со сливами в разоренных Лысых горах увидел князь Андрей, и это наметило его путь выхода из кризиса, — а вместе с этим мир предстал более широким и перед читателем. Лиловую собачку, выйдя из барака навстречу неведомой судьбе, увидел Пьер. Это вошло в *его* душу, но соответственно расширило и душу читателя, и т. д. Посредством сознания героя мир вплетается в сюжетное русло. Но и у Толстого великолепие мира столь грандиозно, что все оно не может вместиться в сознание героя.[34] Его избыток дается уже с точки зрения повествователя, но именно как избыток.

Бунин же в большинстве случаев обращается к читателю непосредственно, минуя душу героев. Он воздействует на «внутреннее мировое пространство» читателя, часто обходясь без такой инстанции, как герой. Бунин в этом смысле больше поэт, чем прозаик.

* * *

В таком случае тем более закономерен бунинский вопрос: «Зачем героини и герои» и т. д. Иными словами, зачем сюжет?

---

[30] *Morson G. S.* Hidden in Plain View: Narrative Creative Potential in «War and Peace». Stanford, California, 1987.

[31] Ibid. P. 148.

[32] Ibid.

[33] Ibid. P. 150.

[34] См. подробнее: *Сливицкая О. В.* «Война и мир» Л. Н. Толстого: проблемы человеческого общения. Изд. ЛГУ, 1988. С. 19—22.

lib.pushkinskijdom.ru

Бунин для большинства читателей — певец любви и смерти. К тому же мало у кого из русских новеллистов в таком количестве встречаются самоубийства и убийства («Сын», «Братья», «Легкое дыхание», «Петлистые уши», «Кавказ», «Генрих», «Дело корнета Елагина», «Митина любовь» и многое другое). Такая сосредоточенность на мелодраматических и криминальных темах предполагает остроту сюжетов. Действительно, если в описательности реализуется одна грань творческого облика Бунина — ощущение беспредельности бытия за гранями эстетической реальности, то в сюжетности другая его грань — ощущение остроты биполярности бытия; на коротком пространстве новеллы в узлы стягиваются его экстремы.

Такой великолепный рассказчик, как С. Моэм, недаром придавал сюжету громадное значение: «Главного назначения сюжета, — писал он, — многие как будто вовсе не учитывают. Состоит оно в том, что сюжет позволяет направлять интерес читателя. А это, возможно, самое главное в литературном мастерстве, потому что, только направляя интерес читателя, автор ведет его за собой от страницы к странице и может внушить ему должное настроение».[35]

Мысль о сюжете как области притяжения максимального внимания была подробно обоснована в статье молодого, тогда еще театрального режиссера Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923). Слово «аттракцион», ставшее за последнее время эстетическим термином, означающим эмоциональное потрясение, событийный слом в точке кульминации, «выход из себя», т. е. максимальное эффективное воздействие, не утратило оттенка и своего этимологического смысла (attraction (фр.) — буквально приближение).[36] Читателю мало созерцать иную реальность, ему необходимо погрузиться в нее.

У Маргерит Юрсенар есть новелла о китайском живописце «Как был спасен Вань Фу». Это новелла о художнике, который достиг такой степени совершенства, что сотворенное его кистью море ожило. Он взошел на нарисованную им лодку и вплыл в глубь созданного им моря. Это метафора того желания, которое овладевает читателем, — ему хочется погрузиться в созданную автором реальность. Действительно, минуя некий предел, бесчисленные, но несфокусированные детали распыляют и утомляют внимание, а их равноправие, при котором читатель, наслаждаясь каждой деталью, не отдает предпочтения ни одной, придают читательскому восприятию некоторую остраненность. Таким образом, неудовлетворенными остаются две важнейшие эстетические потребности — в направленном внимании и в вовлеченности в художественную реальность.

Возможно, это ответ на бунинский вопрос, зачем нужен сюжет и выдуманные герои. Затем, что, приближаясь к этим героям и отчасти отождествляя себя с ними, читатель «садится в лодку» и вплывает в сотворенный автором мир, но не для того только, чтобы любоваться им со стороны, а и для того, чтобы проживать его бытие.

Бунин как художник не мог обойтись без того, что в терминах теории драматического искусства называется саспенс[37] — максимальная подклю-

---

[35] *Моэм У. С.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1994. Т. 5. С. 400.

[36] Сейчас теория С. Эйзенштейна вновь привлекла к себе внимание в свете захватывающей все более широкую область применения синергетики. См.: *Евин И. А.* Синергетика искусства. М., 1993. С. 76. Подробнее о принципе аттракциона: *Липков А. И.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990.

[37] Suspense (англ.) — напряженное ожидание, неизвестность, нерешенность.

lib.pushkinskijdom.ru

ченность читателя к действию. Эту функцию может выполнить только сюжет.

Вернемся к «Натали»: да, на читателя воздействует созданная бесчисленными деталями атмосфера чувственного очарования, да, она бесконечно обостряет у него восприятие самого феномена жизни, да, это обостренное восприятие помогает понять рассказанную историю, но — если бы эти детали не были бы так плотно сопряжены именно с этими героями и именно с их чувствами, если бы не вошла в сердце читателя и прелесть двух таких разных героинь, и логика чувств героя, если бы читатель не следил так напряженно за тем, как сложится их судьба, то и эффект «повышенной жизни» был бы ослаблен.

Таким образом, сюжет необходим как «аттракцион» в обоих значениях этого слова — и как направленность концентрированного внимания, и как наиболее интимное освоение эстетической реальности произведения.

Поэтому большинство новелл Бунина так или иначе обычно не лишены сюжета. Он нарушает монотонность повествования и придает ему движение, то направленное, то пульсирующее. Жизнь то движется вместе с сюжетом, проходя все естественные фазы начала, середины и конца, вовлекая в себя повествовательный пласт, то, как жилка, бьется в одной точке неподвижной картины. Человек то выступает на передний план повествования, то отступает. Все, что находится вне его, то погружено в свое собственное независимое бытие, то сопряжено с героем. То это внеположное подчиняется человеку — состоянию его души или событиям его жизни, то подчиняет его себе.

У теоретиков кино есть понятие «закона двойного интереса» — интереса поэзии и интриги. Один интерес — это отдельный кадр, излучающий поэзию, второй — это движение кадров, создающее интригу. Между ними — непримиримый конфликт, ибо кадр тяготеет к самостоятельности, а последовательное сочетание кадров вызывает желание узнать, что произойдет дальше. Иными словами, зритель хочет и задержаться на кадре и поскорее проскочить его.[38]

У Бунина нет подобного конфликта, ибо сюжет и описательность соотносятся, как и многое другое в его художественном мире, согласно модели «Инь-Ян», в основе которой лежит представление о жизни как пульсирующем колебании между двумя полюсами, взаимно оспаривающими, но и взаимно дополняющими друг друга. Художественная полнота достигается только взаимодействием сюжета и описательности. Но в пределах каждого отдельного произведения они не равновесны: одно нарастает, другое убывает. Однако сюжет иногда убывает до нуля, описательность же — никогда. Всегда сохраняется некоторый ее избыток.

Из этого следует, что описательность имеет приоритетное значение. *Если в фарватере произведения находится событие, то вокруг него непременно со-бытие.* Описательность всегда сориентирована вовне, на то, что находится за пределами отдельного произведения, в единую «бунинскую атмосферу».

*У описательности, таким образом, постоянная и важнейшая функция — расширение антропоцентрической модели мира до антропокосмической.*

Но, кроме того, описательность сориентирована и вовнутрь, в художественный мир отдельного произведения. И тогда, в зависимости от его

---

[38] См.: *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 233—234.

lib.pushkinskijdom.ru

конкретного смысла, она вступает в многообразные взаимоотношения с сюжетом. Направления, по которым они взаимно резонируют, отражают самые разные аспекты бытия. На фоне постоянной функции описательности все остальные взаимодействия полифункциональны:

— описательность тяготеет к космоцентризму, а сюжет — к антропоцентризму;

— описательность реализует тенденцию к движению за пределы текста, а сюжет — к сопряжению полярностей в его пределах;

— описательность воплощает статическое начало бытия, а сюжет — динамическое;

— описательность создает пространственную форму повествования, а сюжет — временную;

— описательность аморфна, а сюжет структурирован;

— описательность рассеивает читательское внимание, а сюжет его направляет;

— описательность придает бунинскому миру единство, а сюжеты — многообразие.

Наконец, самое существенное: если, по П. Флоренскому, формула совершенного художественного творения — это «нераздельно и неслиянно», то функция описательности — в нераздельности, а функция сюжета — в неслиянности.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Г. А. ТИМЕ*

# ДВЕ «АТЛАНТИДЫ»

## (Г. ГАУПТМАН И Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ: НЕПРЕДНАМЕРЕННЫЙ ДИАЛОГ)

*Светлой памяти профессора*
*Анны Никитичны Типсиной*

Возникшее в первой половине XX века притяжение двух имен — Гауптман и Мережковский — можно было бы счесть совершенно случайным, если бы не ряд обстоятельств как субъективного, так и объективного свойства.

Образ-символ Атлантиды — один из самых распространенных в истории человеческой мысли. Атлантиду как след необыкновенной древней цивилизации люди в разное время искали не только на дне океана во всех концах планеты; с ней ассоциировались Канарские и Азорские острова, Бразилия и Персия, Африка и даже Скандинавия. Атлантида — зерно утопий (Платон) и антиутопий (Бэкон), «мост цивилизаций» (Р. Девинь) и «тайный шифр» эзотерических учений (Е. Блаватская, А. Безант), поэтическая «глубина легких морей» человеческой памяти (Б. Зайцев) и многое, многое другое.[1] Но каждая новая «идея» Атлантиды, возникая независимо от других, неизбежно вступала с ними в «диалогические отношения». Как писал М. М. Бахтин, подобные явления «соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли».[2] Роман Г. Гауптмана «Атлантида» и философский роман-притча Д. Мережковского «Атлантида-Европа. Тайна Запада», о которых пойдет речь в этой статье, создавались в первые десятилетия XX века, в эпоху всемирных трагических потрясений, особенно сильно затронувших Россию и Германию, Европу в целом. И обе «Атлантиды» неизбежно оказались не просто в «диалогических отношениях», но в едином русле мировоззренческих течений немецкой и русской мысли (последняя, по уже сложившейся исторической традиции, была ориентирована на философский диалог с Германией).

Немецкий роман «Атлантида» был завершен в мае 1911 года, стал выходить из печати в 1911—1912 годах, по частям, а в апреле 1912 года произошла страшная катастрофа парохода-гиганта «Титаник», совершавшего рейс между Европой и Америкой, катастрофа, непостижимым образом воплотившая в реальность фантазию Гауптмана из его романа «Атлантида», где на том же пути гибнет огромный пароход «Роланд». Произведение Гауптмана, словно получившее вследствие этого символический, даже пророческий смысл, выдержало в ближайшее десятилетие более сорока изданий. «Атлантида» пользовалась необычайным успехом

---

[1] См.: *Цыбин В.* Атлантида на заклании истории // Мережковский Д. Атлантида-Европа. Тайна Запада. М., 1992. С. 4, 8, 9 и др.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

именно благодаря своей зловещей актуальности, и только значительно позднее критика не раз отметит «слабость» этого творения Гауптмана: нестройность композиции и размытость сюжета, неглубокую разработку характеров, а главное, *субъективность* автора, доходящую до того, что он почти полностью идентифицируется со своим главным героем — Фридрихом фон Каммахером.[3]

Однако подобные оценки романа можно признать справедливыми только исходя из традиционных жанровых критериев, причем относящихся к обычному реалистическому роману, в то время как для Гауптмана это произведение было особенным. По его собственным словам, это был «эксперимент», где соединились в одно целое автобиографические, мистические и мифологические элементы, «эксперимент», на который он вряд ли отважился бы в следующий раз.[4] И действительно, в романе наиболее важен иной принцип. События рубежа веков (действие разворачивается в 1892 году) не столько рассказываются, сколько передаются через идеи и символы изображаемой эпохи. В этом произведении Гауптмана ярко отразились многие мировоззренческие и философские проблемы времени, среди которых едва ли не главнейшая — кризис или даже гибель Европы, старой цивилизации в целом.

В 1929 году вышло в свет сочинение Д. Мережковского «Атлантида-Европа. Тайна Запада». Это было иное по построению и жанру, уже собственно философское произведение, глубокое и трагическое «размышление об идейных блужданиях человечества, о страшном приговоре к вечному пути по кругу: от одной Атлантиды к другой».[5] Немецкую и русскую «Атлантиды» соединило ощущение кризиса и предчувствие катастрофы: обе писались в преддверии двух разрушительных мировых войн, во время которых именно России и Германии суждено было стать основными противниками. В этом смысле взаимное притяжение двух замыслов как в реальном, так и в образном, символическом значении и словно запрограммированная невозможность услышать друг друга кажутся симптоматичными. Русское и немецкое произведения разъединяют почти два десятка лет и одновременно соединяет *ситуация* в том ее философско-терминологическом значении, которое вкладывал в это понятие, размышляя о смысле истории в первые десятилетия XX века, К. Ясперс. «Ситуация», будучи ключевым понятием его учения о месте человека в истории, обозначала «*фактическую действительность во времени*», причем не только «природно-закономерную», но и «*смысловую действительность*, которая выступает не как физическая или психическая, а как конкретная действительность ⟨...⟩» (курсив мой. — *Г. Т.*).[6]

Пребывание в исторически сходной «смысловой ситуации» столь существенно для двух писателей, обратившихся к неисчерпаемому образу-символу Атлантиды, что их несомненное знание друг о друге как будто не имеет первостепенного значения. Как известно, Мережковский обладал заметной эрудицией в области немецкой культуры, был своего рода посредником между двумя культурами; его собственные произведения уже с 1880—1890-х годов получили в Европе и особенно в Германии бóльшую известность, нежели в России, хотя автор нередко сетовал на недостаточ-

[3] См., например: *Cowen R. C.* Hauptmann. Kommentar zum nichtdramatischen Werk. München, 1981. S. 87.

[4] Ibid. S. 83.

[5] *Цыбин В.* Указ. соч. С. 4.

[6] *Jaspers K.* 1) Die Geistige Situation der Zeit. Berlin; Leipzig, 1932. S. 15; 2) Philosophie. B. 2. Berlin; Göttingen; Heidelberg, 1956. S. 202.

lib.pushkinskijdom.ru

ное понимание его творчества с обеих сторон.[7] Что касается Гауптмана, то его интерес к русской литературе оставался неизменным и стойким на протяжении всей жизни писателя, однако особенно усилился также в 1880—1890-е годы. Именно в этот период, судя по дневниковым записям, русская литература оказала заметное влияние на его собственное творчество.[8] Упоминания о чтении Мережковского в дневниках Гауптмана относятся к декабрю 1913 и октябрю 1917 года, и в обоих случаях речь идет о трактате «Лев Толстой и Достоевский».[9] Пытаясь понять глубинный смысл происходящих в России событий, немецкий писатель, по всей видимости, сделал далеко не случайный выбор. И это обстоятельство представится весьма важным, если вспомнить, что Мережковский обозначил в этом произведении 1900 года два взаимосвязанные и почти непримиримые проявления русской натуры, гениальными выразителями которых, по его мнению, были Толстой — «ясновидец плоти» и Достоевский — «ясновидец духа». Это противопоставление обозначало для автора также взаимосвязанность и противостояние язычества и христианства, плоти и духа, материального и духовного, а их преодоление — «русский синтез» — достижение мировой социальной гармонии.[10] Нельзя не заметить близости этой проблематики к тому кругу вопросов, которые уже в конце XIX века волновали Гауптмана. По собственному признанию писателя, в его мировоззрении, как, впрочем, в мировоззрении многих современников, сочетались взгляды христианина и «язычника».[11] Что же касается судеб немецкой и русской «Атлантиды», то условия для их рецепции соответственно в России и Германии сложились весьма благоприятно. Если русский перевод романа Гауптмана появился в том же 1912 году, что и его оригинал, то произведение Мережковского и вовсе было *переведено с рукописи* на немецкий язык А. Лютером и именно на этом языке впервые опубликовано в Европе в 1929 году.[12] Гауптман словно предугадал гибель «Титаника», а Мережковский прямо назвал ее «заглавной картинкой к новой главе всемирной истории».[13]

Океанский лайнер — создание ума и рук человеческих, как символ цивилизации, гибнущий в иррациональной стихии океана, стал своеобразным символом эпохи, причем не только вследствие случившейся катастрофы, а как будто даже независимо от нее. Более того, подобный символ мог бы показаться надуманным и даже банальным, если бы не знаменательное совпадение реального события, с одной стороны, и современной ему мировоззренческой символики, продолжавшей давние литературно-философские традиции, — с другой.

О. Шпенглер, автор знаменитого трактата «Закат Европы» (1918), подчеркнуто названного автором «*немецкой философией*», хотя и находил

---

[7] См.: *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 46, 76 и др.

[8] *Hauptmann G.* Tagebücher 1897 bis 1905 / Hrg. von M. Maschatzke. Berlin, 1987. S. 122f.

[9] *Hauptmann G.* 1) Tagebücher 1906 bis 1913 (Mit dem Reisebuch Griechenland — Turkei 1907) / Hrg. von P. Sprengel. Frankfurt am Main; Berlin, 1994. S. 355; 2) Tagebücher 1914 bis 1918 / Hrg. von P. Sprengel. Berlin, 1997. S. 200.

[10] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. Ч. 1—2 // Мир искусства. 1900. С. 176.

[11] *Hauptmann G.* Tagebuch 1892 bis 1894 / Hrg. von M. Maschatzke. Berlin, 1985. S. 153—154.

[12] *Mereschkowskij D. S.* Das Geheimnis des Westens. Atlantis-Europa. (Betrachtungen über die letzten Dinge) / Deutsch von Arthur Luther. Leipzig; Zürich, 1929.

[13] *Мережковский Д.* Атлантида-Европа. Тайна Запада. М., 1992. С. 17. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: А-Е.


http://pushkinskijdom.ru

образ тонущего корабля адекватным символом гибели (Untergang) Европы, считал, однако, что прямая параллель с «Титаником» слишком груба. Ведь Untergang (понятие, обозначающее не только гибель, но и закат) может завершиться иным воплощением (Vollendung), новым «восходом».[14] Гауптман, словно не заметив этой, направленной в будущее, мысли Шпенглера, уже в начале 1920-х годов резко высказался о «Закате Европы», считая его содержание более отражавшим личностные проблемы автора, нежели состояние европейской культуры и цивилизации в целом. Писатель был склонен рассматривать даже не «гибель», а скорее «снятие» (Aufhebung) европейской культуры в «гегелевском смысле», когда ее самоотрицание является одновременно и самоутверждением.[15] Так или иначе, но идея грядущего «восхода» оказывается чрезвычайно важной в «Атлантидах» Гауптмана и Мережковского. Их явно объединяет не только упомянутое ощущение катастрофы, но именно предчувствие иных «воплощений», предвидение новых путей к ним. Здесь у русского и немецкого авторов обозначаются свои характерные приоритеты.

Мережковского интересуют в значительной мере судьбы *всей Европы, всех европейцев*, и даже шире — *всего цивилизованного человечества*, где России, по его мнению, принадлежит особая роль. «Запад — закат, конец дня; тайна Запада — тайна Конца», — пишет он, приводя затем цитату из «сна» И. С. Тургенева «Конец света» о *всеобщем* апокалипсисе, когда «земля проваливается» в бездну. «Одна сплошная чудовищная волна обхватывает весь круг небосклона ⟨...⟩ Все задрожало вокруг. А там, в этой налетающей громаде — и треск, и гром, и тысячегортанный железный лай. Га! Какой рев и вой! Это земля завыла от страха. Конец ей! Конец всему!» — воспроизводит далее Мережковский тургеневскую картину конца мира (А-Е, 14, 21).

Цитата из тургеневского стихотворения в прозе 1878 года вольно или невольно вызывает цепь ассоциаций. Тема потопа, наводнения, характерная для русской романтической литературы 1830—1840-х годов, после появления «Медного всадника» Пушкина традиционно связывалась не только с общей идеей возмездия, но и с трагедией маленького человека. На Тургенева, прекрасного знатока Гете, могла повлиять и сцена потопа из второй части «Фауста». В 1861 году в «Колоколе» Герцена грядущее *социальное* возмездие также ассоциировалось с образом «закипающей морской волны, чреватой бурями».[16] Однако для Мережковского, по всей видимости, наиболее важным оставался именно образ «медного истукана», который поднял «на дыбы» Россию и «судорожным усилием, с вывихом суставов и треском костей», как сказано в дневниках писателя 1910—1914 годов,[17] повернул ее лицом к Европе. В стихотворении же Тургенева, приведенном в «Атлантиде» почти полностью, предстает даже не наводнение, а именно потоп, и изображается он не в блистательной западной столице России, а в русской глубинке, «перед простым деревенским домом». Здесь обнаруживается стремление автора, с одной стороны,

---

[14] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 91—92.

[15] См.: *Sternberg K.* Die Geburt der Kultur aus dem Geiste der Religion. Berlin; Grünewald, 1925. S. 89; *Chapiro J.* Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin, 1932. S. 186—187; Gerhart Hauptmann. Diarium 1917 bis 1931 / Hrg. von M. Maschatzke. Berlin; Wien, 1980. S. 75.

[16] См. примечания М. П. Алексеева и Н. В. Алексеевой к стихотворению в прозе «Конец света» в издании: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 639.

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

lib.pushkinskijdom.ru

подчеркнуть «всемирность» российского жребия, но с другой — отмежеваться от судьбы Европы. «Это видение — русское и всемирное, но уже не европейское, — прямо заявляет Мережковский, — потому что сейчас быть „европейцем" уже не значит быть „всемирным"» (А-Е, 21—22).

Запад для Мережковского — предостережение: «⟨...⟩ все концы и начала Востока — все его эсхатологии — тянутся к Западу ⟨...⟩ только там, на Западе ⟨...⟩ конец Востока — времени — в вечности» (А-Е, 90, 88). Еще в работе «Лев Толстой и Достоевский», о которой уже шла речь, Мережковский, подчеркивая всемирное значение русской литературы, писал о своего рода «двойном гражданстве» русских, принадлежащих также Европе. Вместе с тем, вслед за Достоевским, писатель называл Европу «кладбищем», где, однако, погребены не только люди и герои, но и «боги». «Мировое противостояние» между «*духом ратным*» Европы и «*духом благодатным*» России, обозначенное Мережковским уже в начале века, в 1920-е годы, между двумя мировыми войнами, приобрело не только реальное, но и поистине апокалиптическое значение. С ним оказывалась связанной и проблема современной личности как в общечеловеческом, так и в национальном ее воплощении.

Идею сверхчеловека, к которой «с двух сторон» подошли Достоевский и Ницше, Мережковский связывал с концом исторического пути. В его восприятии это «последняя точка, самая острая вершина великого горного кряжа европейской философии», «обрыв и бездна», и преодолеть их можно лишь путем «сверхисторическим», т. е. *религиозным*.[18] Можно сказать, что, подобно Ницше и Достоевскому, к той же проблеме и тоже с разных «сторон» приблизились Гауптман и Мережковский.

Лирический герой «Атлантиды» Гауптмана, по сути alter ego самого писателя, как раз представляет собой тип немецкого рационалиста, через историю которого автор пытается осмыслить духовную судьбу *современного европейца*, даже европейской культуры в целом. Вместе с тем Фридрих фон Каммахер — совершенно конкретная личность, один из пассажиров судна «Роланд», держащего курс из Европы в Америку. Если это обстоятельство и мыслится писателем символически, то исходя не из реальных событий, а, скорее, в соотношении с привычными образами, почти клише немецкого романтизма: человек под сомнительной защитой лодки или челна в бушующей стихии моря. Этот же образ — один из центральных у Шопенгауэра, которого герой Гауптмана считает одним из властителей дум современности. «Как на бушующем море, которое беспредельно во все стороны, завывая, воздымает и опускает водяные горы, сидит в лодке пловец, доверяясь шаткому судну», — писал философ в трактате «Мир как воля и представление».[19] Для героя Гауптмана это символ и его собственной жизни, личной драмы. «Мой собственный корабль потерпел крушение», — заявляет он еще до катастрофы «Роланда».[20] Так намечается противопоставление рационального начала стихийному, причем последнее воспринимается как грозная и опасная сила.

В мироощущении Гауптмана, как и Мережковского, при всем различии исходных позиций, обнаруживается связь с важным направлением философской мысли конца XIX—начала XX века — новым иррационализмом,

---

[18] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. С. 4—5.

[19] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. 4-е изд. СПб., [Б. г.]. С. 368.

[20] *Гауптман Г.* Атлантида / Перевод с немецкого Г. Бергельсона, под ред. А. Славинской. Л., 1989. С. 221. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: А. При обращении к оригинальному тексту романа используется издание: *Hauptmann G.* Atlantis. Berlin, 1912.



lib.pushkinskijdom.ru

отрицающим «рациональный научный идеал».[21] Эта тенденция получила развитие и в немецкой, и в русской философии, но в последней проявилась наиболее органично и последовательно, опираясь на изначальную *анти*рационалистическую направленность русской мысли в целом. Русский антирационализм, не имеющий ни системного характера, ни идеологического обоснования, определял тенденцию к интуитивному, адогматическому мышлению, находившему самобытное и личностное выражение. Так, устремленность к «стихии жизни», «естеству существования», в глубину человеческого подсознания и, наконец, к утверждению «всеединства» — божественной гармонии всего существующего, выражая общие направления русской мысли, ассоциировалась, например, в значительной степени с именами Достоевского, Ап. Григорьева, К. Леонтьева, В. Розанова, Вл. Соловьева.[22]

Собственно философское обоснование тенденция антирационализма получила уже в 1874 году в программном сочинении Вл. Соловьева «Кризис западной философии (против позитивизма)», где логика жизни противопоставлялась чистому мышлению, а логические противоречия возводились к противоречивости бытия. Отвергающая позитивизм философия всеединства была и реакцией на сухой религиозный догмат, ощущением необходимости его живого переосмысления. Отрицание же догматической философии с ее «закрытыми горизонтами» — не только позитивизма, но и *старой метафизики* — снимало различие между философией и искусством. «Философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии»,[23] — писал Л. Шестов в 1905 году. Подобное умонастроение созвучно немецкому романтизму, который, в свою очередь, также опирался на иррационализм, получивший развитие в Германии конца XVIII века. Превознесение природы и непосредственного чувства стало основой романтического мировоззрения как особой «формы мистического сознания».[24] Как известно, большую роль в этом сыграла натурфилософия «учителя романтиков» Я. Бёме, имевшего впоследствии заметное влияние на мировоззрение Гете, а позднее и Гауптмана. Коснулось оно и Д. Мережковского. Но если пафосом русской мысли был отказ не только от позитивизма, но и от метафизических построений в целом, то в Европе, и особенно в Германии, реакцией на позитивизм и вульгарный материализм стал новый *возврат к метафизике*, на этот раз обратившейся в первую очередь к проблемам бытия личности. «Я» как собственная экзистенция, переживание хрупкости человеческого существования перед лицом смерти — одна из главных тем экзистенциальной философии от Кьеркегора до Хайдеггера и Ясперса. Связанный с осознанием хрупкости человеческого существования экзистенциальный страх являлся, по сути дела, страхом перед неизвестным, иррациональным, непостижимым для человека.

Идею непостижимости самой жизни именно как иррационального явления развивал один из основоположников «философии жизни» В. Диль-

---

[21] *Spengler U.* D. S. Mereschkowskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst. Lüzern; Frankfurt am Main, 1972. S. 66—67 (Slavica Helvetica, B. 2).

[22] Подробно о русском антирационализме см.: *Носов С. Н.* Антирационализм в русской литературе второй половины XIX—начала XX века (Ап. Григорьев, Конст. Леонтьев, Вл. Соловьев, В. Розанов). Дисс. в форме научного доклада. СПб., 1998. С. 11—12, 25, 40 и др.

[23] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления). Л., 1991. С. 59.

[24] См.: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13, 15, 25 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

тей, поставивший понятие «жизнь» на место мышления и рассматривавший ее в качестве основы, внутреннего содержания и движущей силы всего существующего. У Дильтея присутствует и характерный образ океана, воплощающего чуждую и непознанную стихию, в то время как человек плывет «словно на корабле по этому непостижимому для нас морю».[25] Однако истоки наметившегося ассоциативного ряда (иррациональная стихия как зовущие «открытые горизонты» и одновременно непостижимая и зловещая сила) несомненно находятся значительно глубже, что вновь объединяет Гауптмана и Мережковского, — оба обращаются к преданию о Всемирном потопе.

Лирический герой Гауптмана, словно потерявший во время шторма чувство реальности, перестающий отличать явь от сна и галлюцинаций, воспринимает «непостижимую, вечно колышущуюся пустыню мирового океана» как «удивительное чудо»: «Пред невидящим оком многих тысячелетий, океан, и сам оставаясь таким же невидящим, как и они, перекатывал свои водяные горы. Именно так же, а не как-нибудь иначе, все выглядело с первого дня творения». Далее герою приходят на память слова из Библии, из первой книги Бытия: «Земля же была безвидна и пустынна, и тьма над бездною; И Дух Божий носился над водою» (А, 106). Это видение преследует гауптмановского героя, узревшего «в пепельном свете месяца страшный потоп» (А, 277): здесь и библейские картины бушующего океана, поднявшегося до небес, и шлюпка («ковчег»), на которой спасаются, казалось бы, «случайные» люди, — они чувствуют свою избранность, но так и не найдут в дальнейшей жизни ответа на вопрос, есть ли здесь «нечто от искупления, от очищения» (А, 161). Неудивительно, что в такой ситуации образ обычного человека — Фридриха фон Каммахера — также предстает как особенный и даже приобретает символическое значение. Он, сознающий свое «величие и одиночество», стоит на корме гибнущего судна, «*связанный крепко-накрепко* пылающими, незримыми нитями своей судьбы *с двумя частями света*» и ожидающий от восходящего на востоке солнца «новой, не столь мучительной формы существования» (А, 106—107. Курсив мой. — *Г. Т.*).

Мысль о грозной, беспощадной, но вместе с тем очищающей и обновляющей силе потопа найдет отражение и в «Атлантиде» Мережковского, который особенно подчеркнет, что потоп как будто «вечной радугой» *соединил* «два человечества» (Восток и Запад), явился «единственно общим воспоминанием для человечества в целом» (А-Е, 101, 99). Образ-символ Атлантиды, вынесенный и немецким, и русским писателями в заглавия произведений, несомненно включает в себя уже обозначенные ассоциации: корабль — «ковчег», земля — «твердь». Творения Бога или плоды разума и труда человека — все погружается в пучину стихии — иррационального, непостижимого, поглощается, говоря словами Мережковского, «духом Океана ⟨...⟩ духом безмерности» (А-Е, 47). Этот образ соединяет не только «части света» и «два человечества», но и эпохи. В обоих произведениях Атлантида становится «воспоминанием о будущем».

Пережившего потоп Фридриха из романа Гауптмана преследуют видения, где все еще бушует буря, «во всю ширину горизонта огромной стеной вырастает море», «океан выходит из берегов»: «— Атлантида! Пришел срок, — подумал Фридрих, — и земля должна пойти ко дну, как древняя Атлантида» (А, 277). Мережковский прямо связывает «бывший конец с

[25] *Diltey W.* Schriften. Leipzig, 1927. B. 7. S. 220; см. также: *Bollnow O.* Diltey. Eine Einführung in seine Philosophie. Leipzig; Berlin, 1936. S. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

будущим, Атлантиду — с Апокалипсисом». «Атлантида была — Апокалипсис будет», — заключает он (А-Е, 153). И вместе с тем Ноев ковчег для Мережковского — «корабль Атлантов», спасшихся, «уцелевшее малое семя» будущего мира (А-Е, 85).

Важно, что для обоих писателей Атлантида — миф, и не просто миф, но миф, связанный с именем Платона. Это обстоятельство весьма характерно для умонастроений начала XX века, когда само понятие мифа оказывается причастным упомянутой «философии жизни»: именно благодаря мифу в ней происходит «непосредственная встреча с метафизическим».[26] Тяготение к мифу объяснялось и ощущением человеком своей беспомощности перед лицом великого и непознанного.

В. Зеньковский, характеризуя в 1956 году первые десятилетия XX века как время «безрелигиозное и внерелигиозное», считал распространение «мифологического тумана» следствием «абсолютизации относительного», когда истинное абсолютное начало (Бог) становится «простой категорией нашего ума».[27] Не противоречит Зеньковскому и экзистенциалист М. Хайдеггер, увидевший в безрелигиозности и «обезбоженности» (Entgötterung) «метафизическую сущность времени». «Обезбоженность есть состояние, при котором невозможно прийти к решению относительно бога или богов... Образовавшаяся пустота заполняется историческим и психологическим исследованием мифов»,[28] — писал он. Все это оказывается по-своему справедливым для обеих «Атлантид». Гауптман видел в «неполном знании» мифа возможность ориентации в хаосе, попытку создания для человека мира и космоса.[29] Даже в проникнутом религиозным пафосом произведении Мережковского именно *мифологическое ви́дение* всемирной катастрофы определяет необходимость явления нового Спасителя — Иисуса *Неизвестного*.

Истоки немецкого мифологического мышления восходят к романтической традиции, к натурфилософии Я. Бёме. Мифологическая фантазия Бёме всю полноту земного существования гармонично соединяла с метафизическим началом, с самим Божеством; тогда лучшим доказательством бытия Бога становился «цветущий луг» («Aurora oder die Morgenroute im Aufgang», 1610). К концу XIX века миф закономерно стал выступать в качестве экзистенциональной категории. В известной мере с ним соприкоснулось и стремление Шопенгауэра, которого Т. Манн метко назвал «самым рациональным философом иррационального»,[30] обозначить иррациональную волю, и попытка Э. Гартмана охарактеризовать Бессознательное. Именно как «коллективное бессознательное» определял миф К. Юнг. Человек, стоящий на маленьком острове — на границе познания — и вглядывающийся «глазами богов» во мрак «Праморя» («Steh'n wir an des Wissens Grenze / blicken wir mit Götteraugen / wie von einer schmalen Insel / in des Urmeers Nacht hinein») — характерный для эпохи поэтический образ Гауптмана из его произведения «Спаситель» («Der Weisse Heiland»).[31] Мережковский в своей «Атлантиде» также связал миф со сферой бессознательного — со «снами человечества», с теми

---

[26] *Spengler U.* Op. cit. S. 10.

[27] *Зеньковский В. В.* Наша эпоха // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Критерии европейской культуры у русских мыслителей. М., 1997. С. 311—312.

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

[29] *Guthke K. S.* Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk. Göttingen, 1961. S. 36.

[30] *Safranski R.* Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. München; Wien, 1988. S. 12.

[31] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. Frankfurt am Main, 1965. B. 2. S. 1246.

lib.pushkinskijdom.ru

«мифами-снами», которые стали единственным путем «из этого мира в тот» (А-Е, 239).

Интерес к мифу, тяготение к мифологичности мышления, являясь закономерным этапом в развитии литературно-философской мысли в целом, одновременно сочетался, как это наблюдается, в частности, у Гауптмана и Мережковского, с интересом к Платону. В начале XX века с платонизмом было связано и неокантианство с его утверждением непознаваемости метафизического начала — Бессознательного, а также самого Бога. Вместе с тем именно «обезбоженность» как основное содержание духовной жизни эпохи обусловливала подмену религии мифологией, которая, в свою очередь, становилась, по определению В. Зеньковского, «суррогатом», отвечающим запросам религиозного чувства.[32] Платонизм, утверждающий первичность и истинность неземной жизни, начинал ассоциироваться непосредственно с христианским учением, которое Ницше, например, даже называл «платонизмом для народа».[33]

Платонизм и неоплатонизм становились важным элементом и русской религиозной мысли. Вл. Соловьев, для которого миф был привлекателен тем, что «снимал различие между естественным и сверхъестественным»,[34] не проводил резкой грани даже между Творцом и тварью, т. е. между метафизическим и реальным началами, что свидетельствовало, по утверждению А. Ф. Лосева, о присутствии в его мировоззрении склонности к пантеизму и неоплатонизму.[35] Платон как трагический философ, не выдержавший в реальной жизни своего высокого идеализма, — характерная фигура в изображении Соловьева («Жизненная драма Платона», 1898).

Таким образом, тенденция к новому иррационализму, к неокантианству, давшему ему *рациональное обоснование*, мифологизация мышления, сочетающаяся с оживлением интереса к Платону и пантеизму, неизбежно вели к религиозности мировоззрения, точнее, к религиозности мировоззренческого творчества. В 1930—1940-е годы общую направленность к «единению разума и экзистенции» через свободу выделил К. Ясперс и назвал ее современным решением проблемы частного и всеобщего, причем с учетом классических традиций философии и ее древнейших истоков — идей Платона и Аристотеля. Для Ясперса это был высший уровень человеческого сознания, где не противопоставлены разум и вера, но возникает *философская вера*, которая призвана стать общезначимой и объединить всех людей.[36]

Как упоминалось, Мережковский считал в дальнейшем единственно возможным путем человечества путь «надисторический», т. е. религиозный. Вместе с тем вера его в малой степени была связана с теологией; она определенно впитала в себя как романтические традиции немецкого

---

[32] *Зеньковский В. В.* Указ. соч. С. 313.

[33] *Fuchs I.* «Homo apostata». Die Entfremdung des Menschen. Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F. M. Dostojevskijs. München, 1988. (Slavische Beiträge. B. 222). S. 26.

[34] См.: *Акулинин В. М.* Философия всеединства (от В. С. Соловьева к П. А. Флоренскому). Новосибирск, 1990. С. 60—61. Следует, однако, заметить, что в восприятии традиционного православного сознания платонизм в целом и образ Атлантиды в частности соответствовали лишь образу одной из «цивилизаций, отступивших от Бога», когда «царство справедливости и разума» строится на насилии и «контроле за душой человека» (ср.: *Флегонтова С. А.* Атлантида и град Китеж // Русский крест. СПб., 1994. С. 29, 32).

[35] *Лосев А. Ф.* Творческий путь Владимира Соловьева // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 10.

[36] См.: *Типсина А. Н.* Карл Ясперс: идея «мировой философии» // Философия в мире знания, техники и веры. Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса. СПб., 1997. Т. 5. С. 446—449.

lib.pushkinskijdom.ru

мистицизма, так и русские духовные искания — и не в последнюю очередь Л. Толстого и Достоевского — «ясновидцев» плоти и духа. Это, еще платоновское, противоположение души и тела решалось Мережковским на метафизическом уровне. Ожиданием нового Спасителя Иисуса *Неизвестного* Мережковский по-своему реагировал на «обезбоженность» своей эпохи. «Нынешнего мира болезнь — Богобоязнь, — писал он, — мир ⟨...⟩ может быть, накануне второй всемирной войны ⟨...⟩ и Церковь снова молчит» (А-Е, 410). Ожидание «нового слова» от «человекобожия» — одна из важных мыслей «нравственной философии» Вл. Соловьева, который считал Иисуса Христа «не последним словом» человекобожия, но первым от Царства Божия, Богочеловечества, так как явился он не в конце, а «посреди истории».[37]

«Историческое и психологическое исследование мифа», как охарактеризовал Хайдеггер период новых ожиданий «обезбоженного» мира, стало важным художественным и мировоззренческим элементом немецкой и русской «Атлантид». Именно представление бушующего океана таким, каким он якобы был в первый день творения, мысли о всемирном потопе пробуждают в герое Гауптмана надежду на «волшебную силу», способную «приоткрыть ⟨...⟩ завесу над затонувшей Атлантидой» (А, 106). Эта возможность кажется столь реальной, что Фридрих, почувствовав «тщетность всяких попыток вырваться из душащих тенет загадок и чудес», даже испытывает искушение броситься за борт. Придя в себя, он иронически замечает, что был готов «промерить лотом, на какую глубину опустилась Атлантида» (А, 107). И позднее Атлантида действительно является Фридриху, но уже в бредовом сне, в галлюцинациях, связанных с психическим расстройством после чудесного спасения из страшного кораблекрушения. Важно, что Атлантида для героя — не только мифическая страна, но и одновременно понятие реальное, реальное даже географически: это затонувший континент, части которого сохранились по сей день — Азорские, Канарские острова, остров Мадейра (А, 273). Спасшийся герой составляет свою новую библиотеку, где присутствуют и сочинения Платона, причем в переводе немецкого философа-идеалиста и романтика Ф. Шлейермахера. Однако для самого героя Гауптмана чрезвычайно важно определить, хотя бы нащупать связи между бессознательным и доступным сознанию, между сном и реальностью, он даже замышляет трактат «Жизнь как материал для мечты и сновидения» (А, 264).

Стремление лирического героя «Атлантиды», да и самого Гауптмана, к своего рода психоанализу сочеталось с весьма сложным отношением к З. Фрейду. С одной стороны, писатель резко отрицал фрейдизм как учение, до предела упрощающее, по его мнению, духовную жизнь человека; с другой — неизменно интересовался им, многие книги Фрейда имел в своей библиотеке, был очень неравнодушен к тому, что его собственные произведения, в частности «Вознесение Ганнеле», порой служили знаменитому психоаналитику материалом для исследований.[38] В этом отношении любопытна запись, сделанная рукой Гауптмана на полях принадлежавшей ему книги Платона: «Кто хочет проникнуть в глубины, может сделать это и в историческом смысле ⟨...⟩ Я исхожу из Фрейда и воспринимаю в Платоне неисчерпаемость и великую основательность человека».[39] Эта, казалось бы,

[37] *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 279.

[38] *Guthke K. S.* Hauptmann und Freud. Eine Arabeske über die Logik des Kuriosen // Neue deutsche Hefte. 1979. 26 (1). S. 21—33.

[39] Ibid. S. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

неожиданная оценка историзма Платона через Фрейда весьма показательна. Ведь Фрейд видел в мифе один из способов «изжить бессознательное», а сами законы, по которым возникают сновидения, считал не отличающимися от тех, что определяют мифы и художественные образы. Бессознательное рассматривалось им просто в качестве *другого сознания*, причем не менее сложно дифференцированного.[40]

Однако герой «Атлантиды» Гауптмана, задумавший философский трактат об отношении жизни и сновидений, явно пытается остаться на позициях рационализма, когда, судя по заглавию трактата, намеревается поставить «дневное бытие» человека на первое место. Немецкий рационалист с удовлетворением замечает в себе «возвращение сознания»: «Оно появляется тогда, когда бессознательно прожитая жизнь в ясном, бодрствующем уме превращается в материал для мечты и сновидения» (А, 264).

В «Атлантиде» Мережковского понятия «ночной» и «дневной» души (бытия) являются знаковыми и занимают одно из центральных мест. С ними оказывается непосредственно связан и образ самой Атлантиды. «Дневная душа», или «дневное сознание», обозначенное как «бодрствующее» и «поверхностное», соотнесена здесь с законом тождества, силлогизмами и индукциями; будучи доведено до крайности, «дневное сознание» способно придать культуре «мертвый, механический облик». «Ночное сознание», напротив, «движется по законам какой-то неведомой нам логики, в прозрениях, ясновидениях, интуициях, и дает культуре облик живой, органический или ⟨...⟩ магический» (А-Е, 48). По Мережковскому, беда современности в том, что люди подчиняют интуицию механике — «покрывают» ночное сознание дневным. Атлантида же, представляемая писателем в качестве погибшего рая на земле, даже идеального «коммунизма», жила, по его утверждению, «ночным сознанием». «Магия, душа Атлантиды — „ночная душа" всего человечества», — заключал Мережковский (А-Е, 48). Вместе с тем, опираясь на описания Платона (ссылками на него изобилуют, в частности, соответствующие главы немецкого издания «Атлантиды-Европы»: «Миф или история?», «Белая и черная магия»), писатель пытается доказать особого рода *реальность* Атлантиды, которая воспринимается им как «семя Европы» (А-Е, 39). Но реальность у Мережковского несколько отличается от реальности Гауптмана. Это еще более символическая, мифологическая реальность. Мережковского не смущает даже «молчание истории»: «⟨...⟩ люди молчат — говорят боги, звери, злаки, камни, воды — вся тварь: „Атлантида была"» (А-Е, 35). Это утверждение превращается в своего рода философский рефрен его произведения — реальность Атлантиды озаряет «новым светом» историю всего человечества. Именно Океан — дух скованной свободы и мятежа, дух революции — должен был поглотить тот рай на земле, но бывший или будущий — о том, по Мережковскому, не знает даже Платон, ибо «речь идет не о пустяках ⟨...⟩ о Граде человеческом — Граде Божьем» (А-Е, 43).[41]

«Град Божий» Мережковского и «золотой век» человечества Гауптмана — два символа затонувшей Атлантиды — отражают две мировоззрен-

---

[40] См.: *Волошинов В.* По ту сторону социального. О фрейдизме // Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 39, 43 и др.

[41] Понятие «Града Божьего», происходящее еще от блаженного Августина, в дальнейшем, по мнению современного исследователя, соединило в себе как мифологический, так и исторический аспекты русского бытия, соотносясь с «мифологемой империи» (см.: *Бухаркин П. Е.* Православная церковь и русская литература. Проблемы культурного диалога. СПб., 1996. С. 152 и др.).

lib.pushkinskijdom.ru

ческие позиции, несущие в себе возможность притяжения и отталкивания. Н. Бердяев видел в подобном противоположении суть различия русского и немецкого «мистического сознания» в целом: если первое устремлялось к Граду Божьему, то второе обозначало лишь «погружение в глубину духа».[42] Здесь намечалась не только проблема религиозного и общественного идеала, но и вопрос о значении и роли личного начала в человеке. Платоновский «золотой век» означал не в последнюю очередь возможность преодоления отчужденности человека, успокоения его души в гармонии высшего божественного Блага. При всем различии, отношение к божественному началу у немецкого и русского писателей подчеркнуто адогматично.

Гауптман считал природу (жизнь) и церковь антиподами, признавая, однако, что в самой религии не заложено подобного противоречия. Природа как мистерия, религиозное переживание, откровение (Offenbarung) — таково идущее от немецкого романтизма мироощущение Гауптмана. Одновременно в своем изначальном, сущностном содержании природа для него есть Бог. Подобная пантеистическая позиция сближала Гауптмана с Гете, занимавшим особое место в мировоззрении писателя. Природа, творящая самое жизнь, человек, сотворец ее, — обоготворялись Гауптманом. Его религия становилась способом связи человека с космосом, с трансценденцией, приобретая тем самым экзистенциональный смысл. Трагизм бытия, в восприятии немецкого писателя, определялся противоречием между духовностью (Innerlichkeit) и чувственностью (Sinnlichkeit), между духом и плотью.

Здесь следует особо подчеркнуть, что немецкое понимание духовности, соотносящееся с понятием Innerlichkeit, отличалось от русского. На это, в частности, указывал Т. Манн, обращая внимание на то, что слово Innerlichkeit, трудно переводимое на другие языки, означает не столько духовность в ее русском толковании, сколько буквально *самоуглубленность* как романтическую направленность внутренней жизни, противостоящей проявлениям жизни внешней.[43]

Для Мережковского единственным путем к преодолению противоречий между внутренней и внешней жизнью, между духом и плотью могло стать лишь их «великое единение» на почве новой, истинной религии будущего — метафизическое примирение в троичности: Отец (божественный дух, слово) — Сын (божественная плоть, Богочеловек) — Дух Святой («Тайна Трех», 1923). В качестве символа «всей жизни мира» Мережковский видит «божественную трилогию», соответствующую «трем человечествам», первое из которых — Атлантида. «Атлантида, История, Апокалипсис», — заключает он (А-Е, 156). И далее, характеризуя «три человечества», развивает эту мысль: «Чтобы это понять, надо увидеть три человечества: первое — Атлантиду — крещенное водою потопа; второе — Историю — крестящееся Кровью Голгофы; третье — Апокалипсис, которое будет крещено Духом, Огнем» (А-Е, 157). Таким образом, Атлантида соотносится у Мережковского с «миром Отца», История и Апокалипсис — с «миром Сына» и «миром Духа». Любопытно сопоставить это построение, обычно связываемое с именем Иоахима Флорского (Отец — Сын — Дух-Мать), с платоновской триадой: единое — ум — душа, особенно если учесть, что Святой Дух и в восприятии Мережковского выступал как Дух-Мать,

---

[42] *Бердяев Н. А.* Душа России // Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты психологии войны и национальности. М., 1918. С. 25.

[43] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 320.

lib.pushkinskijdom.ru

призванный к спасению нового, «третьезаветного» мира.[44] Атлантида, поставленная в религиозной «триаде» Мережковского на первое место, на место «единого» ветхозаветного мира, в котором зреет, однако, семя греха и который обречен на очищение потопом, воспринимается уже с иной точки зрения. Утверждение «Атлантида — в нас самих» (А-Е, 130), напоминающее толстовское «Царство Божие внутри вас», звучит как логический вывод и одновременно как нравственное предупреждение. «Рай и ад» Атлантиды — это не только прошлое и будущее человечества, это «вечное в современности» — реальность, подобная той, которую Н. Гартман называл *единой*. Философ подчеркивал, что она включает в себя как реальное, так и идеальное бытие, причем главное отличие последнего — его вневременность, неизменность. По Гартману, в реальном бытии господствует «модус действительности», в то время как в идеальном заправляет «модус возможности».[45]

«Первая» Атлантида, по Мережковскому, была истреблена «внешним огнем», «вторая» же имеет шанс не погибнуть, если сама не истребит себя «огнем внутренним» (А-Е, 19). Таким образом, проблема Атлантиды в его восприятии не только нравственная, но и в самом широком смысле личностная проблема, связанная с отношением к вечности, смерти и бессмертию. Идея полной, идеальной личности снова связывается с «ветхозаветным» миром Атлантиды: «Это тот Адам, из которого еще не вышла Ева» (А-Е, 267).

Мысль об изначальном личностном андрогинизме нашла выражение уже у Платона: два любящих существа, как две половинки, ищут соединения в стремлении вновь стать единым гармоничным целым. «Быть личным значит быть двуполым», «личность есть равноденствие полов» — эти положения Мережковского развивают и тенденцию современной ему философской мысли, как европейской, так и русской. О. Вейнингер и его сочинение «Пол и характер», получившее широкую известность в Европе и в России, В. Розанов с его «религией жизнетворчества», предпочитающей «теплый, семéнный» Ветхий завет, Вл. Соловьев и его «Смысл любви» как составная часть «нравственной философии» — вот те имена и источники, на которые опирается и даже ссылается Мережковский в главе «Андрогин» немецкого издания своей «Атлантиды». Удивительная «встреча» Соловьева и Вейнингера, о которой писала З. Гиппиус, не только объединила, но и противопоставила русское и европейское понимание пола и личности. В то время как Вейнингер «ставил знак равенства между обычной женщиной и чистой Женственностью»,[46] Соловьев наделял последнюю высоким мистическим и нравственным содержанием.

В работе 1890-х годов «Смысл любви» Соловьев, в частности, писал: «⟨...⟩ истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих».[47] При этом образ Божий, который по Соловьеву, несет в себе каждый человек, постигается не только через разум, но и посредством любви — «конкретно и жизненно». Мысль Соловьева о женском начале как «сосредоточенной сущности целой природы, оконча-

---

[44] См.: *Лосский Н. О.* Д. С. Мережковский // Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 431, 433.

[45] *Hartmann N.* 1) Zur Grundlegung der Ontologie. Berlin; Leipzig, 1935. S. 185; 2) Möglichkeit und Wirklichkeit. Meisenheim am Glan, 1938. S. 316.

[46] *Гиппиус З. Н.* О любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 192.

[47] *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 513.

lib.pushkinskijdom.ru

тельном выражении материального мира в его *внутренней* страдательности», своего рода «природном дополнении человека», которое отличается от мужского начала — «носителя деятельности собственно человеческой»,[48] — находит развитие и у Мережковского. Идеальная личность для него — это не только «равноденствие полов», но и обусловленное им примирение природного и личностного в человеке, снятие противостояния между плотью и духом.

Здесь происходит «встреча» Мережковского и Гауптмана, который в своем толковании проблем пола и личности естественным образом более опирается на собственно немецкие традиции, в частности исходит из обозначенных Шиллером типов человека — природного («наивного») и морального («сентиментального»), а также из гетевского, точнее, фаустовского стремления к наиболее полной реализации личности. Шиллер и Гете, наряду с Шопенгауэром, — особенно часто упоминаемые, даже цитируемые в «Атлантиде» Гауптмана авторы. Осмысление их идей происходит одновременно и в связи с осмыслением противоречия между духовностью (самоуглубленностью) и чувственностью, между рациональным и стихийным началом существования. Гауптмана и Мережковского связывает здесь, пожалуй, не столько совпадение противопоставленных понятий (оно более внешнего, формального свойства), сколько именно восприятие личного начала в человеке в качестве постоянно развивающегося явления — процесса, *становления* (Werden). Это, по всей видимости, может восходить и к общему источнику: пониманию «Я» в немецком романтизме как содержащего в себе все божественное мироздание (eine *werdende* Cottheit).

Действительно, для Мережковского достижение *полной* Личности — путь к святости и бессмертию, который надлежит пройти *всему человечеству* (А-Е, 385). Герой «Атлантиды» Гауптмана — при всей своей конкретности и определенности факторами места и времени — также неизменно находится в состоянии поиска, становления собственной человеческой сути как таковой (Menschentum). Здесь следует отметить и, по-видимому, не случайное созвучие с платоновской идеей «воспитания души», необходимого для того, чтобы приблизиться к овладению Истиной. При этом окружающий человека чувственный мир в целом Платон рассматривал как «мир становления». Женское начало, связанное с природой, и мужское, по преимуществу личностное («человеческое»), действующее, — находят любопытное преломление в восприятии Материнства, самой идеи Матери в немецкой и русской «Атлантидах».

Для Гауптмана понятия Матери и природы почти идентичны; они созвучны мироощущению Гете, который не столько вынужденно покорялся власти природы, сколько сознательно и гордо разделял ее величие. Для лирического героя Гауптмана «Мать-земля» также становилась олицетворением спасительной силы и защищенности, представала как «огромная, уходящая вдаль твердь», которая способна положить «надежный предел морской стихии, продолжавшей бушевать в его сердце», и «отвоевать у нее своих детей» (А, 258). Тема человека, насильно вырванного из «укрытия» европейской культуры и цивилизации, его стремления найти защиту, вновь «припав к груди Природы» (an den Busen der Natur), прочно закрепится в позднем творчестве Гауптмана.[49]

Таким образом, природное Материнское начало, высшая разумность земной, реальной жизни становятся спасением для человека, прикоснув-

[48] Там же.

[49] См.: *Guthke K. S.* Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk. S. 144.

lib.pushkinskijdom.ru

шегося к «темному смыслу бытия» (А, 47), к его бессознательной стихии. И здесь снова напрашивается ассоциация с фрейдовским Материнским Лоном, куда неосознанно стремится вернуться человек, дабы укрыться от травмирующего его мира. Отвлеченная идея Материнского начала, представленная в романе Гауптмана опосредованно и иносказательно, находит конкретное, бытовое выражение в беседах его героя с попутчиками на пароходе «Роланд», когда он, во многом сводя «женский вопрос» к проблеме «стародевичества», призывает решить все проблемы созданием «Лиги матерей» — союза «сознательных родоначальниц целых поколений людей и богов» (А, 42).[50] В своем более позднем «мифологическом» романе-антиутопии «Остров Великой Матери» (1924) Гауптман разовьет эту далеко не случайную в его мировоззренческих построениях тему. Мудрость естественного, природного (материнского) начала здесь будет противопоставлена попытке рационального воздействия на законы природы: перед гармоничным и самодостаточным развитием последней все оказывается бессильным.

После чудесного спасения из кораблекрушения герой гауптмановской «Атлантиды» словно инстинктивно ищет материнской защиты (именно как у *женского существа*) даже у своей легкомысленной и слишком юной возлюбленной, с которой его прежде связывали совершенно иные отношения: он желает начать «новую жизнь, обыденную и безыскусную». «Мы узрели другую сторону бытия, неистребимую, роковую тень в глубокой бездне, — говорит Фридрих женщине и вопрошает: — Готова ли ты стать покоем и миром тому, кто избит и исхлестан ⟨...⟩ кто алкает этого покоя и этого мира?» (А, 204).

В отношении к женскому началу Мережковского связывает с Гауптманом своеобразный мистический пантеизм. Заявляя в своей «Атлантиде», что «Мать Земля древнее Отца Небесного», отождествляя высокую идею Матери со Святым Духом, Мережковский отмечает главенство и первичность женского начала вообще («если мужское продолжает, то женское начинает и кончает все»), подчеркивает особую близость женщины к «ночному „я", общему корню всех „я" дневных, отдельных...» (А-Е, 353). Однако в современности писатель видит еще не бывшую прежде далекость Мира от Матери, небывалую попранность женского начала мужским. Но если мужское начало без женского означает для Мережковского войну, то женское без мужского — только Содом, «два пути к одному», т. е. к гибели (А-Е, 291). Таким образом, в русской «Атлантиде» женское начало хотя и олицетворяет самое глубинное, «ночное» бытие — основу всех его конкретных явлений — и несет в себе эсхатологическое значение, но не имеет такого самодостаточного и самостоятельного смысла, как, например, Материнское в романе Гауптмана. Женское начало — лишь одна из двух составляющих истинно полной человеческой Личности будущего. В России идея единения мужского и женского начал осмысливалась и в ином, более широком аспекте. Так, Н. Бердяев даже видел в осуществлении такого синтеза историческую необходимость — возможность спасения «русского духа», в котором, по мнению философа, преобладала «пассивная женственность, плохо сочетаясь с активной, деятельной мужественностью».[51]

---

[50] Следует отметить аналогичные аспекты в восприятии этой проблематики у В. Розанова, нашедшие яркое выражение в его двухтомном труде начала 1900-х годов «Семейный вопрос в России», где философские рассуждения сочетались с остропублицистическим содержанием.

[51] *Бердяев Н. А.* Душа России. С. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

В этом смысле внешнее противоречие, наметившееся в немецкой «Атлантиде»: самодостаточная мудрость уравновешенной природы — рациональное действие человека, — в «Атлантиде» Мережковского становится внутренним. По его убеждению, как не определилась еще истинная идеальная Личность, так «до сей поры не нашел еще *лица своего* русский народ в целом».[52] Напомним, что «русский синтез» мыслился Мережковским как заключительная часть триады, единения плоти и духа, «ясновидцами» которых выступали, по его мнению, соответственно Л. Толстой и Достоевский. «Русская тема», подспудно присутствующая в романе Гауптмана, также, в первую очередь, обозначена этими двумя именами, к которым присоединяется имя Кропоткина, несомненно символизирующее изначальную стихийность русского бытия. Толстой, Достоевский, Кропоткин — для Гауптмана, по всей вероятности, знаковые фигуры русской ментальности; стойкий интерес к ним отразился и в дневниковых записях писателя. Но при всем тяготении Гауптмана к отвлеченным философским проблемам его лирический герой все-таки конкретный человек, европеец, переживающий кризис становления собственной личности, в то время как Мережковский ставит эту проблему на метафизический уровень.

О. Шпенглер, противополагая друг другу «мир—как—природу» и «мир—как—историю», определил первый как «ставший», второй же назвал «становящимся».[53] Процесс становления (Werden), будучи одним из важнейших признаков действительного развития личности, по этой логике являлся процессом историческим. Глубочайшую связь с историей обнаруживает, по Шпенглеру, и частная жизнь. «Каждая сколько-нибудь значительная частная жизнь с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой она принадлежит», — заключал он в «Закате Европы».[54] Любопытно сравнить это заключение с характеристикой, которую дает себе самому герой Гауптмана: «*Я истинный сын эпохи* и этого не стыжусь. *Каждый человек, представляющий какой-то интерес* (*Mensch von Bedeutung*), *сегодня так же изношен* (*zerrissen*), *как и все человечество в целом*» (А, 91; курсив мой. — *Г. Т.*). Приведенный здесь пример смыслового и даже текстового совпадения тем более примечателен, что Гауптман во время работы над «Атлантидой» еще не мог познакомиться с сочинением Шпенглера, напечатанным позднее.

Внешний («исторический») конфликт, внешние противоречия, обусловленные мировоззренческими причинами, как они изображены в немецкой «Атлантиде», по сути и по форме выражения часто не совпадают с глубинными антитезами метафизических построений Мережковского, хотя и соприкасаются с ними в своем философском смысле. Как говорилось, их объединяет конкретная *смысловая ситуация*, но разъединяют свойства традиционной ментальности. Суть этого несовпадения точно сформулировал К. Леонтьев еще в 1880 году: европейская мысль «поклоняется всякому *человеку*, и не за то, что он гений или пророк», т. е. не «*особому* и *высокому развитию* личности, но индивидуальности *всякого* человека».[55] Это определение в полной мере действительно и при анализе двух «Атлантид», которые, однако, столь объединены смысловой исторической ситуацией, что «Атлантида» Мережковского словно предлагает своеобраз-

[52] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. С. 81.
[53] *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. С. 131.
[54] Там же. С. 269.
[55] *Леонтьев К.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 7. С. 132—133.

lib.pushkinskijdom.ru

ный метафизический и религиозный комментарий к символичным событиям, изображенным Гауптманом, особенно к тем, что связаны с упомянутой «русской темой».

После появления в 1910 году, еще во время работы над «Атлантидой», романа Гауптмана «Иммануил Квинт, юродивый во Христе» критика чаще называла его автора «немецким Достоевским», нежели сравнивала с Толстым.[56] И это лишь на первый взгляд кажется парадоксальным, так как содержание произведения, его «внутренняя форма», в отличие от явно вдохновленной личностью Толстого внешней коллизии, давали повод для таких ассоциаций. Ведь в романе Гауптмана о Квинте явно прослеживается одна из центральных тем творчества Достоевского: о человекобоге и богочеловеке. Так, в разговоре с Беньямином Иммануил Квинт заявляет: «Вершить дело Бога — это призвание Сына Человеческого (Beruf des Menschensohnes)», на что Беньямин замечает: «⟨...⟩ это значило бы не меньше, чем из человека превратиться в Бога!?» «Никак не меньше, — отвечает Квинт, — это и есть призвание Сына Человеческого».[57]

Явно полемический «ход» Гауптмана к Достоевскому осуществляется через Толстого, оказываясь при этом все-таки в центре проблематики, особенно важной именно для Достоевского. Характеризуя противоречия новой эпохи, Мережковский предварил свое философское эссе о Толстом и Достоевском словами последнего: «Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человек встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа».[58] Здесь уместно вспомнить о характеристике, данной Гауптману Т. Манном, который отмечал в его душе «мифологическое сплетение» «распятого на кресте и Диониса, гефсиманского страстотерпца и языческого жреца, подбирающего в сакральном танце свое платье».[59]

Эта новая «встреча», как продолжающийся внешний и *внутренний* конфликт «обезбоженной» эпохи, во многом объясняет и «встречу» немецкой и русской «Атлантиды». Ведь «Атлантида» Мережковского, как мы видели, по преимуществу ассоциировалась автором с ветхозаветным (*до*потопным) раем — творением Бога, в то время как «Атлантида» Гауптмана — это главным образом создание Человека, его «золотой век». «Полузверское, полубожеское слияние с природой», отмеченное Мережковским в мире Толстого, обозначало, согласно Достоевскому и В. Соловьеву, два пути: к Зверочеловечеству или к Богочеловечеству. Но, обнаружив у Толстого *неравновесие* между преобладающей бессознательной и сознательной жизнями, Мережковский сделал важное замечание: у Гете, например, даже более сильное развитие сознательного начала не нарушило бы гармонии в целом.[60] Гауптман, как почитатель и, в известной мере, последователь Гете, в своей «Атлантиде» попытался продемонстрировать на примере судьбы своего героя необходимость сохранения подобной гармонии и, более того, — восстановления в своих правах «трезвого сознания», позиции которого поколеблены столкновением с Хаосом. Такая точка зрения полностью соответствует типичному, по мнению Н. Бердяева, соотношению в немецком сознании иррационального (мистического) и рационального начал, определявшему общие закономерности «религии

---

[56] *Doppner A.* Hauptmann // Sozialistische Monatshefte. Berlin, 1966. Jg. 22. B. 3. H. 20. S. 1079f.

[57] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. B. 5. S. 309—310.

[58] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. С. 1.

[59] *Манн Т.* Герхарт Гауптман // Манн Т. Собр. соч. Т. 10. С. 496.

[60] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. С. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

германизма». «Германец охотно признает, что в основе бытия лежит не разум, а бессознательное ⟨...⟩ Но через германца это бессознательное приходит в сознание, безумное бытие упраздняется и возникает бытие сознательное, бытие разумное»,[61] — писал философ.

Обозначенные противопоставления: сознательное — бессознательное; рациональное — иррациональное; порядок — хаос — соприкасаются в «Атлантиде» Гауптмана и с темой Америки, которая представлена в романе несколько противоречиво: с одной стороны, Америка как рационально организованный социум, имеющий, в отличие от дряхлеющей европейской цивилизации, неограниченные перспективы; и с другой — уже словно вопреки разуму и несмотря на разочарование в европейской культуре — как пошлая «торговая контора», где нет места для жизни высокого творческого духа — искусства, поэзии, философии. В известной степени здесь сказалась актуальная тенденция немецкой мысли, выразившаяся, в частности, уже в резком «нет», сказанном Ницше в адрес «американского будущего» (keine amerikanische Zukunft!), или же отразившееся позднее в «Закате Европы» О. Шпенглера сближение с «немецкой идеей 1914 года», проявившейся в «схватке» двух типов духовности — немецкой и английской.[62]

Вместе с тем противопоставление Старого и Нового Света во многом соответствует антитезе Восток — Запад, и далее Россия — Европа. При этом «старая» европейская цивилизация, носительница древней культуры, словно оказывается между двумя «молодыми» цивилизациями с их совершенно разными путями развития: американский путь как будто символизирует здравый смысл и примат материального, а российский — преобладающую духовность. Мысль об особых отношениях между Европой, Россией и Америкой после окончания войны наиболее четко была сформулирована Н. Бердяевым: «Восток — один выход за пределы европейской культуры, Америка — другой».[63]

Мережковский в своей «Атлантиде» словно играет понятиями «Запад — Восток», замыкая некий «кругосветный» полет своей мысли. «Так, надо всем древним Востоком веет воспоминание — предчувствие нового Запада — нового и древнего — может быть, древнейшего, чем сам Восток», — пишет он (А-Е, 94). Отметив, что Платон отделял Атлантиду от Америки, но что после Колумба их стали смешивать, Мережковский заключил: «Атлантида — Америка» (А-Е, 94), явно перефразировав название своего романа: «Атлантида-Европа. Тайна Запада». Эта мысль Мережковского, с одной стороны, отражает двоякое — положительное и отрицательное — восприятие Америки, свойственное, как было показано, и восприятию Гауптмана, а с другой — по сути превращает «тайну Запада» в «тайну» не только Европы, но и Америки. Подчеркнем, что Шпенглер, писавший вначале исключительно о европейской культуре, во втором издании своей знаменитой книги, появившемся в 1920-е годы, заинтересовался уже феноменом «европейско-американской культуры» в целом.[64] При обозначившейся тенденции к стиранию противоречий в понимании антитезы Европа — Америка бóльшую остроту приобретает противопоставление Европа — Россия, которое словно несет в себе про-

[61] *Бердяев Н. А.* Религия германизма // Бердяев Н. А. Судьба России. С. 170.

[62] См. об этом: *Свасьян К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием Западу // Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С. 106.

[63] *Бердяев Н. А.* Конец Европы // Бердяев Н. А. Судьба России. С. 125.

[64] *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. С. 128.

lib.pushkinskijdom.ru

тивостояние рационального и иррационального, порядка и хаоса и, наконец, материального и духовного.

Гибель корабля-гиганта, воплощения торжества разума над стихией, которая происходит именно в этой иррациональности, в «безмерности Океана», имеет для героя Гауптмана роковое значение. Он теряет не только рациональное чувство, но и чувство реальности — жизнь его становится смутным переплетением яви, сна, бреда, галлюцинаций. Возвращение к действительности, к «здравому смыслу», происходит через тяжелую болезнь. При этом характерно, что в ее конечной стадии герой переживает раздвоение личности, сталкивается со своим двойником.

Образ двойника в «Атлантиде» Гауптмана в значительной мере отражает как общую мировоззренческую проблематику времени (хрупкость экзистенции «я», противоречия между абстрактностью этического принципа и «философией жизни»),[65] так и традиции философского идеализма в немецкой литературной мысли — подобно тому как у Гофмана двойничество являлось «продлением „я" в чувственное» на основании обозначенного Шеллингом сочетания «духа философии» с «психологией романтизма».[66] Распад сознания, вызванный душевной болезнью — следствием кораблекрушения, «ночное бытие одинокого человека» (ср. у Гофмана) — герой Гауптмана уединенно живет в отдаленном домике, предоставленном в его распоряжение немецкими врачами, практикующими в Америке, — приводит к появлению двойника, который вначале предстает как зеркальное отражение. Зеркало, зеркальное отражение были важными элементами немецкого мистического сознания.

Герой Гауптмана — рационалист, едва спасшийся из пучины иррационального, сначала охотно рассматривает свое отражение в зеркале, констатируя вслед за немецкими идеалистами, что благодаря разделению человеческого существа на «я» и «не-я» происходит рождение человеческой личности как таковой. Размышление о таком «разделении» находим и у Мережковского, который, однако, пытается примирить его в религиозной троичности. Так, «я», по Мережковскому, — первое знание на пути человека к личности; это «бытие внутреннее» (психология), тогда как «не-я» — «бытие внешнего мира» (космология). Но конец «я» и «не-я» — эсхатология. Подчеркивая, что культура и цивилизация связаны со знанием о «не-я», Мережковский заключал: эсхатологический, т. е. религиозный, путь является единственным путем спасения (А-Е, 24). Эти рассуждения Мережковского, вольно или невольно соединяющие немецкие идеалистические построения с русской религиозно-философской мыслью, и конкретно — с именем Достоевского, позволяют лучше обозначить особенности двойничества в изображении Гауптмана, назвавшего в своей «Атлантиде» имя Достоевского в явно полемическом контексте.

Возвращаясь к триаде Мережковского, характеризующей диалектику личностного начала, можно констатировать, что лирический герой Гауптмана словно остановился на второй ступени антитезы «я» — «не-я» — «второго знания», связанного, по Мережковскому, с «внешним бытием» личности и цивилизации. Впрочем, для Гауптмана, который в первую очередь считал себя драматургом, такая позиция и просто отражала

---

[65] О философском смысле двойничества см.: *Čyževskij D.* Doppelgängerproblem bei Dostoevskij. Versuch einer philosophischen Interpretation // Dostoevskij-Studien. Veröffentlichungen der slavistischen Arbeitgemeinschaft an der Deutschen Universität in Prag. R. 1. H. 8. Reichenberg, 1931. S. 45—48.

[66] *Reber N.* Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E. T. A. Hoffmann. Giessen, 1964. S. 34—35 u. a.

lib.pushkinskijdom.ru

изначальный «прадраматический потенциал во всех нас» (urdramatische Potenz), так как, по его мнению, разговор с самим собой (Selbstgespräch) уже есть самая примитивная драма. «По происхождению, все драматическое в любом случае распавшееся или двойное Я, — утверждал он. — Два первых актера звались homo и ratio, или же „ты" и „я"».[67] Нетрудно заметить, что у Гауптмана присутствуют понятия, напоминающие тезис и антитезис Мережковского, соотносясь соответственно с понятиями «внутреннего» и «внешнего» бытия. Но Гауптман останавливается на этом, видит здесь единый творческий импульс, обусловливающий явление культуры и цивилизации и не заключающий в себе необходимости религиозного «синтеза». Тут уместно вспомнить один из образов триады у Мережковского: Атлантида — *История* — Апокалипсис.

Характерно, что, пережив кризис двойничества, герой Гауптмана начинает быстро поправляться. Выздоровление сочетается со вновь крепнущим рациональным взглядом на мир и нежеланием «мучительно пробиваться в глубины». Если Шопенгауэр в начале XIX столетия определял человека в качестве «существа метафизического» (animal metaphysicum), то М. Хайдеггер, читавший в 1925 году лекции о Дильтее, который считал человеческую жизнь «собственно историческим бытием», увидел в человеке по преимуществу «существо рациональное» (animal rationale).[68] Восстановление в правах «здравого смысла», даже пробуждающаяся «любовь к поверхностной мысли» становится симптомом «выздоровления» и для героя немецкой «Атлантиды». «Я буржуа», — с удовольствием констатирует он и тем самым словно превращается в антигероя мира Достоевского — пошлого рационалиста, «человека-муравья» с его общественным идеалом в виде блестяще организованного муравейника. В романе Гауптмана эта тема варьируется в самых разных, иногда противоречивых значениях: люди, подобные ничтожным муравьям, хватающимся за соломинку во время кораблекрушения (образ, вероятно идущий от Шопенгауэра); американцы, как хищные муравьи-термиты — строители прочного «муравейника» новой цивилизации; наконец, «муравьеподобные демоны» — «крестьяне-светоробы» (Lichtbauer) — созидатели и обитатели земного рая погибшей Атлантиды. Мережковский оценивал подобный образ человека как враждебный Богу и Личности.

Еще в 1906 году в работе «Грядущий хам» он связывал человека «середины» с позитивизмом («религией умеренной сытости»), с «утверждением мира, открытого чувственному опыту, как единственно реального».[69] «Несокрушимый здравый смысл», по Мережковскому, неминуемо обрывает связь человека с трансценденцией, обрекает на отречение от Бога и потерю личности: мещанство ведет к хамству, а хамство — в царство дьявола, где является «уже не старый, фантастический, а новый, реальный черт, действительно страшный».[70] Характерно, что в «Атлантиде» Гауптмана до катастрофы, в которой погиб «Роланд», его герой на ином уровне, не столь глубоко и философски, но все же критически высказывается по поводу выступающего на первый план в современном мире «человека средних умственных способностей, ставшего более бессодержательным, чем когда-либо, но зато чванливым и пресыщенным» (А,

[67] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. B. 6. S. 932.

[68] См.: *Хайдеггер М.* Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. (10 докладов в Касселе, 1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 129.

[69] *Мережковский Д.* Больная Россия. Избранное. Л., 1991. С. 16.

[70] Там же. С. 42—43.

lib.pushkinskijdom.ru

89). Подобную ситуацию, во многом явившуюся следствием «машинного рабства», в которое попало современное человечество, Мережковский, в отличие от Гауптмана, воспринимает и толкует, говоря его собственными словами, со «всей глубиной русской реакции — не политической, не эмпирической, не здешней — трансцендентальной».[71]

Идея *неистинности* материального бытия, идущая от Платона, развивалась многими представителями русской религиозной философии конца XIX—начала XX века, но особенно ярко выразилась у Вл. Соловьева, повлиявшего, в свою очередь, на европейскую экзистенциальную философию XX века.[72] М. Хайдеггер в своем труде «Бытие и время» (1927) также связал «неподлинное бытие» с миром вещей, с безличностью, когда человек не осознает своей историчности, конечности, свободы, ибо подобное осознание возможно только «перед лицом смерти». Безличный человек вполне заменим любым другим. Феномен «усредненности» (Durchschnittlichkeit) обусловливает, по Хайдеггеру, появление фикции «среднего», простого человека, который занимает место человека истинного — действительного и должного существовать.[73] Та «благая бесконечность», которая и по Мережковскому является целью «среднего, цивилизованного человека», оборачивается лишь желанием внешнего, плотского бессмертия, означает не более чем «дурной вкус к дурной бесконечности» (А-Е, 23) и ведет к безличности. Ибо подчинение родовому началу — «воля к земной бесконечности — есть тайная воля к безличности» (А-Е, 24).

Необходимость возвращения человека к метафизическому мироощущению в период первой мировой войны нередко связывалась с ее «очищающей» силой — это был своего рода «потоп», стихийный «девятый вал», смывающий все прежние, из XIX века, социальные (рациональные) теории. «Бесконечный океан мировой жизни посылает свои волны на замкнутую и беззащитную человеческую общественность, водворенную на небольшой территории земли», — писал Бердяев в работе «Космическое и социологическое мироощущение».[74] По мнению философа, новое время разрушает «социологический рационализм» и все социальные догмы XIX столетия именно в силу того, что они не учитывали *космической* сущности человека, которая особенно проявляется и обнажается в экстремальных ситуациях. «Человек — не муравей, и человеческая общественность — не муравейник. Идеал окончательно устроенного муравейника рушится безвозвратно»,[75] — писал Бердяев.

В этом смысле Гауптман представал как человек прошлого, XIX столетия. Впрочем, здесь нет и хронологического противоречия: ведь его роман «Атлантида» обдумывался и зарождался в последнее десятилетие XIX века, создавался, однако, в первое десятилетие XX столетия и ко времени своего выхода в свет неизбежно оказался в сфере его мировоззренческих проблем. Поэтому в конечном итоге утверждение здравого смысла истинного буржуа, обретение «нежной любви к поверхности мысли», которую с удовлетворением замечает у себя Фридрих — один из *«действительно спасенных»* (А, 289) после «потопа» людей, — даже в конце романа не кажется безусловным. В его мироощущении заметно некоторое смещение временны́х и мировоззренческих «пластов», связанное с пережитым на рубеже веков духовным переломом. И в этом смысле

---

[71] Там же. С. 143.
[72] См.: *Dahm H.* Grundzüge russischen Denkens. München, 1979. S. 33.
[73] *Heidegger M.* Sein und Zeit. Tübingen, 1960. S. 126, 178, 184 u. a.
[74] *Бердяев Н. А.* Судьба России. С. 144.
[75] Там же. С. 147.


lib.pushkinskijdom.ru

вопль гауптмановского героя-рационалиста, обращенный к небу с гибнущего корабля: «Зажги огонь разума, о владыка небесный!», — характерный художественный момент в философском звучании романа. Сама образная система последнего, несомненно основанная на бинарном мироощущении, и в конце произведения оставляет открытыми многие вопросы. Вероятно, вслед за Я. Бёме, которого Гауптман считал мыслителем на все времена, предвосхитившим также и проблемы современности, писатель избрал своими ключевыми понятиями антиномии: Geist — Fleisch (дух — плоть), Licht, Morgenröte — Finsternis (свет, заря — тьма). Одно из первых рабочих названий «Атлантиды» так и звучало: «Erleuchtung und Verfinsterung» («Озарение и затмение», т. е. «Свет и тьма»). Внешне оно напоминает заглавия типа «Война и мир» или «Преступление и наказание», но несет иную смысловую нагрузку. Понятие, поставленное Гауптманом на второе место, в отличие от роли второго компонента русских заглавий, не несет положительного заряда, а напротив — своим негативным значением уничтожает позитивный смысл первого.

Важно, однако, что спасение к *«действительно спасенному»* немецкому герою пришло с *Востока*. Когда огромный теплоход «Роланд», символ цивилизации Старого Света, тонул, то появление корабля-спасителя на востоке сопровождалось, в восприятии героя, таким нестерпимым сиянием, таким мощным светом, который затмил даже яркие краски заката солнца. Этот образ, по всей видимости, имел для Гауптмана символический смысл, что косвенно подтверждается общими тенденциями европейской и русской мысли начала XX века. Именно в это время Шпенглер работал над своим «Закатом Европы», во втором томе которого появится мысль о спасении, ожидаемом с Востока; Н. Бердяев, размышляя о «психологии войны и национальной культуры», писал в своей работе «Конец Европы»: «Сумерки Европы — вот чувство, от которого нельзя отделаться ⟨...⟩ *Закат* чисто европейской культуры *будет восходом солнца на Востоке»* (курсив мой. — *Г. Т.*).[76] Для героя Гауптмана и в личном плане «закат» в конечном итоге оборачивается новым «восходом»: Фридрих празднует победу «разумной» любви над стихийной силой слепой страсти, унижавшей его человеческое достоинство. Напомним, что предметом такой страсти стала юная танцовщица Мара. Ее образ оказался опосредованно связанным с «русской темой»: прототипом была Ида Орлофф — актриса русского происхождения, сильное увлечение которой писатель пережил в 1906 году. В романе «Атлантида» чувство «чистоты и порядка» в любви находит удовлетворение в привязанности к более достойной женщине и опять-таки весьма символично — во время первой брачной ночи в океане, на пути возвращения в Европу, причем «над могилой» погибшего «Роланда». Говоря словами Шиллера, герой словно сбрасывает «оковы природы» (в данном случае — стихии, чувственности, бессознательного), которые болезненно ощущает, страстно любя существо, заслуживающее презрения,[77] и достигает более высокой ступени развития личности.

Размышляя о становлении личностного начала в «Философских письмах» Шиллера и в «Сказке» Гете, Р. Штайнер в статье «Духовный склад Гете сквозь призму сказки о зеленой змее и Лилии» (1899, переработанный вариант — 1918) заметил: «Человек, который оказался бы в состоянии явить в своей чувственности духовность разума, а в своем разуме —

[76] Там же. С. 122, 124.
[77] *Шиллер Ф.* Соч. М., 1956. Т. 6. С. 297.

lib.pushkinskijdom.ru

действие стихийной силы страсти, стал бы *свободной личностью*».[78] Но если в «Сказке» Гете достижение свободного мира через познание и преодоление материальных и плотских искушений является по сути дела обретением мира сверхчувственного, то в «Атлантиде» Гауптмана на этом пути обретается *новый рационализм*. Следует заметить, что такой рационализм все-таки сохраняет связи со сверхчувственным, так как, преодолевая стихийное и бессознательное, не отрицает и тем более не отменяет их, а как будто вбирает в себя, ищет способ удержать в своей власти. Обретение нового рационализма — один из путей борьбы с Хаосом.

«Встреча» и расхождение Гауптмана и Мережковского во многом обусловливались экзистенциальным ощущением потерянности «обезбоженного» человека в хаосе современного мира — хаосе историческом (внешнем) и духовном (внутреннем), потребностью найти выход, «действительное спасение», которое авторам немецкой и русской «Атлантид» виделось по-разному. Важно, что само ощущение хаоса, прежде традиционно связываемое немецкой мыслью с русской стихией, в начале века стало восприниматься как *внутренняя проблема современного европейского человека*. Об этом прямо заявил уже в 1921 году Г. Гессе в книге «Взгляд в Хаос», в значительной мере посвященной мощному влиянию духовного феномена Достоевского на сознание европейцев. В одном из писем 1927 года, адресованном неизвестному читателю, Гессе, отметив, что за «идеалами и моралью нашего времени виднеется хаос», писал: «Предчувствие искупления, возможности придать новый порядок этому хаосу, не может сегодня стать неким „учением"; искупление свершается в невыразимых глубинах душевной жизни каждого отдельного человека».[79] Именно в этом смысле и на этом уровне, вероятно, стало возможным соприкосновение «Атлантид» Гауптмана и Мережковского, их нечаянный «диалог» во времени.[80]

---

[78] *Гете И. В.* Тайна. Сказка. Рудольф Штайнер о Гете. М., 1996. С. 150.

[79] *Hesse H.* Briefe. Frankfurt am Main, 1965. S. 28.

[80] Написанию этой статьи способствовали занятия в библиотеке Немецкого литературного архива г. Марбаха, ставшие возможными благодаря получению Марбахской исследовательской стипендии (Marbach-Stipendium).

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. З. ТАРЛАНОВ*

# ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ РУБЕЖА ВЕКОВ

## (СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

Среди множества тенденций, которыми характеризуется эпоха рубежа веков в истории русской литературы, массовое обращение женщин к литературному творчеству занимает не вполне ординарное место именно в силу того, что в нем ярко соединялись и художественная, и социальная природа. Середина XIX столетия в истории европейской цивилизации оказалась связанной с мощным прорывом в осознании прав женщин на публичную деятельность по сравнению с тем, что предлагало им общественное мнение в самом его начале.[1] Сигналом к этому стали пламенные манифесты Жорж Санд, оказавшие существенное влияние на веяния в России 60-х годов, отсчет женской темы в русской литературе и на саму женскую литературу.

* * *

Фундаментальные реформы 60-х годов, ниспровергнувшие крепостное право, дали движение огромному пласту бытовых представлений, в которых эмансипация, т. е. обретение женщиной прав на образование и труд, справедливо виделась одним из важнейших частных случаев в освобождении общества от реакционных пережитков. Демократическая беллетристика этого времени активно знакомила читателя с образом трудящейся женщины, часто из глухой провинции, которая вырывалась из-под семейного гнета, идя навстречу науке, и этот образ отражал объективную общественную реальность. Этим объяснялась в существенной мере необыкновенная популярность среди широких слоев разночинной интеллигенции романа Чернышевского «Что делать?», прочтенного, однако, как книга не столько о грядущей «перемене декораций», сколько о возможности свободного женского труда в чаемом прекрасном будущем. В этом же ключе решались все знаменитые характеры тургеневских девушек, а суть поисков эпохи всего глубже выразилась в признании Герцена: «Жена, исключенная из всех интересов, занимающих ее мужа, чуждая им, не делящая их, — наложница, экономка, нянька, но не жена в полном, благородном смысле слова».[2]

Образ героини, посвятившей себя исполнению общественного долга, возникший как под названными влияниями, так и в связи с идеями, выраженными в поэзии Некрасова, сохранял известную притягательность даже на рубеже веков в народнической среде.

---

[1] О том, насколько односторонним это мнение было даже в Англии начала XIX столетия, говорит тот факт, что старший брат классика английского бытового романа Джейн Остен не осмеливался открывать авторство сестры даже собственному сыну. См.: *Моэм Сомерсет У.* Искусство слова: О себе и других. Литературные очерки и портреты. М., 1989. С. 175.

[2] *Герцен А. И.* Былое и думы. Л., 1947. С. 338.

lib.pushkinskijdom.ru

Наиболее последовательной продолжательницей традиций шестидесятничества в женской поэзии была Мария Закревская. Положенные в основу ее стихотворений социально-бытовые коллизии являются прямыми вариациями мотивов демократической беллетристики 60-х годов, что видно даже в их форме, несущей черты стихотворной новеллы или очерка с «тенденцией». В центре одной из таких новелл образ волевой девушки, разошедшейся с семьей, отвергнувшей брак со «старцем» и ушедшей в скудный студенческий быт, озаренный «огнем неустанным Любви... К науке, к добру» («Огонек»).[3]

Определившие творчество Закревской представления 60-х годов связывали «женский вопрос» исключительно с социальной сферой — свободой просветительской, научной или культурной деятельности, а потому освобождение женщины осознавалось ею как бегство от бездуховности мещанского окружения в мир широких общественных интересов, осмысляемых с демократической точки зрения. Таких интересов нет и не может быть у «трех барышень, трех сестриц», живущих в благословенном сельском раю («В глуши»):

Хозяйством, шитьем занимаясь,
Головок не трудите вы,
И много гуляя, катаясь,
Читаете мало, увы!

Рассказ о беспечальном житье на лоне природы, лишенном всякого умственного наполнения, видится вариантом «женской» разработки действительно актуального в контексте рубежа веков мотива «мещанского счастья», и горькая ирония, пронизывающая его, не выглядит неожиданной:

Вы счастливы так и довольны!
Чего же еще? Право, мне
Смутить ваш покой было б больно.
Живется так сладко... во сне.

Большинство сюжетов стихов Закревской, как и работавших в этом же ключе ее современниц А. П. Барыковой, Ю. В. Жадовской, О. Н. Чюминой, относится к жанру социально-психологической новеллы некрасовского типа, их предметы — обыденные житейские драмы: молодая девушка вступает в брак с 60-летним генералом (М. Закревская — «Чем не жених?»); умирает от сердечного приступа за вышиванием старушка-приживалка, потерявшая мужа и сына (А. Барыкова — «За пяльцами»); заканчивается путь бедного труженика — интеллигента-демократа (О. Чюмина — «Vae victis»). Все это — органическая часть старой народнической традиции.

Трагедии, переживаемые героинями Закревской, — результат нарушения женщиной ее традиционного семейного долга, столкновения с невежеством и корыстолюбием. В сюжетах поэтессы можно найти отзвуки тем Льва Толстого (вариант судьбы в духе «Анны Карениной» в стихотворении «Дорогою ценой») и предвосхищение жизненного пути блоковских героинь («Одна из многих»). Женщины Закревской свято хранят наследство демократических 60-х, боясь «в стоячей луже сгнить, Опошлев с пошлою средою» («Страшусь не шума непогоды...»), и идеал их проникнут подлинной и чистейшей гуманностью. Мыслящая современница предстает

[3] *Закревская М.* Стихотворения. Казань, 1895.

lib.pushkinskijdom.ru

личностью пытливого ума, твердого характера и отзывчивого сердца, свято преданной не только семейному, но и общественному, гражданскому долгу, способной быть опорой во всех жизненных обстоятельствах. Вот какой урок-завет дает лирическая героиня Закревской следующему поколению — маленькой девочке, живущей до поры до времени в мире безмятежных детских грез, не зная, что «жизнь ведь — поле брани»:

Зло царит в ней, нас губя,
Но умри хоть с горя,
Не придет спасать тебя,
Рыцарь из-за моря.

Будь же рыцарь-чародей,
Дух благодеянья,
Ты сама с душой своей,
Полной состраданья!

В трудной жизненной борьбе
Средь скорбей, лишений
Будь всегда верна себе,
Вот твой лучший гений!

(«Сказки»)

Демократическое умонастроение, связанное с надеждами на социальное переустройство общества, представляет собой некий общий фон женской поэзии 80—90-х годов, в общем и целом гармонирующий с умонастроениями огромных масс провинциальной народнической интеллигенции. В известном смысле эта поэзия даже концентрировала в себе родовые черты русского народничества вообще: тип самоотверженно-жертвенного поведения, пропагандировавшегося народнической литературой, в реальной жизни был характерен более для женщин. Насколько это соответствовало духу времени и стандарту читательского восприятия, видно из того, что в единственной поэме Фофанова на общественный сюжет, проникнутой искренними демократическими устремлениями, действует именно героиня-народница — фельдшерица, которая умирает в деревне от тифа.

Клишированность и искусственность сюжетных ходов в свое время давали критике очень серьезные основания говорить о «банальности содержания»[4] женской разночинной беллетристики 1900-х годов, к числу крупных фигур которой принадлежала Татьяна Львовна Щепкина-Куперник (1874—1952). История русской литературы и театра знает ее как блистательную переводчицу драматургии Возрождения, однако путь ее начинался со сборников небольших рассказов, выходивших в начале века. Их сюжеты и коллизии касаются жизни студенческой молодежи и курсисток, проникнуты юмором и искренним демократическим колоритом: сочувствие автора на стороне фельдшерицы, работающей не покладая рук для того, чтобы хоть как-то продлить жизнь сына-студента, безнадежно больного чахоткой («Нервы»), девушки-революционерки, которая убивает на своем первом балу князя-палача («Первый бал»), маленькой крестьянской девочки, взятой из прихоти на воспитание пустой и бессердечной опереточной этуалью («Бронзовый амур»).

Острое сочувствие идеям социального переустройства общества, «униженным и оскорбленным», на котором строились рассказы Щепкиной-Куперник, конечно же, было всецело в русле традиций русской литературы —

[4] *Мельшин Л.* [*Якубович П. Ф.*]. Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 315.

lib.pushkinskijdom.ru

при том что писались они в ключе «слишком большого», по воспоминаниям писательницы, «влияния Диккенса».[5] Лучшие героини ее окружались ореолом романтики знания, труда и революции, и это впоследствии органично вписало прозаическое творчество Куперник в советскую литературу, тем самым в конечном счете проиллюстрировав преемственность народничества и послеоктябрьского периода: то, что последние бумаги на рабочем столе писательницы были рукописью инсценировки романа Островского «Как закалялась сталь», можно счесть символическим.[6]

* * *

Переход от «практического» понятия о красоте, имевшего своим непосредственным источником воззрения Чернышевского утилитарно-общественного свойства, к «идеальному», провозглашавшемуся Вл. Соловьевым и Мережковским и открывавшему модернистский этап истории русской литературы, в аспекте женской беллетристики сказался в резкой перемене содержания самого понятия «женский вопрос». Если отходившая к 80—90-м годам на второй план, но все еще сохранявшая авторитет в провинции традиция народничества транспонировала его жесткий демократический императив в сферу обычных для женщин межличностных и семейных отношений, то существовавшая к этому времени параллельно народничеству идейно-эстетическая парадигма модернизма, не выражавшего в достаточно четких формах национальные особенности, напротив, ориентировала авторов и публику на *коррекцию психологической роли женщины вне социального контекста*. Лирические героини этого периода приобретают новые координаты своих психологических положений: в интимной лирике резко увеличивается частота обращений от женского лица, что начинает формировать еще один важнейший атрибут художественной платформы модернизма — *гендерную поэтику*.

Возникновению этой поэтики в рамках литературной ситуации России рубежа веков косвенно способствовал интерес к модели творческого поведения дилетанта, осознанно удалявшей сферу искусства слова от проблем социального характера и оставлявшей за ним только экспромты на случай.[7] Подчеркнуто облегченная, не претендующая на профессионализм (непременное участие в обсуждении общественных вопросов) стилистика на первых порах становится удобной формой массового творчества тех представительниц «женской поэзии», которых не удовлетворял односторонний и вместе с тем жесткий оптимизм народнической идеи.

Тематика произведений держится в намеренно ограниченном диапазоне настроений романтического происхождения, достаточно эклектично сочетаемых с обычными мотивами fin de siècle: сборник В. Соколовской под показательным названием «Для близких и друзей» строится на крайне архаичном для конца века романтическом представлении о творчестве для немногих («мучительный недуг» души недоступен «толпе задорной»),[8] и на этом фоне модернистский мотив «дикого смутного бреда больной души» лирической героини выглядит вторичным.

Действительно первой вехой сложного пути эволюции русской женской поэзии модернистского периода было суждено стать лишь творчеству

[5] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Разрозненные страницы. М., 1966. С. 5.

[6] Там же. С. 36.

[7] Подробнее об этом см.: *Тарланов Е. З.* Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма // Русская литература. 1998. № 3. С. 43—56.

[8] *Соколовская В.* Для близких и друзей. Стихотворения. СПб., 1889.

lib.pushkinskijdom.ru

Марии (Мирры) Александровны Лохвицкой (1869—1905), удостоившейся среди современников неофициального, но громкого титула «русской Сафо». Новизна предлагавшихся Лохвицкой художественных решений ясно чувствовалась читателями и была определена в официальном отзыве А. А. Голенищевым-Кутузовым как «воспевание и изображение одного чувства любви, и притом не отвлеченной, не мечтательной и, так сказать, романтической, а любви страстной и чувственной (изображение которой царит в настоящее время во французской литературе)».[9] Положения героинь Лохвицкой во многом схожи: это одна и та же ситуация жаркой волны молодого женского чувства. Оно может воплощаться в цепи изысканных уподоблений с длительной историей, начиная с романтической эстетики, но олицетворения имеют в виду другую сторону любовного дуэта — возлюбленного («вольный орел», «чудный цветок», «редкое кольцо» в стихотворении «Если б счастье мое было вольным орлом...»).[10] Иногда этот дуэт может иметь и инфернальное содержание в русле «новой поэзии» с ее эстетизацией зла, реализуясь в мотиве иррациональной «страсти лютой, змеиной», инкуба — Змея Горыныча:

Будут жечь меня уста его
Жарче зноя солнца летнего.
Распалит он сердце ласками,
Отуманит разум чарами.

Добрый молодец, прости-прощай,
Проходи своей дорогою:
Не хочу я воли девичьей,
Мне мила теперь судьба моя!

Популярность Лохвицкой у широких кругов читателей объяснялась, по сути, сосуществованием в ее поэзии нескольких творческих манер: стилизованного романтизма в балладах о роковой любви («Черный всадник», «Джемиле», «Азраил, печальный ангел смерти», «Дурман»), настроений «новой поэзии» с ее эстетизацией смерти («Я хочу умереть молодой») и реалистического психологизма, при помощи которого с женской точки зрения освещаются типичные жизненные драмы:

Когда в тебе клеймят и женщину, и мать —
За миг, один лишь миг, украденный у счастья,
Безмолвствуя, храни покой бесстрастья, —
Умей молчать!

И если радостей короткой будет нить
И твой кумир тебя осудит скоро
На гнет тоски, и горя, и позора, —
Умей любить!

И если на тебе избрания печать,
Но суждено тебе влачить ярмо рабыни,
Неси свой крест с величием богини, —
Умей страдать![11]

Необыкновенная свежесть и красочность восприятия эмоциональной жизни (результат несколько эклектической эстетики 80—90-х годов) ста-

[9] *Гр. Голенищев-Кутузов А. А.* М. А. Лохвицкая (Жибер). Стихотворения (М., 1896). СПб., 1900. С. 3.

[10] Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972. С. 607. (Библиотека поэта. Большая сер.).

[11] Там же. С. 615.

lib.pushkinskijdom.ru

вили Лохвицкую в один ряд с ее блестящим и именитым современником К. Фофановым.[12]

Образы Фофанова, в стихах которого отсутствие границы между сном и явью соседствовало с галлюцинирующе-феерическими эффектами, довлели над творческой практикой многих его современников. Не составляла тут исключения и Лохвицкая: в ее поэтические сентенции проникают не только фофановские мотивы, но и модальности Фофанова, его стилистика («осенний закат», «утерянный сон», «заклинание»). Ср.:

Власти грез отдана,
Затуманена снами,
Жизнь скользит, как волна,
За другими волнами.

Но в жизни тусклой и незначащей
Бывают царственные сны.
Они к страдающей и плачущей
Слетят с воздушной вышины.

Нашепчут райские сказания
Ветвям акаций и берез
И выпьют в медленном лобзании
Росу невыплаканных слез.

Многочисленные примеры творчества самой Лохвицкой подтверждают тезис о том, что ее поэтическая деятельность была в очень большой мере протестом против традиционных взглядов на круг тем женской поэзии, сводившихся к варьированию мотивов христианской любви, семейного счастья и безмятежно-спокойной жизни природы, допустимых для женщины в патриархальной семье. Стихи о материнстве и семейных привязанностях у Лохвицкой, конечно же, были («Бяшкин сон» и др.), и в рамках патриархальной семьи протекала ее частная жизнь, матери троих детей, однако главным в ее поэзии, оставшимся в истории русской литературы, стала неслыханная исступленность чувств лирической героини:

Я жажду знойных наслаждений,
Нездешних ласк, бессмертных слов,
Неописуемых видений,
Неповторяемых часов.

И будем под дождем
И холодом ненастья
Горя одним огнем,
С тобой вдвоем
Стонать от счастья.

Из этих примеров явствует, что одними из существенных результатов влияния новой эстетики на женскую поэзию рубежа веков стали обнаженный гедонизм, отделенный от эмпирически-бытовой ипостаси, и *раскрепощение чувств героини*, закономерно превращающееся в череду болезненных ощущений. Так русская литература осваивала модернистское сознание — и некоторые вещи Лохвицкой строились с учетом бодлеровских открытий в области содержания (образ вампира эротического виде-

[12] О стилизованном романтизме Фофанова и его интересе к аксессуарам различных исторических эпох см.: *Тарланов Е. З.* Константин Фофанов: Легенда и действительность. Петрозаводск, 1993. С. 94—98.

lib.pushkinskijdom.ru

ния, бред безумной о таинственном ночном видении, «жадные мечты больной, но сладкой красоты»).

Однако ролевые персонажи Лохвицкой — антично-страстные «жрицы тайных откровений», вызывавшие негодование ортодоксальной народнической критики, — как с точки зрения художественной правды, так и в отношении реального биографического статуса автора — здравомыслящей и остроумной хозяйки дома и матери троих детей — имеют все же нарочитый театральный характер: коллизии стихов Лохвицкой легко узнаваемы, а второй участник любовного дуэта, «певец луны», изображается исключительно трансцендентальными красками («Лионель»). Свидетельством того, насколько близки Лохвицкой традиции русской интимной лирики, служит необычайно жесткий нравственный ригоризм уже приведенного нами целиком стихотворения «Умей страдать!»

Перу Лохвицкой принадлежат и традиционные для русской женской поэзии начиная с первых десятилетий XIX века стихотворения духовно-этической тематики («День Духа Святаго», «Крест», «Молитва о гибнущих»), переизданные в самые последние годы, — и наличие подобных стихотворений даже дало повод к определенной теологоцентрической интерпретации творчества поэтессы.[13] Однако в прошлом столетии такая тематическая палитра воспринималась как вполне обычная. То, что Лохвицкая заплатила этим темам заметную дань, говорит лишь о бóльшей связи ее творчества с архетипом русской женской поэзии начала XIX века, чем это казалось современным ей критикам. Однако с точки зрения истории русской поэзии в целом главным художественным открытием Лохвицкой стало впервые появившееся в конце века и обоснованное нарождавшейся модернистской эстетикой беспрецедентное для женского литературного творчества ее предшественниц *четкое отделение лирической героини от биографической ипостаси автора.*

В отличие от Мирры Лохвицкой жизнь ее современницы Поликсены Сергеевны Соловьевой (1867—1924) проходила не в столь обыденных обстоятельствах. Ее решение стать писательницей вызрело под непосредственным влиянием не просто высококультурной, а профессиональной литературной домашней среды: необыкновенно значимыми для нее были примеры двух братьев — Владимира, философа, поэта, критика, основателя русской символистской эстетики, и Всеволода, исторического романиста. Литературное творчество и издательская деятельность оказались единственным содержанием личной жизни Поликсены Соловьевой. Возможности реализоваться в типично женской семейной сфере ей не представилось.

Лирику Соловьевой, писавшей под псевдонимом Allegro, отличает подчеркнутая абстрактность содержания и интеллектуализм художественного языка. Средством выражения этого становится лирический герой, контуры которого совершенно размыты. Мотивы вполне гармонируют с ним: экзистенциальное одиночество путника, заблудившегося в «бледных снегах», «тьма в сердце» отвечают настроениям общественной апатии последнего двадцатилетия XIX века. Стихи поэтессы написаны от лица мужчины, и отчетливо выраженная установка на бóльшую фиктивность лирического героя формирует следующую стадию вхождения гендерной эстетики в русский литературный обиход: первым таким примером стало стихотворение З. Гиппиус «Поцелуй».[14]

---

[13] См.: *Лахути Гив.* Время и поэзия Мирры Лохвицкой // Лохвицкая М. Тайных струй сверкающее пенье. Избр. стихотв. М., 1994. С. 3—25.

[14] *Forrester S.* Wooing the Other Woman: Gender in Women's Love Poetry in the Silver Age// Engendering Slavic Literatures: Indiana University Press. Bloomington; Indianapolis, 1996. P. 112—114.

lib.pushkinskijdom.ru

Специфическим вниманием на этом фоне современные исследователи окружают стихотворение Соловьевой «Помнишь, мы над тихою рекою» (1905), значение которого столь велико, что мы процитируем его полностью:

Помнишь, мы над тихою рекою
В ранний час шли детскою четой,
Я — с моею огненной тоскою,
Ты — с твоею белою мечтой.
И везде, где взор мой замедлялся,
И везде, куда глядела ты,
Мир, огнем сверкая, загорался,
Вырастали белые цветы.
Люди шли, рождались, умирали,
Их пути нам были далеки,
Мы, склонясь над берегом, внимали
Тихим сказкам медленной реки.
Если тьма дышала над рекою,
Мы боролись с злою темнотой:
Я — моею огненной тоскою,
Ты — своею белою мечтой.
И теперь, когда проходят годы,
Узкий путь к закату нас ведет,
Где нас ждут немеркнущие своды,
Где нам вечность песнь свою поет,
Мы, как встарь, идем рука с рукою
Для людей непонятой четой:
Я — с моею огненной тоскою,
Ты — с твоею белою мечтой.[15]

Историки литературы 70-х годов были уверены в том, что все стихотворения Соловьевой были написаны от лица «мужского рода».[16] Однако упоминавшаяся нами американская исследовательница склонна читать эти строки как обращение *женщины к женщине* и считать П. Соловьеву личностью нетрадиционной интимной ориентации,[17] искусно завуалировавшей подлинную направленность стихотворения по внелитературным причинам. «В условиях патриархальных ценностей и обращений символистов более к трансцендентальным, чем к земным реальностям, — заключает С. Форрестер, — это было наиболее близко к черте, к которой Соловьева подошла, давая теме любви такое решение».[18]

Декларация подобной ориентации в женском поэтическом творчестве, по мысли американских ученых, наиболее ясно говорила о приходе в европейскую и русскую литературу эры модернизма.

* * *

Если говорить в целом, то тема положения женщины и женской эмансипации с самого своего вхождения в русскую литературу в начале XIX столетия решалась по-разному в зависимости от той или иной хронологической стадии и состояния общественного мнения.

---

[15] Поэты 1880—1890-х годов. С. 369—370.

[16] См., например: *Долгополов Л. К.* П. С. Соловьева. Примечания // Поэты 1880—1890-х годов. С. 357.

[17] *Forrester S.* Op. cit. P. 116—117. В черновике, как указывает автор, стихотворение предваряется инициалами Н. И. М. (Н. И. Манасеина).

[18] *Forrester S.* Op. cit. P. 117 (перевод мой. — *Е. Т.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Первой из этих стадий, совпавшей с XVIII веком и первыми десятилетиями XIX века и по этой причине оставшейся за пределами нашего исследования, можно считать *традиционную*, когда тематика женской поэзии заключается в круг обозримого числа христианских мотивов как настолько естественного содержания жизни женщины, что это начисто исключает буквально все контексты общественной жизни. На фоне однотипных и эпигонских стихов Елизаветы Шаховой и Анны Буниной поэзия Зинаиды Волконской и Евдокии Ростопчиной, обращенная к ситуациям жизни московской интеллектуальной элиты 1830—1840-х годов, является только радостным исключением.

Несопоставимо более важную роль в истории общественного самосознания в России сыграла *социально-просветительская* трактовка женской эмансипации, базировавшаяся на принципе общественной активности в духе субъективной социологии народничества. При всем том что сама эта трактовка декларативно отталкивалась от интимно-религиозной доминанты дореформенных десятилетий, ее с начала до конца питал комплекс мотивов страдания крестьянства, выраженный с такой остротой и болью Некрасовым, вследствие чего в 60—70-е годы XIX столетия создался *национальный архетип общественного поведения русской женщины*, иллюстрируемый творчеством поэтесс типа А. Барыковой и Т. Щепкиной-Куперник.

Надо иметь в виду, что к этому времени просветительство, призывавшее женщину сочетать общественно-интеллектуальные интересы и демократизм со строгим исполнением семейного долга, имело влияние не только на общественное движение Европы и России, но и на те страны Востока, которые в силу тех или иных причин входили в глубокие контакты с европейской культурой. Тема женской эмансипации и женского образования волновала на рубеже веков, в частности, индийскую интеллигенцию. «В области теоретических знаний, — писал в 1915 году в посвященной этому вопросу статье Рабиндранат Тагор, — нет различия между мужчиной и женщиной. Чтобы сделать женщин полноценными людьми, нужно дать им теоретические знания».[19] Типологическая близость этого суждения русской традиции совершенно объективна, но ясно выраженное русскими поэтессами-народницами 90-х годов гуманистическое настроение было все же восторженным и декларативным. Отсутствовали и сами поиски художественных средств. Подражания аллегорической стилистике Фофанова и Надсона занимали существенное место в творчестве Щепкиной-Куперник, соединяясь с традиционными мотивами служения общественному прогрессу, и это создавало достаточно профессиональный, однако однообразный и серый фон:

Ты многих увлекла, волшебница Идея!
. . . . . .
Но если можешь ты царицей полновластной
Быть в сердце юноши, который с верой страстной
Отдаст и молодость, и жизнь свою, —
О, сердца женщины стремлений не таю.
. . . . . .
Как солнце небесам, как ландышу весна,
Как поцелуй устам, так ей любовь нужна.[20]

(«Semper Exelsior»)

[19] *Тагор Р.* Образование для женщин // Тагор Р. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 8. С. 404.
[20] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Из женских писем. Стихотворения. М., 1896.

lib.pushkinskijdom.ru

Смысл приведшей к череде подлинных художественных открытий метаморфозы женской поэзии в творчестве Мирры Лохвицкой — борьбы «кротости, чистоты и сострадательной любви» с «чувственной страстью» — адекватно оценил в своем очерке только Валерий Брюсов, проницательно заметивший, что в новых условиях «поэт влечется к „греху", но не как к должной цели, а именно как к нарушению правды, и этим создается поэзия истинного демонизма».[21]

Лирическая коллизия поэзии Лохвицкой принадлежала, таким образом, уже к модернистской тенденции, так как ролевой персонаж поэтессы имел имморалистическую доминанту. Перекличка оценок Лохвицкой Брюсовым и Фофановым многозначительна и симптоматична.

Смена акцентов в литературном процессе России и Европы на почве женской поэзии сказывалась в смене интерпретации образа Сафо, известного в европейской культуре с XVIII столетия. Писатели Запада к началу XX века возвратились к текстуально верному прочтению дошедшего до нас фрагмента φαινεται μοι как к свидетельству нетрадиционной интимной ориентации автора греческого первоисточника, манифестировавшего в новых условиях возможность еще более отчетливого и эпатирующего перехода за рамки принятой морали. Сама Сафо являлась одновременно культурной моделью декадентского модернизма и женщины-поэта. В России подобные решения не прививались: «Из-за почти полного умолчания об интимных отношениях между женщинами русские сапфические вариации серебряного века напоминают французские версии этого сюжета второй половины XVIII столетия».[22]

Эволюция творческих поисков не только поэтесс, но и вообще писательниц рубежа веков приводила к выработке феминистического взгляда на жизнь и в украинской литературе. Феминизм противостоял народническим стандартам в силу своей модернистской природы,[23] как это видно из интерпретаций украинской критикой рубежа веков некоторых сторон творчества Леси Украинки и Ольги Кобылянской. «Свобода, — пишет в этом контексте современная украинская исследовательница С. Павличко, — представляла собой вызов эстетическим канонам, готовым стилистическим рецептам, культурной изоляции, национальному угнетению, политическому деспотизму и т. п. Народничество было формой зависимости, ограниченности и каноничности. Противостояние ему стало логическим следствием европейской ориентации, интеллектуализма, высокой культуры и более рационального, чем мифологизирующего взгляда на украинскую действительность. По этой причине свобода, которая включала в себя идею равноправия полов, неотвратимо противоречила народничеству на любом уровне».[24]

Предложенное автором очерка ви́дение проблемы зиждется, скорее всего, на чисто социологических и биологических декларациях: героини Кобылянской и Украинки «чувствуют глубинный страх перед любыми отношениями с мужчинами — страх патриархальных отношений» — и выбирают нетрадиционную интимную ориентацию.[25] Впоследствии такая установка дала возможность Кобылянской ввести в украинскую литера-

---

[21] *Брюсов В.* Далекие и близкие. Женщины-поэты. М., 1912.

[22] *Burgin Diana L.* The Deconstruction of Sappho Stolz: Some Russian Abuses and Uses of Tenth Musa // Engendering Slavic Literatures. P. 22.

[23] *Pavlychko Solomea.* Modernism vs. Populism in Fin de siècle Ukrainian Literature: A Case of Gender Conflict // Engendering Slavic Literatures. P. 82—103.

[24] Ibid. P. 93.

[25] Ibid.

lib.pushkinskijdom.ru

туру намеренно эротическую стилистику в романе «Земля».[26] Гипотеза о такого рода отношениях, существовавших в частной жизни Кобылянской и Украинки, аргументируется автором статьи с помощью эпистолярного архивного материала.[27]

* * *

Итак, гендерную поэтику можно и нужно рассматривать в качестве частного случая модернистской эстетики, так как оппонентом автора выступают не отдельные закостенелые стандарты женского поведения (ролевая героиня Мирры Лохвицкой), а общепринятая мораль, вне координат которой решаются художественные проблемы женской литературы[28] начала и середины XX века. В этом стиле пишутся циклы Софии Парнок и Марины Цветаевой,[29] однако в условиях русского культурного социума они выходят за грань социальной этической традиции и остаются ненапечатанными.

Проблемы гендерной поэтики освещают основное качество модернистского миропонимания — дистанцированность от традиционного национально-культурного фона, в рамках которого остается социально-просветительская трактовка женского вопроса.

---

[26] Ibid. P. 95—96.
[27] Ibid. P. 98—102.
[28] См.: *Мальцев Ю.* Иван Бунин. М., 1994.
[29] *Forrester S.* Op. cit. P. 126—127.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *С. А. Давыдова*

## МОГ ЛИ БЫТЬ ПРОЛОГ ИСТОЧНИКОМ ЛЕТОПИСЦА ЕЛЛИНСКОГО И РИМСКОГО?

Наряду с канонической богослужебной литературой, которая по своему объему занимала ведущее место в литературе Древней Руси, несколько в меньшем количестве дошли до нас так называемые четьи сборники. Их назначение заключалось в разъяснении и толковании основ христианского вероучения и морали. Условно такие сборники можно разделить на два вида. В первом из них собраны, как правило, произведения «теоретического» характера (Слова и Поучения Иоанна Златоуста, Иоанна Богослова, Василия Великого и других Отцов Церкви); ко второму относятся собрания произведений «практического» характера, в которых описаны «примеры» следования заповедям Священного Писания человеком в его земной жизни (жития святых, рассказы о подвижниках). Однако в литературе Древней Руси широко представлены и сборники «смешанного» характера, в состав которых включались произведения, относящиеся к тому и другому виду сборников.

Интересна и необычна история одного из древнейших «практических» сборников кратких житий святых — Пролога, в составе которого имеется еще и сборник «смешанного» характера. Произошло это следующим образом. Переведенный с греческого языка, по-видимому, на Руси или в русском Пантелеймоновском монастыре на Афоне, сборник кратких греко-римских житий святых Синаксарь, помимо того, что получил здесь другое название (Пролог), был дополнен древнерусскими канонизированными житиями и памятями (упоминание имени без сказания) святых, а также перечнем храмовых праздников. Если в самом этом акте Русь следовала за своим патроном Византией, то совсем несвойственно для византийской церковной литературы новое дополнение сборника, которое вряд ли можно было связать с назначением и функцией Пролога — поминовением святых дня на службе в церкви. Это был комплекс чтений-фрагментов текста, выписанных из различных книг назидательного характера: византийских житий-биографий святых — Андрея Юродивого, Иоанна Милостивого, Иоанна Златоуста; различных патериков; компилятивных сочинений — «Пандектов» Никона Черногорца, «Паренесиса» Ефрема Сирина; произведений Иоанна Златоуста, Василия Великого, Феофана Милостивого, Евагрия-монаха и др.[1]

При определении источников многочисленных чтений Пролога исследователи, однако, не указывали на возможную текстологическую связь его с древнерусскими хронографическими компиляциями. Между тем в одной из них — Летописце Еллинском и Римском 2-й редакции (далее: ЕЛ-2),[2] нам встретились тексты,

---

[1] Для определения круга чтений мы воспользовались следующими материалами: *Петров Н. И.* О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога (Иноземные источники). Киев, 1875; *Delehaye H.* Synaxarium Ecclesiae Costantinopolitanae. Propylaeum ad Acta Sanctorum. Novembris. Bruxelles, 1902; а также древнейшими рукописями Пролога, хранящимися в рукописных отделах библиотек Москвы и Санкт-Петербурга.

[2] О ЕЛ-2 см.: *Творогов О. В.* Древнерусские хронографы. Л., 1975. С. 28—39, 112—135, 141—159, 284—304 (далее — Древнерусские хронографы...). Здесь и далее мы пользуемся сокращениями в названиях хронографов, которые приводит автор в этой книге. Для сопоставления были использованы тексты следующих рукописей: БАН. 33.8.13, последняя треть XV века (далее: 33.8.13); РИМ. Чудовское собр. № 51/353, середина XV века (далее: Чуд. 51/353).

сходные, одни — полностью, а другие — частично, с некоторыми чтениями Пролога. Поскольку появление ЕЛ-2 датируется предположительно первой половиной XV века,[3] а сопоставимые чтения встречаются в списках Пролога 1-й и 2-й редакций XIII—XIV веков (рассматриваемые нами статьи в них тождественны), то естественно, речь может идти только о Прологе как источнике ЕЛ-2. Однако имеет смысл рассмотреть эти параллели на фоне и более ранних хронографических компиляций — Летописца Еллинского и Римского 1-й редакции (далее: ЕЛ-1),[4] который, по мнению О. В. Творогова, в интересующей нас части текстов тождественен Архетипной редакции Летописца Еллинского и Римского (далее: ЕЛ-Арх) — общим источником ЕЛ-1 и ЕЛ-2.[5]

Источником ЕЛ-Арх явилась также Хроника Георгия Амартола (далее: Хр. Амартола),[6] которая также привлечена к анализу. Результаты сопоставления можно представить в следующей таблице:

1) Пролог: 29 июня. Слово пренья Петрова (из жития апп. Петра и Павла). Ср.: Хр. Амартола. С. 257, 2—259, 14; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 94 б—96 а;

2) Пролог: 2 января. Чудо св. Селивестра (из жития св. Селивестра). Ср.: Хр. Амартола. С. 337, 9—338, 28; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 229—230; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 143 г—144 в;

3) Пролог: 28 августа. Слово о Федоре жидовине. Ср.: Синайский патерик.[7] Слово 253; Хр. Амартола. С. 316, 6—318, 3; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 211—212; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 122 б—123 в;

4) Пролог: 31 марта. Слово, яко подобает пред Богом тягаться с насильниками сего света. Ср.: Син. патерик. Слово 43; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 286; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 192 а—192 б;

5) Пролог: 11 апреля. Слово о Евагрии философе. Ср.: Син. патерик. Слово 276; Хр. Амартола. С. 437—438; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 308—309; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 218 б—219 б;

6) Пролог: 28 марта. Слово о Тязоте, воскресшего из мертвых в третий час. Ср.: Хр. Амартола. С. 439—441, 1—10; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 309—310; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 219 б—221 а.

7) Пролог: 6 марта. Слово о милостыни, яко не противиться ничтоже милостыни. Ср.: Син. патерик. Слово 252; ЕЛ-2: 13.8.13. Л. 191 б—191 в.

8) Пролог: 19 января. Слово о спасшемся от болезни милостыни ради и паки раскаявся умре. Ср.: Хр. Амартола. С. 436—437; ЕЛ-1: Синод. 280. Л. 307—308; ЕЛ-2: 33.8.13. Л. 217 в—218 а.

Среди перечисленных нами проложных чтений первые три сходны с указанными фрагментами хронографов лишь сюжетом. Таким образом, в Хр. Амартола, ЕЛ-1 и ЕЛ-2 — одна редакция этих текстов, в Прологе — другая, что можно проиллюстрировать на примере сопоставления текстов из жития св. Селивестра (см. № 2):

---

[3] Древнерусские хронографы... С. 31.

[4] О ЕЛ-1 см.: Древнерусские хронографы... С. 24—28. 111—112, 119—141, 274—284. Для сопоставления были использованы тексты рукописи: РИМ. Синодальное собр. № 280, начало XVI века (далее: Синод. 280).

[5] Древнерусские хронографы... С. 126.

[6] О. Хр. Амартола см.: Древнерусские хронографы... С. 9—13, 98—110. Для сопоставления мы пользовались изданием В. М. Истрина (Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе. Пг., 1920. Т. 1).

[7] Синайский патерик — условное название, которое встречается лишь в древнерусской рукописной традиции, обозначающее собрание патериковых рассказов, известное в греческой рукописной традиции под названием «Луга Духовного» Иоанна Моска. См. о нем.: *Смирнов И. М.* Синайский патерик в древнеславянском переводе. Сергиев Посад, 1917. Для сопоставления мы пользовались изданием рукописи Синайского патерика: РИМ. Синодальное собр. № 551. XI—XII веков. См. кн.: Синайский патерик / Подгот. текста В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина. М., 1967. Далее: Син. патерик.

lib.pushkinskijdom.ru

Пролог: РНБ. Fп. I. 48, 1431—1434 гг.
Л. 172 а.

Множеству сшедшюся. Замбрии же нѣкое дьявольское рече слово въ ухо быку, и пад быкъ, умре.

Л. 172 б.

Селивестр рече: «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа». Имъ быка за ухо, постави жива.

Хр. Амартола. С. 337, 30—32.

Июдѣмъ же инѣмъ пристремишася, да речеть Замбрии имя то въ уши быкови, и се рекъшю ему, скоро быкъ успе.

С. 338, 13—15.

И близ приступивъ къ быкови, рече с кричаниемь великым: «Въ имя Иисуса Христа, егоже жидовѣ распяша, въскресни и въстани въ всеи лѣпотѣ». И скоро быкъ в⟨е⟩сь ся подвигъ, въста.

При сопоставлении следующих двух текстов проложных чтений (№ 4, 5) с фрагментами сходных хронографических текстов выясняется более сложная текстологическая ситуация. Так, в проложном «Слове, яко подобает пред Богом тягаться с насильниками сего света» (см. № 4) и рассказе из Син. патерика, с одной стороны, и в сходном по содержанию фрагменте хронографов — с другой, отдельные детали повествования отличны друг от друга. В рассказе упоминается исторический факт ссылки сторонником монофизитов византийским императором Анастасием Дикором (491—518 н. э.) тех патриархов, которые настаивали на вероисповедании, принятом на Халкидонском соборе.[8] При этом в Прологе и Син. патерике названы два патриарха, отправленные в ссылку (Илия, патриарх иерусалимский и Флавиан, архиепископ антиохийский); в ЕЛ-1 (и следовательно, в ЕЛ-Арх) вместо Илии указан патриарх константинопольский Евфимий; в сходном тексте ЕЛ-2, однако, названы все три патриарха.

Если текст ЕЛ-1 ограничивается сообщением о ссылке,[9] то в Прологе, Син. патерике и ЕЛ-2 он имеет продолжение, при этом проложный текст идентичен тексту ЕЛ-2:[10]

РГАДА. Типографское собр. № 169, вторая половина XIV века (далее: Тип. 169). Л. 37.

Въ един же день посласта оба патриарха другъ къ другу, глаголаста, яко: «Анастасии цесарь днесь умре, да поидиивѣ, да ся приве с нимь предъ Богомъ...

33.8.13. Л. 192 а—б.

Въ единь же день посласта оба патриарха другъ къ другу, глаголаста, яко: «Анастасии царь днесь умре, поидива и вѣ, да ся прива с ним пред Богомь...

В Син. патерике (Слово 43) этим текстом заканчивается рассказ: «Въ единъ же дьнь пустиста оба патриарха другъ к другу, глаголюшта: „Да ся пьривѣ съ нимь". И по дъвою дьнию идоста оба к Господу». Между тем в конце проложного чтения помещена, скорее всего, его составителем еще и приписка назидательного характера, которая была заимствована вместе с предыдущим текстом составителем ЕЛ-2:

[8] Монофизиты — сторонники монофизитства, христологической ереси, основанной константинопольским архимандритом Евтихием и осужденной сторонниками православного вероисповедания на четвертом вселенском (Халкидонском) соборе в 451 году. Борьба между православной и монофизитской партиями была вызвана существованием двух взаимоисключающих точек зрения на божественную сущность. Подробнее об этом см.: *Болотов В. В.* Лекции по истории древней церкви. Т. IV. История церкви в период вселенских соборов. Ч. III. История богословской мысли / Под ред. А. Бриллиантова. Пг., 1918. С. 301—314.

[9] Источником этого фрагмента ЕЛ-1 и ЕЛ-2 послужил текст Хроники Иоанна Малалы. См.: Древнерусские хронографы... С. 302. № 361.

[10] См.: Там же. № 362.



lib.pushkinskijdom.ru

| Тип. 169. Л. 37. | 33.8.13. Л. 192 б. |
|---|---|
| се вѣдуще, властели, не творите да насилия немощнымъ, да предять васъ Богови и тамо люте осужени будете... | се вѣдущи, властели, не творите насилиа маломощнымь, да не предадать васъ Богови: тамо люте осуждены будете... |
| ...и не помянемъ, яко Господня есть власть, ему же хощеть тому же дасть. | ...и не помянем, яко Господня есть власть, ему же хощет, тому же и дасть. |

В проложном чтении «Слово о Евагрии философе» (см. № 5), в котором рассказывается об обращении язычника (еллина) в христианство и выполнении им одной из заповедей — жертвовании своего богатства нищим, начало такое же, как в рассказе Син. патерика, но отличается от начала сходных фрагментов в хронографах. Следовательно, в Прологе и хронографах — опять-таки два текста различной редакции, первая из которых — проложная — восходит к Син. патерику, но не совпадает с ним, поскольку была переработана составителями проложных чтений;[11] текст хронографических редакций восходит к тексту Хр. Амартола. Однако при переписке указанного фрагмента из ЕЛ-Арх составитель ЕЛ-2, как и в указанном выше случае, по-видимому, дополнил его проложным текстом. «Слово о Евагрии философѣ, его же крести Сунесии епископ и дасть ему рукописание» — под таким заголовком оно помещено в Прологе и ЕЛ-2 — в конце этих текстов также имеется приписка:

| Пролог: РГАДА. Типографское собр. № 173. Л. 50, об. | 33.8.13. Л. 219 б. |
|---|---|
| Да внимаемъ житию нашему и разумѣемъ по всему блаженому Евагрию... | Да внимаем житию нашему и разумѣемь по всему блаженому Евагрию... |
| ...и по смерти сторицею обрящеть вѣчная благая. | ...и по смерти сторицею обрящет вѣчная благая. |

Предположение о том, что составителю ЕЛ-2 были известны тексты Пролога, и он, переписывая рассказы из ЕЛ-Арх, дополнил их некоторыми деталями повествования и назидательными приписками из сходного проложного текста, подтверждается сопоставлением и с другим аналогичным рассказом, имеющимся в составе хронографов и Пролога. Это «Слово о Тязиотѣ, воскресшего из мертвых в третий час» (см. № 6), которое посвящено очень распространенной теме средневековой литературы — смерти человека, его пребывании в загробном мире, а затем внезапном возвращении к жизни. Текст «Слова о Тязиотѣ...» находится в составе Хр. Амартола и ЕЛ-1, а в ЕЛ-2 от них отличается, но сходен с проложным чтением, к тому же имеет такой же заголовок. Приведем для примера начало и конец этого рассказа в ЕЛ-1 и ЕЛ-2:

| Синод. 280. Л. 306. | Чуд. 51/353. Л. 355 г. |
|---|---|
| | Не умолчю бывша Божиею благодатью на родѣ человѣчестем. Не ложь бо есть, рекыи: «Не хощу смерти грѣщником, но обратитися и живу быти». |
| Въ Карфагестимь градѣ (а)фрикиискомь бяше блудникь велми... | Въ Картагенѣ градѣ афракистѣмь бысть нѣкыи мужь блудникъ, именемь Тязиотъ, сыи въ мнозѣх грѣсѣх прѣбывая... |

[11] Проложные тексты, имеющие своим источником различные патерики, подвергались составителями, как правило, литературной обработке. См. об этом: *Давыдова С.А.* Переводные патерики в составе древнерусского Пролога / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1993. С. 19—20.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. 307, об.

...прѣставися о Господѣ, увѣдавъ свою смерть прежде 12 дню.

Л. 358 а.

...прѣставися о Господе, и отъиде чистъ къ Богу, увѣда прѣжде трии днии свое скончание. Видевше же достовѣрнии отцы, повѣдаша нам успеха ради.[12]

Таким образом, составитель ЕЛ-2 в указанных нами случаях мог использовать тексты чтений Пролога и хронографов для создания нового варианта рассказа (№ 4, 5) или предпочесть текст проложного чтения тексту хронографов (№ 6).

Подтвердить нашу догадку может также текст еще одного проложного чтения — «Слова о милостыни, яко не противиться ничтоже милостыни» (см. № 7), которое отсутствует в Хр. Амартола и ЕЛ-1, но абсолютно сходно с текстом ЕЛ-2:

Пролог: РГАДА. Типографское собр. № 173. Л. 8—8, об.

Зинонъ цесаръ отятъ дъщерь насильемь у нѣкоей вдовичи. Вдовича же въходящи въ церковь, моляшеся Святѣй Богородици, съ сльзами глаголющи: «Мьсти мене от Зинона цесаря». Се же еи творящи по многы днии. Явися еи Святая Богородица, глаголющи: «Вѣру ими ми, жено, яко многажды хотѣхъ мьсть твою створити, нъ рука Его възбраняеть ми: есть бо милостивъ зѣло».
Да никтоже възможеть на милостивыя.

33.8.13. Л. 191 б—в.

Зинонъ царь оттят дщерь у нѣкоей вдовици насилием. Вдовица же входящи въ церковь, моляшеся Святѣи Богородици, съ слезами глаголющи: «Мьсти мене от Зинона царя». Се же еи творящи въ многы дни. Явися еи Святая Богородица, глаголющи: «Вѣру ими ми, жено, яко многажды хотѣхъ мьсть твою створити, нъ рука Его възбраняеть ми: есть бо милостивъ зѣло».
Да никто възможе на милостивыя.

В Син. патерике (Слово 252) находится тот же текст, но другой редакции: «Повѣдаше намъ нѣкто от отець о Зинонѣ цари, глаголя, яко жену я обидѣ дъщерию своею. Си же упражняшеся въ дому Владычица нашея Богородица, просящи и молящи я... нъ рука Его възбраняеть мя: бѣ бо милостивъ зѣло».

Что касается последнего из рассматриваемых нами чтений Пролога — «Слова о спасшемся от болѣзни милостыни ради и пакы раскався, умре», — то оно сходно с текстами хронографов, с той лишь разницей, что в ЕЛ-2 текст имеет заголовок: «О нѣкоем богатѣм, створшим милостыню, и раскаявъся, взем злато и умре». Подобный заголовок, в котором как правило обозначалась тема Слова или Поучения, характерен для произведений из древнерусских сборников, в частности, для чтений Пролога. Возможно, этот факт является косвенным подтверждением нашей версии о создании составителем ЕЛ-2 новой редакции текстов путем переработки сходных текстов ЕЛ-Арх и проложных чтений.

Представленный нами текстологический анализ может свидетельствовать о том, что по каким-то причинам составителя ЕЛ-2 не удовлетворяли тексты более ранних хронографических компиляций, и он подверг их переделкам. К сожалению, кроме чтений Пролога, которые без изменений переписывались на протяжении нескольких столетий, мы не располагаем пока другими источниками, к которым мог обратиться составитель ЕЛ-2 при создании указанных фрагментов. Однако мы можем представить, какая кропотливая работа сопутствовала созданию произведений, вошедших в состав Летописца Еллинского и Римского 2-й редакции.

[12] Ср., например, текст рукописи Пролога: РНБ. Собр. Санкт-Петербургской Духовной академии. А.I.264. Т. 2. Л. 39, об.—40, об.

lib.pushkinskijdom.ru

© Н. Е. Мясоедова

# РУССКАЯ ПЬЕСА О ВОЛЬТЕРЕ «ТЫ И ВЫ»

## (К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ А. А. ШАХОВСКОГО)

Отправная точка данного исследования — работа над комментарием к давно известному письму А. С. Грибоедова к П. А. Вяземскому от 11 июля 1824 года, в котором он писал: «Любезный к⟨нязь⟩ Петр Андреевич, одним письмом вы меня до сих пор вспомнили и обрадовали. Нельзя ли еще одним? ⟨...⟩ Эти строчки доставит вам Сосницкий. Примите его в число тех, кого любите. Коли сами в городе, согласите его сыграть Вольтера, роль, в которой он необыкновенно хорош (во втором акте). Вся портретная истина сохранена в точности. Это одушевленная бронза того бюста, что в Эрмитаже. Я бы желал не столько остроты (которой, впрочем, эта комедия не изобилует), но чтобы картина неизбежной дряхлости и потухшего гения местами прояснялась памятью о протекшей жизни, громкой, деятельной, разнообразной. Кто век прожил с бо́льшим блеском? И как неровна судьба, так сам был неровен: решительно действовал на умы современников, вел их, куда хотел, но иногда, светильник робкий, блудящий огонек, не смеет назвать себя; то опять ярко сверкает реформатор бичом сатиры; гонимый и гонитель, друг царей и враг их. Три поколения сменились перед глазами знаменитого человека; в виду их всю жизнь провел в борьбе с суеверием богословским, политическим, школьным и светским, наконец, ратовал с обманом в разных его видах. И не обманчива ли самая та цель, для которой подвизался? Какое благо? — колебание умов ни в чем не твердых??. Теперь, на краю гроба, среди обожателей, их фимиама, их плесков... А где прежние сподвижники, в юности пылавшие также алчностию славы, ума, опасностей и торжеств? И где прежние противуборники? — отцы, деды тех, которые его нынче окружают??? —

Этого нет в комедии, но есть прозаическое сходство: удивление при встре⟨че⟩ с любовницею после 60 лет разлуки; самодовольствие Вольтера, что он первый познакомил французов с англичанами, первый был вызван и увенчан в театре; анекдот с перстнем, кофейная острота и проч. мелочь. Как бы то ни было, Сосницкий чрезвычайно хорош и добавляет автора. Не знаю, как вы его найдете?

Прощайте, меня прерывают.

NB. Пишите же ко мне. Вот я не ленюсь. А кабы теперь был в Москве, сыграл бы в деревне у вас роль старухи-маркизши, Вольтеровой любовницы».[1]

Грибоедов обращается к Вяземскому как к человеку, для которого Вольтер был философом, ради которого он «опускался» до журнальной полемики.[2] Не называя автора пьесы «Ты и Вы»,[3] Грибоедов в письме объяснял, что пьеса о Вольтере не

---

[1] *Грибоедов А. С.* Соч.: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 230—231. Далее ссылки на это издание в тексте: римскими цифрами указан том, арабскими — страница. Текстологическая сверка письма сделана по первой публикации в Остафьевском архиве (СПб., 1913. Т. V. Ч. 2. С. 152—153).

[2] *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 67—70; *Заборов П. Р.* 1) Пушкин и Вольтер // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 86—99; 2) Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 211.

[3] Во всех остальных случаях Грибоедов, как правило, упоминал имя Шаховского как автора пьес подчас с достаточной долей иронии; ср. в письме к П. А. Катенину от 19 октября 1817 года: «...Шаховской ⟨...⟩ совершенно окончил свою комедию, недостает только предисловия, развязка преаккуратная: граф женится на княжне, князь с княжной уезжают в деревню, дядя и тетка изъясняют моральную цель всего происшедшего, Машу и Ваньку устыжают, они хотят — стыдятся, хотят — нет, Цаплин в полиции, Инквартус и многие другие в дураках, в числе их будут и зрители, я думаю, ну да это не мое дело, я буду хлопать»; ср. также в письме к П. А. Вяземскому от 21 июня 1824 года: «Шаховской занят перекройкой „Бахчисарайского фонтана" в 3 действиях с хор⟨ами⟩ и бал⟨етом⟩, он сохранил множество стихов

lib.pushkinskijdom.ru

претендует на биографию, и в его объяснении, весьма благожелательном, раскрывалось не столько его отношение к пьесе, сколько к самому Вольтеру.[4]

И первое, что привлекает внимание комментатора, — это приписка Грибоедова: какую именно роль хотел бы сыграть Грибоедов для Вяземского, избрав себе партнером Сосницкого. Сразу отметим, что содержание пьесы в литературе о Грибоедове пересказывалось практически в каждом комментарии к письмам Грибоедова, но текст пьесы печатно нигде не воспроизводился. Он хранится в Государственной театральной библиотеке в Санкт-Петербурге.[5] Современники, знакомые с пьесой по театральной постановке, не раз отмечали ее достоинства. А. А. Бестужев в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» дал одобрительный отзыв.[6] П. А. Катенин писал Н. И. Бахтину, что «пиеса Шаховского понравилась».[7] О. М. Сомов в рецензии на второе представление пьесы 28 января 1824 года подробно остановился на игре Сосницкого, отметив, что «г. Сосницкий в роли Вольтера показал новый опыт превосходного своего таланта... Во втором действии г. Сосницкий совершенно вошел в характер лица, им представляемого. Он так умел подделывать свое лицо, что без всякого обмана воображения в нем можно было узнать сходство со всеми известными бюстами и портретами Вольтера. Можно почти решительно сказать, что никто из зрителей не слыхал голоса и смеха Вольтера, но голос и смех г. Сосницкого показывали в нем осьмидесятилетнего старика, бодрого духом, но дряхлого телом, страждущего удушьем и кашлем. Словом: очарование в полной мере действовало на зрителей, которые по окончании пьесы с громкими плесками вызывали своего любимца».[8] Успех Сосницкого во втором действии пьесы и признание публикой спектакля — общее место в рецензиях и исследованиях. «Как естественен и великолепен был Сосницкий дряхлым Вольтером и как походил он на бюст этого знаменитого писателя! — восклицал П. Арапов. — Публика принимала его с изъявлением восторга; пьеса эта собирала всегда в театре многочисленную публику».[9]

---

Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салада»; ср. в письме к П. А. Катенину от 17 октября 1824 года: «...у Шаховского прежние погремушки, только имя новое, он вообразил себе, что перешел в романтики, и с тех пор ни одна сказка, ни одна басня не минует его рук, все перекраивает в пользу Дюр, Брянского и пр.: на днях, кажется, соорудил трилогию из „Медведя и пустынника" Крылова. Я у него бываю, оттого, что все другие его ругают, это в моих глазах придает ему некоторое достоинство» (II, 182, 229, 234).

[4] В 1817 году М. Н. Загоскин анонимно напечатал отзыв Грибоедова (по атрибуции В. П. Мещерякова) о французском философе в фельетоне «Знатоки, или История одного дня»: «Вольтер? Боже мой! Могут ли нравиться трагедии, в которых Магомет философствует, бредит метафизикою, как Дидерот, а турецкий султан рассуждает о любви, как страстные любовники в романах г-жи Скюдери?» (*Мещеряков В. П.* А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX—начало XX в.). Л., 1983. С. 43—47). Эта критическая оценка творчества Вольтера во многом совпала с более поздней пушкинской оценкой. Пушкин отмечал, что Вольтер «60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил... свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным и шутливым языком, одною рифмою и метром отличавши⟨мся⟩ от прозы — и эта легкость казалась верхом поэзии» (*Пушкин.* Полн. собр. соч. [М.; Л.,] 1949. Т. 11. С. 272).

[5] Указано в кн.: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 821—822. (Б-ка поэта. Большая сер.).

[6] Бестужев писал: «Русский театр в прошедшем году обеднел оригинальными пьесами. Замысловатый князь Шаховской очень удачно, однако ж, вывел на сцену Вольтера-юношу и Вольтера-старика в дилогии своей „Ты и Вы" и переделал для сцены эпизод „Финна" из поэмы Пушкина „Людмила и Руслан"» (Полярная звезда. М., Л., 1960. С. 495).

[7] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911. С. 56 и далее: С. 105, 179, 214, 216.

[8] Сын отечества. 1824. Ч. 91. № 5. С. 228—229. См.: *Бертинсон С. Л.* Дед русской сцены. О жизни и деятельности И. И. Сосницкого. Пг., 1916. С. 42—45.

[9] *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 353—354.

lib.pushkinskijdom.ru

Грибоедов советовал Вяземскому «принять Сосницкого в число тех, кого любит». И это не случайно. Иван Иванович Сосницкий был весьма замечательным человеком. Его биография с самого рождения была связана с театром. Он родился 18 февраля (1 марта) 1794 года,[10] будучи сыном театрального закупщика. В пятилетнем возрасте (в 1799 году) И. И. Сосницкий был принят в театральную школу главным директором театра обер-камергером А. Л. Нарышкиным и начиная с 1807 года исполнял на сцене детские роли. Относительно актерского образования его биограф отмечал, что «в театральной школе не разделяли питомцев по разрядам и не назначали каждому заранее будущее его поприще, а учили *всему*: пение, инструментальная музыка, драматическое искусство, танцы, живопись, театральная механика, все это преподавалось всем без различия, предоставляя уже природе, уму и склонностям каждого избрать себе потом ту часть, в которой он обнаружит больше развития».[11] После окончания театральной школы в 1812 году Сосницкий был замечен князем Шаховским, его первый успех — роль Ольгина в «Уроке кокеткам, или Липецких водах» Шаховского (премьера 23 сентября 1815 года). В следующем году в комедии «Чем богат, тем и рад — не осудите» он «мастерски исполнял восемь различных характеров».[12] Сосницкий играл в пьесах Грибоедова «Молодые супруги»[13] и «Притворная неверность».[14] В этот период, как отмечает биограф Сосницкого, он показал «все разнообразие своего высокого дарования; он был беспрестанно занимаем во всех значительных пьесах и снискал себе такую славу ⟨...⟩ что весьма часто был приглашаем участвовать в домашних спектаклях любителей ⟨...⟩ Он старался быть всегда в хорошем обществе и был принят во многих известных домах в Петербурге».[15] Основой его сценической игры была импровизация. Современники надолго запомнили премьеру любительского спектакля «Глухой, или Полный трактир» в домашнем театре М. Н. Загоскина, когда Сосницкий вызвался заменить заболевшего в тот день кн. Х***, исполнявшего главную роль комика. За три часа Сосницкий несколько раз прочитал пьесу и «играл роль Дубридова (Глубду) почти импровизацией с таким искусством, не обращая даже внимания на суфлера, что ни один из зрителей не мог догадаться, что он экспромтом заменил другого, все смеялись от души и были в восхищении»[16] от его игры.

В летний сезон 1824 года Сосницкий был в Москве на гастролях и уже 28 июня играл вместе с М. С. Щепкиным в комедии Д. Баркова «Два Фигаро» (бенефис Сосницкого). Современники находили, что «на русской сцене Сосницкий казался актером Comédie Française по тонкому мастерству диалога, по красоте движения, по пластике жеста».[17] Денис Давыдов 16 июля 1824 года писал Сосницкому: «Любезный Иван Иванович! За что такая немилость? Показались и исчезли! Заверните при свободном времени, дайте мне случай лично возблагодарить вас за удовольствие, которое вы мне доставили вчерашний день. Ваш талант таков, какого я нигде не видал, кроме Парижа, да и там вы были бы из первых актеров. Право, я от восторга вне себя».[18]

---

[10] Сосницкий умер 24 декабря 1871 года (5 января 1872 года).

[11] Биография И. И. Сосницкого, артиста императорского театра. СПб., 1861. С. 6—7.

[12] *Бертинсон С. Л.* Указ. соч. С. 17.

[13] Вольная переделка пьесы французского драматурга Крезе де Лессера «Secret du menage» (1807); «Молодые супруги» (отдельное издание СПб., 1815; ценз. разр. 18 июня 1815) писалась по заказу князя Шаховского.

[14] Пьеса написана совместно с А. А. Жандром (отдельное издание СПб., 1818; ценз. разр. 7 февраля 1818).

[15] Биография И. И. Сосницкого... С. 11—12.

[16] Там же. С. 12, примеч.

[17] *Дурылин С.* Щепкин и Сосницкий. Новые материалы // Театр. 1938. № 8. С. 74.

[18] *Давыдов Д. В.* Соч. СПб., 1893. Т. 3. С. 155. В комментарии допущены неточности: либо в дате, которая ошибочно приписана к 1823 году, либо в объяснении, что 15 июля 1823 года Сосницкий играл в Москве в пьесе Шаховского «Ты и Вы». Скорее всего письмо относится к 1824 году.

lib.pushkinskijdom.ru

Рекомендуя Сосницкого москвичу Вяземскому, Грибоедов видел в нем представителя петербургской школы актерской игры, в противовес московской (позже названной щепкинской), последняя исходила из внутреннего перевоплощения актера. В конце тридцатых годов это противопоставление стало очевидным и для критиков, и для публики. В. Г. Белинский в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду», оценивая игру Сосницкого в драме-водевиле Н. А. Коровина «Дедушка и внучек», писал: «Сосницкий был превосходен. Одно уже то, что играя комическую роль он умел трогать и возбуждать не смех, а чувство, не переставая быть смешным, показывал удивительное искусство. Его невозможно было узнать; сгорбленный стан, осьмидесятилетнее и предоброе лицо, голос, манеры, даже произношение, дающее знать о недостатке зубов, — словом, все до малейшего оттенка, до едва заметной черты было в высшей степени правдоподобно, естественно, артистически искусно... Невозможно требовать большего и лучшего отречения от своей личности». Именно в этом критик видел превосходство Сосницкого перед Щепкиным, которого «вы везде и во всем узнаете, хотя он каждую роль выполняет совершенно — сообразно с ее духом и характером. Ему изменяет не талант, не искусство, но его фигура, какая-то одному ему свойственная манера, от которой он вполне никак не может отрешиться. В этом отношении из русских актеров у Сосницкого едва ли есть соперники! ⟨...⟩ Сосницкий перерождается подобно Протею в тех ролях, которыми может овладеть вполне». Белинский заметил в игре Сосницкого только один недостаток — критику хотелось бы в «патетических сценах» слышать тот трепет чувства, ту «электрическую теплоту души», которыми Щепкин «так обязательно, так могущественно волнует массы и увлекает их по воле своей огненной натуры». В этом Белинский видел превосходство игры Щепкина над Сосницким и «превосходство, которого тайна не вполне в органе голоса. И в этих двух пунктах вообще главная разница между театрами обеих наших столиц». Таков был вывод критика.[19]

В летний сезон 1824 года пьеса «Ты и Вы» на московской сцене была представлена Сосницким дважды — 20 и 27 августа. В следующем, 1825 году, 12 июня в главной роли этой пьесы в Москве выступил М. С. Щепкин.[20]

Грибоедов в письме к Вяземскому, выражая желание сыграть («был бы в Москве, сыграл бы в деревне у вас роль старухи-маркизши») в паре с Сосницким во втором действии пьесы (где появляется старуха-маркизша и где Сосницкий, играя 80-летнего Вольтера, был, по мнению современников, чрезвычайно хорош), очевидно, рассчитывал выступить с ним на равных в мастерстве характерного актера, обладавшего всеми средствами внешней выразительности и даром импровизации. В это время им обоим было около 30 лет.[21]

Следующее, что привлекает внимание исследователя, — это неожиданный театральный успех пьесы «Ты и Вы», особенно если учесть то обстоятельство, что в день премьеры 23 января 1824 года (в бенефис М. И. Вальберховой) на сцене в первом отделении была представлена программная вещь Шаховского «Фингал и Розкрана». П. Р. Заборов отмечал, что судьба русской пьесы о Вольтере «оказалась более счастливой, чем судьба в России 1820—1830-х гг. некоторых драматических

---

[19] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 20 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 4. С. 442—443.

[20] *Погожев В. П.* Столетие организации имп. Московских театров. СПб., 1908. Вып. 1. Кн. 2. С. 239.

[21] Год рождения Грибоедова в точности не установлен, официально им признан 1795 год (см.: *Строганов М. В.* Год рождения Грибоедова, или «Полпути жизни» // А. С. Грибоедов. Материалы к биографии. Л., 1989. С. 10—19). Однако последние данные свидетельствуют о том, что скорее всего им следует считать 1794 год (*Мясоедова Н. Е.* О Грибоедове и Пушкине. [СПб.,] 1997. С. 11). Но даже если принять за начало отсчета 1795 год, то в 1824 году Грибоедову было 29 лет, а Сосницкому — 30, разница в один год в таком возрасте несущественна.

lib.pushkinskijdom.ru

сочинений самого Вольтера».[22] Сравнивая «Фингал и Розкрану» и «Ты и Вы», П. Арапов отмечал, что Шаховской ожидал успеха от первой пьесы, «но хоть она и понравилась в чтении, в представлении вышла довольно скучна и не оставила по себе никакого приятного впечатления».[23] Успеху пьесы о Вольтере, помимо игры Сосницкого, по мнению Арапова, способствовал и сильный состав его партнеров по сцене.[24] Это верно лишь отчасти, актерский состав «Фингала и Розкраны» был традиционным, но отнюдь не слабым,[25] однако драматический материал был совершенно иного качества. Как иллюстрацию приведем небольшой фрагмент из объяснения Розкраны и Фингала из действия I (явл. 5).

Розкрана

Неужели жалость
Я чувствую в сердце
К губителю злому всех ближних моих
Ах! Скольких несчастий виною
Я сделалась, зла никому не желая на свете:
Не я ли и мать, и отца, и брата сгубила,
И в мире одна
Осталась без ближних, без крова, совсем сирота.

Фингал

Ах! Если бы верное сердце Фингала
Могло все потери тебе заменить
То Сельмы б чертоги, веселою песнью
И радостным кликом утешили тени
Морвенских Царей.
Скажи откровенно: ты хочешь ли сделать счастливым Фингала?

Розкрана

Фингал! Не счастливить собою Розкрана родилась
Я жизнью моей
Лишила супруги и счастья отца.
Убийство и пламень меня отыскали
В отечестве милом, на гибель родным
И мною невольно прельщенный
Повергся и в гибель и стыд Гиддолан.
Поверь, что с собою я в Сельмы чертоги
Не радость, не песни; а горе и плач принесу.[26]

Сравнивая поэтический строй этой пьесы с пьесой «Ты и Вы», задаешься вопросом, как один человек практически в одно время мог писать столь диаметрально противоположные вещи. При этом если о создании «Фингала и Розкраны» есть определенный материал, то о творческой истории «Ты и Вы» его практически

---

[22] «Из драматического наследия фернейского патриарха в репертуаре русского театра этого периода присутствовало шесть трагедий — „Меропа", „Заира", „Китайский сирота", „Семирамида", „Магомет" и „Танкред"; но за исключением „Танкреда", все они ставились крайне редко, преимущественно для дебюта или в бенефис какого-либо актера» (*Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. С. 211).

[23] *Арапов П.* Указ. соч. С. 353.

[24] «Аглаю представляла М. И. Вальберхова, которая исполняла эту роль с большим достоинством; г-жу де ла Вильет, питомицу Вольтера... представляла Сосницкая, роль г-жи Денис, племянницы Вольтера, играла Яковлева; маркиза де Шатолета — Борецкий; Бабетту, домоправительницу — Азаревичева...» (*Арапов П.* Указ. соч. С. 354). Сосницкая Елена Яковлевна (рожд. Воробьева) — с 1817 года жена Сосницкого.

[25] Фингала играл Каратыгин, Ламора — Борецкий, Розкрану — Дюрова, Гиддолана — Брянской.

[26] Цит. по рукописи пьесы, хранящейся в Государственной театральной библиотеке (шифр I.XX. 3.46), там же указан актерский состав.

lib.pushkinskijdom.ru

нет. Когда же исследователь пытается вписать пьесу в контекст творчества Шаховского,[27] он испытывает сопротивление материала, поэтому попытаемся понять, что волновало Шаховского в этот период времени, сосредоточив внимание на творческой истории «Фингала и Розкраны».

Шаховской действительно придавал этой пьесе программное значение. В письме к В. Ф. Одоевскому, посылая для публикации во втором номере «Мнемозины» отрывок из 3-го действия «Аристофана», он сообщал: «...я теперь занят постановкой к бенефису г-жи Вальберховой нового рода Драматической поэмы, писанной белыми и не ямбическими стихами, которая почти целиком взята из Оссиана; название „Фингал и Розкрана, или Обычай Морвены". Успевши несколько в старом, или обыкновенном, я ищу для нашего театра если не совсем нового, полагая, что нового давно уже нет под солнцем, то, по крайней мере, не столь условного, как драматические подражания, принесенные к нам с пудрою, шитыми кафтанами и красными каблуками из Парижа. Я хочу моими опытами открыть дорогу людям, имеющим больше моего дарования, для обогащения нашей драматической литературы, и даже к созданию своего собственного театра на обширном и прочном фундаменте. Удастся мне это или нет, про это я, верно, не узнаю. Успехи трудов художников оцениваются после их смерти ⟨...⟩ я не терял даром времени и сделал, стремясь к моей цели, новое драматическое произведение, играемое с успехом под названием „Сокол Ярослава Тверского",[28] в этой пиесе я сделал опыт Русского размера; кажется, без всякого сомнения, он мне удался; и публика приняла хорошо этот Русизм, которым, однако ж, не можно много писать, чтобы не впасть в заунывный напев. Вот, любезный князь, что я думал, делал и делаю». И в этом же письме в приписке упоминается Грибоедов: «Если Грибоедов в Москве, то напомните ему, что еще существует человек, который едва ли не больше всех его знакомых его любил, любит и будет любить, хотя не очень полагается на взаимность».[29] Письмо не датировано, но по дате прошедшей премьеры пьесы «Сокол Ярослава Тверского» можно утверждать, что письмо написано в период с 18 октября 1823-го по 23 января 1824 года, т. е. приблизительно за три месяца до премьеры пьесы «Ты и Вы». В этом же письме, помимо обращения к Грибоедову, есть и побуждение В. Ф. Одоевскому поделиться своими творческими планами: «Если вы захотите иногда сообщать мне ваши мысли и сочинения, то всегда очень и очень одолжите; мне приятно будет видеть, как наш молодой орел... расправляет свои крылья...»

Неизвестно, как ответили Шаховскому В. Ф. Одоевский и Грибоедов, но между собой, очевидно, у них состоялся разговор о творческих планах Шаховского. Чем закончилось это обсуждение, сказать трудно, но совершенно очевидно, что даже тема пьесы «Ты и Вы» не укладывается в систему творческих приоритетов Шаховского. Единственным и непререкаемым авторитетом из французских драма-

---

[27] Творческий метод Шаховского, как правило, опирался на уже готовые литературные сюжеты, которые он использовал в качестве основы для своих пьес: 3 января 1824 года им ставится «Судьба Ниджеля, или Все беда для несчастного» (сюжет заимствован из романа В. Скотта); 23 января — «Фингал и Розкрана, или Каледонские обычаи» (сюжет заимствован из «Песен» Оссиана); 9 июня — «Мольер с друзьями» (сюжет заимствован из одноименной комедии А.-Ф. Риго и Жакелена); 1 сентября — «Волшебная лампадка, или Кашмирские пирожники» (перевод и переделка при участии А. А. Жандра текста оперы Э. Скриба, С. Амана и Мельвиля «Le petit lampe merveilleuse»). Литературная основа пьесы «Ты и Вы» пока не выявлена. См.: *Гозенпуд А. А.* Драматические произведения и переводы А. А. Шаховского // Шаховской А. А. Комедии... С. 821—822.

[28] Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. Русская быль в 4-х действиях, соч. кн. Шаховского. СПб., 1823 (отпечатано в театральной типографии). Впервые поставлена в Петербурге 18 октября 1823 года. В списке пьес А. А. Шаховского, составленном А. А. Гозенпудом, данная пьеса указана как неопубликованная (*Шаховской А. А.* Комедии... С. 820).

[29] Русский архив. 1864. С. 808—809. Автограф — ГПБ. Ф. 539. Оп. 2. № 1161.

lib.pushkinskijdom.ru

тургов для него был Мольер,[30] к Вольтеру он относился более чем скептически.[31] Напротив, отношение к Вольтеру в пьесе «Ты и Вы» явно благожелательное, практически это вариация на тему «горе от ума». Поэтому трудно объяснить, почему, ставя перед собой задачу создания русского театрального репертуара и отрицательно относясь к Вольтеру, Шаховской «переступает через себя» и пишет пьесу о французском философе с явной к нему симпатией, к тому же пишет ее «презренной прозой», которую он использовал только в полемических целях.[32] Шаховской ставит эту пьесу в один день со своей программной вещью «Фингал и Розкрана», задействуя два актерских состава, при этом состав во главе с Сосницким способен ввести пьесу в репертуар в максимально сжатые сроки. Позже, в 1827 году, при публикации «Стихов из Вольтера» в альманахе Б. М. Федорова Шаховской только отметит, что они «помещены» в пьесу «Ты и Вы».[33]

Эти косвенные наблюдения наводят на мысль о состязании двух авторов. В переписке Грибоедова с Шаховским такое творческое состязание присутствует. В письме к С. Н. Бегичеву, написанном предположительно в июне 1824 года и повествующем об успехе чтений комедии «Горе от ума», Грибоедов замечает: «Шаховс⟨кой⟩ решительно признает себя побежденным (на этот раз)» (II, 226). Последнее выражение кажется несколько странным. «Горе от ума» еще не опубликовано, и надежды на возможность публикации невелики, признание литературных

[30] Ср. в «Меркурии на часах»:

Комедия

Надеяться не смею на успех;
Ты знаешь, я в нервической горячке
Томилась многие года,
Но вот любимец мой привел меня сюда,
Так вместе с ним, или поодиночке,
Коль хочешь ты, попробуем сыграть
Мольерова театра сцену.
Однако ж не берусь заставить хохотать.

Меркурий

Играй ты с ним, но чур не корчить Мельпомену.

(*После игры Мольеровой сцены.*)

Ты на Парнас беги.

(*Шаховской А. А.* Комедии... С. 711)

[31] Скептическое отношение к Вольтеру осталось и в дальнейшем: в 1828 году Шаховской пишет пьесу «Меркурий на часах, или Парнасская застава», где проявляется достаточно «сдержанное, если не отрицательное отношение к Вольтеру-комедиографу» (*Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. С. 211). В 1829 году в пьесе «Еще Меркурий, или Романный маскарад» отношение к Вольтеру просто отрицательное:

Задиг

...Отец мой был с умом большим,
Но тем, за что казался славным,
Он нынче сделался смешным
И только изредка забавным.

Граф

Да, нынче уж Вольтер,
Не прежняя пора, людей с ума не сводит,
И оттого, что видим мы пример...

(*Шаховской А. А.* Комедии... С. 270)

[32] Ср. в «Меркурии на часах» диалог Меркурия и Драмы (*Шаховской А. А.* Комедии... С. 707—709).

[33] Стихи из Вольтера, помещенные в Комедии «Ты и Вы» («Да, наш Париж вмещает целый свет») // Памятник отечественных муз на 1827 год. С. 249—250 (цензур. разр. 21 декабря 1826).

lib.pushkinskijdom.ru

кругов, разумеется, важно, но и у Шаховского тоже есть аргумент: «Ты и Вы» с успехом прошла в Петербурге, а летом 1824 года с успехом идет в Москве. И если он автор пьесы, то неясно, почему он признает себя «решительно побежденным»?

Исследователи не раз отмечали, что у Шаховского Грибоедов «учился простоте и характеристичности диалога, умению сделать повседневную разговорную речь достоянием сцены».[34] Это безусловно верно, но учился Грибоедов не только у Шаховского. Позже Вяземский в полушутливой форме вспоминал о своем «соавторстве» с Грибоедовым в «Горе от ума», о том, как подсказал Грибоедову прием перенесения смыслового акцента из реплики одного персонажа в реплику другого.[35] Этот прием в пьесе «Ты и Вы» встречается неоднократно, при этом смысл фразы при ее разрыве меняется на противоположный.[36] У Шаховского в пьесах подобного стилистического приема нет.

Публикация пьесы «Ты и Вы» необходима как для определения неясных мест в творческой биографии А. А. Шаховского,[37] так и для уточнения общего хода литературного процесса середины 20-х годов XIX века. Текстологи не раз попадали в неловкое положение из-за доверия к авторскому почерку.[38] И хотя данный список является писарским,[39] но в нем есть правка темными чернилами, очевидно рукой Шаховского,[40] и это свидетельствует о существовании более раннего списка, с которого делали беловик. Но кем он был написан, пока неясно. В последнее время появился новый метод атрибуции текста, основанный на расчетах высшей матема-

---

[34] *Мещеряков В. П.* Указ. соч. С. 27. См. также: *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии... С. 43.

[35] Вяземский был соавтором Грибоедова по водевилю «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», над которым они работали в конце 1823 года. Первое представление прошло на московской сцене 24 января 1824 года и (с некоторыми переделками) на петербургской сцене 1 сентября того же года. Об обстоятельствах работы над водевилем см. рассказ Вяземского (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. Л., 1980. С. 81). Далее Вяземский вспоминал: «В комедии „Горе от ума" есть и моя капля чернил, то есть: точка. ⟨...⟩ Скоро после приезда в Москву Грибоедов читал у меня и про одного меня комедию свою. После падения Молчалина с лошади, испуга и обморока Софьи Павловны (действие 2-е, явление 8-е) Чацкий говорил:

Желал бы с ним убиться для компаньи.

Тут заметил я, что влюбленному Чацкому, особенно после слов:

Смятенье обморок...
Так можно только ощутить,
Когда лишаешься единственного друга,—

неловко употребить пошлое выраженье „для компаньи", а лучше передать его служанке Лизе. Так Грибоедов и сделал: точка разделила стих на два...» (С. 131—132).

[36] Ср., например, действие 2, явление 4:

Аглая. Ах! Дайте мне опомниться, я чуть жива от...
Бабетта. Восхищения.
Аглая. Ах, нет...

Ср., например, действие 1, явление 2:

Аглая. Помилуй, Вольтер, за что такой гнев? Забудь хоть на минуту, что ты не ревнивый муж Марианны, а друг женщины, которая...
Вольтер. Которая меня любит... Скажи, повтори мне это, и я забуду Марианну.

[37] Творческая история пьесы не привлекала внимания исследователей и не получила своего освещения в монографиях о Шаховском. См.: *Александрова И. В.* Драматургия А. А. Шаховского. Симферополь, 1993; *Шаврыгин С. М.* Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800—1840-х годов. СПб., 1996. (Там же список основной литературы о творчестве А. А. Шаховского.)

[38] В текстологии почерк автора часто является доказательством атрибуции текста, но подчас он приводит к досадным ошибкам, перечисленным в монографии С. А. Рейсера «Основы текстологии» (Л., 1978. С. 86—87).

[39] Рукопись находится в театральной библиотеке Санкт-Петербурга. Шифр I.XVII. 1.19.

[40] В каждом случае это будет оговорено в сносках при публикации.

lib.pushkinskijdom.ru

тики.[41] Возможно, именно он даст ответы на возникшие вопросы. Публикация пьесы не ставит точку в ее изучении, она открывает новые направления исследования текста. В этом отношении хочется напомнить слова Д. С. Лихачева: «Окончание научной работы — всегда начало следующей».[42]

[41] См.: *Марусенко М. А.* 1) Атрибуция анонимных и псевдоанонимных литературных произведений методами теории распознавания образов. Л., 1990; 2) Новое о Маяковском? СПб., 1994.

[42] *Лихачев Д. С.* Мысли о науке // Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. Л., 1985. С. 566.

А. А. Шаховской

## ТЫ И ВЫ

### Послание Вольтера, или Шестьдесят лет антракта Анекдотическая комедия в двух действиях с интермедией, представляющей Сент-Жерменскую ярмонку, взятая из жизни Вольтера[1]

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Арует Вольтер.
Г-жа Денис, сестра его.
Г-жа де Лавилет,[2] его питомица.
Аглая де***, потом маркиза Гувернет.
Маркиз Шателет.[3]
Бабетта, горничная Аглаи, потом управительница Вольтерова.
Друзья Вольтеровы.
Пикар, слуга г-жи Лавилет.[4]

Действующие лица в интермедии

Журналист.
Актер.
Торговка песнями.
Показывающий полишинеля.
Полковой танцмейстер.
Савояр.
Шарлатан.
Паяс.
Купцы, цветочницы, рыбаки и разного состояния люди.

[1] Ниже идет помета цензора: «позволяется № 9 17 Генваря 1824. Секретарь В. Соц(?)». На предшествующем листе вверху запись: «Г-н Калинин потрудится выучить роль журналиста к воскресенью и играть».

[2] Было: «Г-жа Девилет» — «ла» вписано над строкой темными чернилами.

[3] Было: «Маркиз Шателен» — исправлено темными чернилами.

[4] Вся строка вписана темными чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

## ДЕЙСТВИЕ 1

Театр представляет комнату в доме Аглаи.

### ЯВЛЕНИЕ 1

Аглая и Бабетта.

Аглая. Так, милая Бабетта, Арует Вольтер очень любезен; никто не делает стихов лучше его; «Эдип» прославил своего автора; в нем виден творческий дар Софокла, и прекрасные стихотворения Расина; Вольтер сводит с ума весь Париж; Нинон де Ланклос без памяти от него, словом, он в моде: от первых вельмож до последнего школьника во Франции, все или им восхищаются, или бранят его...

Бабетта. И это значит, что он человек с большим умом и дарованием.

Аглая. Так, у него много покровителей и в десять раз больше завистников, но не в том дело...

Бабетта. В чем же, сударыня?

Аглая. Ах!

Бабетта. Понимаю, Вольтер в вас влюблен, и вы, кажется, к нему неравнодушны?..

Аглая. Да, это мне и самой кажется.

Бабетта. Кажется?.. Но вы должны быть уверены, по крайней мере, в себе; впрочем, он делал для вас стихи...

Аглая. Прелестные!

Бабетта. Вы их читали с восхищением...

Аглая. И знаю наизусть; вот его вчерашний экспромт,[5] последний, послушай:

Аглая, твоего ума прелестной силой,
Без красоты, ты б всех с ума свела,
И без ума бы ты была
Одною прелестью всем милой.
Но ежели любить сама не можешь ты,
То все твои дары ничтожны совершенно:
Чувствительность сильнее несравненно
Ума и даже красоты.

Бабетта. И вы соглашаетесь, что он прав?

Аглая. Да, почти...

Бабетта. Почти... У вас всегда такие нерешительные выражения, которые, с позволения вашего, меня сводят с ума... Но наконец надобно же вам как-нибудь узнать, любите ли вы Вольтера; он прислал вам свой портрет...

Аглая. Который очень похож.

Бабетта. Вы его приняли...

Аглая. Вот он, я с ним не разлучаюсь.

Бабетта. И со всем этим вам только кажется, что вы к нему неравнодушны?

Аглая. Да.

Бабетта. А мне кажется, что вы...

Аглая. Говори, говори, ты знаешь, что я не сержусь за правду.

Бабетта. Ах! Я знаю и то, что не всякую правду можно говорить; и если бы я сказала, что во всей Франции не найдется головы живее вашей и сердца холоднее...

Аглая. То я бы сказала тебе, что ты, может быть, права; я — француженка и еще парижанка; голова моя как порох, она в минуту вспыхнет, возмутит сердце...

---

[5] Слово вписано темными чернилами на оставленное пустое место в строке.

lib.pushkinskijdom.ru

но я, признаюсь, гораздо больше воображаю, чем чувствую... Вольтер очень любезен; но дядя мой доказал мне, что я буду счастливее...

Бабетта. С благоразумным маркизом Гувернетом?

Аглая. Да, и я не могу решиться...

Бабетта. А если бы в минуту решилась и выбрала...

Аглая. Благоразумие?

Бабетта. Виновата, любезность: благоразумие хорошо и полезно при случае, а любезность приятна всегда; вот препочтенный маркиз Гувернет; удушенный своей знатностью и богатством, изволит говорить, как будто читает претолстую книгу поучений; и я на первой странице начинаю зевать, на второй протираю глаза, на третьей дремлю, на четвертой засыпаю, и не дождавшись пятой, сплю крепким сном. А любезный Арует только входит на лестницу, то уж мне начинает мниться что-то веселое, отпирает двери — глаза растворяются; открывает рот — я уже на ногах; начинает говорить — радуюсь; скажет пять слов — смеюсь; взгляну на вас — и улыбка на лице вашем, точно так, как и теперь.

Аглая. Так, Арует очень мил, остр, умен, иногда и чувствителен; стихи его меня пленяют, слава восхищает, и голова моя воспламеняется, когда я о нем думаю.

Бабетта. А сердце, сударыня, а сердце?..

Аглая. Сердце иногда бьется... от его стихов; но его улыбка, в которой гораздо больше ума, чем чувства, вдруг его холодит: странно, что я его гораздо больше люблю, когда о нем думаю и говорю, чем тогда, как его вижу. Ах! Я уверена, что он сам не может любить.

Бабетта. Вот уж это такая клевета, которой и злодеи его на него не выдумывали... Он не может любить? Да разве вы, сударыня, не слыхали, до каких бед довела было его любовь?

Аглая. Слышала, к несчастью.

Бабетта. К несчастью: да на вас ничем не угодишь, бедный Вольтер виноват тем, что он не может любить, виноват и тем, что он любит.

Аглая. Слишком.

Бабетта. И в этом случае г. Гувернет не провинится, у него, начиная с его фигуры, ни в чем нет излишка: он ни высок, ни мал, ни худ, ни толст, ни хорош, ни дурен, ни глуп, ни умен — словом, все, даже до мерных шагов его, сделано по мерке посредственности.[6]

Аглая. А у Вольтера во всем чрезвычайность; он влюбляется без памяти, то есть забывает сам, в кого влюблен; хвалит с исступлением, бранит без пощады, умен, как никто, и делает глупости, за которые уже познакомился с Бастилией; весел, как ребенок, задумчив, как доктор философии, нежен до крайности, насмешлив до бесстыдства; я к нему никак не могу примениться, нрав его переменяется вместе с новыми стихотворными идеями: словом, он сам — барометр сочинений, который у него в голове. Когда он занят был «Эдипом», то ходил, говорил, думал, чувствовал афинским греком; начал «Генриха IV», превратился в французского рыцаря: вдруг сделался со мною так услужлив, и я узнала, по необыкновенному обожанию его, когда он сочинил песнь любви Генриха и прекрасной Габриели. А с той поры, как он занят «Марианной», которую, слава Богу, сегодня играют, стал ревнив и подозрителен. Он вообразил себе, что он Ирод, но я не намерена быть Марианной и терпеть его полутиранство.

Бабетта. Как, сударыня! Так вы уже решились выдти за вашего богача...

Аглая. Ах, нет еще!.. Г. Гувернет, конечно, человек достойный уважения, он богат, а я почти ничего не имею; выйдя за него, я могу пользоваться всеми выгодами Парижской жизни; представлюсь ко двору, открою приятный дом...

---

[6] Было: «посредственность» — «ти» приписано в конце слова темными чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

Бабетта. Что ж, сударыня: выходите за него, забудьте бедного Вольтера и его славу, только, ради Бога, решитесь на что-нибудь.

Аглая. Решиться... Это легко сказать... Конечно, Арует не имеет большого состояния, положим, что он не очень постоянен и с той поры, как написал мне первые стихи, влюбился в Голландии в дочь или дочерей г-на де Нойер и был за них выслан из посольства, вздыхал у ног Мартемьены[7] де Вилларе, уверяет в бесконечной дружбе г-жу Де Шателет,[8] с ума сходит от танцовщицы Салле, делает трагедии для актрисы Лекуврер, но Вольтер так умен, любезен, все от него в восхищении, а слава его... Ах! Если бы ты знала, как мне весело было видеть[9] его на театре, когда с восторгом принимали его «Эдипа»; мне казалось, что я сама сочинила эту превосходную трагедию, что слава Вольтера мне принадлежит; и когда он взглянул на меня так выразительно, что[10] своим взглядом все глаза оборотил на нашу ложу, самолюбие мое вознесло меня выше всех. И я с видом покровительства глядела на Дюшисс и Маркизу, которые восхищались даром моего Аруета... Ах! как он пишет, как он чувствует, какова сила, какова душа в его воображении, — и как он умен!

Бабетта. За чем же дело стало: предпочтите знатности и богатству ум и славу и выгоните, хотя для Эдипа этого почтенного г-на Гувернета.

Аглая. Но Вольтер только вступил на поприще славы, как уже успел сделать себе множество неприятностей: и в силах ли будет дар его поправить то, что портит его излишняя дерзость. Конечно, «Эдип» его превосходен; но «Артемира» упала; «Генриха», который еще не показался, очень критикуют, и если «Марианна» не удастся...

Бабетта. То г-н Гувернет будет вашим почтенным супругом?

Аглая. Не спрашивай меня, я еще и сама ничего не знаю.

Бабетта. Да кто же знает, сударыня?

Слуга.[11]

Аглая. Боже мой! Как ты несносна с своими вопросами. (*Слуга подает записку.*) Ах! Вот записка от Вольтера... Что он пишет?.. (*Читает.*) «Я в театре; мою „Марианну" принимают хорошо; я пользуюсь антрактом, чтобы успокоить прелестную Аглаю и после трагедии тотчас прибуду к ней...» Слышала? «Марианну» принимают хорошо; ах! как мне досадно, что я не в театре...

Бабетта. Да вы два раза сходили с лестницы, один раз сели было в карету, но возвратились.

Аглая. Знаешь что? Поедем сейчас в театр, мы поспеем к торжеству автора.

Бабетта. Но я уже отпустила наемную карету; трагедия тотчас кончится, и вы же сами говорили, что не можете без досады видеть этой Лекуврер.

Аглая. Да, ты права; эта наглая актриса вздумала, что она в самом деле царица, которых представляет по милости Вольтера; она обязана ему своим талантом, своей славой: так Вольтер, как солнце, освещает все, на что спустит лучи свои. Признаюсь, ничего нет лестнее, как носить имя такого человека, которым все восхищаются, которым гордится Отечество, который новыми успехами и убивает зависть и клевету... Пусть об нем говорят, что хотят, пусть делают против него кабали,[12] все это служит к его же чести; чем больше неприятелей, тем славнее победа. Так, я не ошиблась, что «Марианна» должна

---

[7] Было: «Мартамы» — исправлено темными чернилами.

[8] Было: «Шателен» — исправлено темными чернилами.

[9] Было: «видя» — исправлено темными чернилами.

[10] Было: «то» — «ч» дописано на пустом месте темными чернилами.

[11] Вписано темными чернилами между строк.

[12] Кабала — в значении «напраслина»; ср. «Возвести на себя кабалу» (*Даль.* Словарь живого великорусского языка. М., 1965. Т. 2. С. 68—69).



lib.pushkinskijdom.ru

иметь удивительный успех, должна вознести Вольтера выше всех наших трагиков. Я уважаю Корнелия, восхищаюсь Расином, но Вольтер сделал «Эдипа», сочинил «Марианну» и сочинит еще «Заиру»... Да, «Заиру», милая; план его готов, я ему внушила те чувства, которыми оживится его трагедия, он сам мне клялся в этом.

Бабетта. Слава Богу! Наконец, по милости «Марианны», вы верите его клятвам. Я советовала бы вам сей же час написать к вашему дядюшке, что вы отказываетесь от предложений г-на Гувернета... Вот перо, бумага, извольте сесть и пишите.

Аглая. Да я точно напишу, и когда Вольтер придет сюда во всем блеске славы своей, я ему покажу мое отречение от Гувернета и пошлю его тотчас. (*Садится к столу.*)

Бабетта. Ну, наконец, кажется кончилось наше недоумение, и я могу похвастать пред Вольтером, что я ее довела до того... Ах, Боже мой! Она рвет письмо... что вы делаете, сударыня...

Аглая. Нет, я лучше напишу после.

Бабетта. Помилуйте, долго ли вам все начинать и ничего не кончить? Вспомните, что увенчанный Вольтер сей час к вам явится, что вы обрадуете первейшего поэта и умнейшего человека.

Аглая. Так, Бабетта, но...

Бабетта. Сделайте милость, оставьте ваши «но»... Вообразите, что Эдип и Марианна у ног ваших просят вас со слезами обрадовать их отца.

Аглая (*улыбаясь*). Что делать, я не могу ни в чем отказать этим милым детям; как мне досадно, что я не была нынче в театре, меня бы, верно, заметили.

Бабетта. Конечно, но в «Заире» вас лучше заметят.

Аглая. За это я тебе ручаюсь. Я сяду в первую ложу, и все страстные стихи Султана будут ко мне относиться... они мне принадлежат, я их внушила.

Бабетта. Бесспорно... Да пишите же поскорей, сударыня.

Аглая. Изволь. (*Пишет.*)

Бабетта. Ну теперь я уверена, что г. Вольтер сделает и для меня стишки и что вся Франция про меня узнает; почему же нет: все знают о кухарке Мольеровой, так чем же ее хуже горничная девица г-жи Вольтер?.. Что это, все опять хотите разорвать, не написавши...

Аглая. Ах, я дописала, но мне кажется, что слог мой нехорош и Вольтер найдет его...

Бабетта. Прелестным, я вам за это ручаюсь и не допущу вас разорвать этого письма, хоть вы сердитесь на меня... Кто-то идет по лестнице.

Аглая. Сердце мое замирает, это он.

Бабетта. Нет, он обыкновенно вбегает, а этот ступает очень медленно; уж не Гувернет ли...

Аглая. Ах, нет, он никогда не ходит так поздно... Это мой Арует!.. Иди, спеши, увенчанный творец бессмертной трагедии.

### ЯВЛЕНИЕ 2

Те же и Вольтер.

Аглая. Ах! Как я тебя нетерпеливо ожидала, ты не поверишь, как сердце мое изныло за твою «Марианну», наконец ее сыграли.

Вольтер (*стараясь казаться веселым*). Да, сыграли.

Аглая. И публика довольна?

Вольтер. Публика довольна...

Аглая. Как я рада.

lib.pushkinskijdom.ru

Вольтер. Не одна ты, и многие.

Аглая. О, я уверена, все обожатели изящного за тебя, и новый твой успех утвердил твою славу.

Вольтер. Моя слава быть любимым тобою, мое одно желание найти сердце, которое бы разделило все мои чувства, услаждало мои горести.

Аглая. Горести... Как тебе не стыдно говорить о горестях: разве Вольтер для них создан?[13] С таким умом, с таким дарованием —[14] ты должен быть всегда весел, всегда счастлив.

Вольтер. Да, если ты предпочитаешь меня моему сопернику, если ты можешь меня любить... но он богат, знатен...

Аглая. Вольтер, у тебя все еще в голове твоя трагедия, ты меня спрашиваешь, как ревнивый Ирод, но ты прежде был уверен в твоей Марианне...

Вольтер. Прежде... Но можно ль быть в чем-нибудь уверену в этом Париже, которым вертит слепое счастье и завистливая глупость. Я коротко знаю этот славный Париж, где все делается как-то и кем-то, где нельзя полагаться ни на дружбу, ни на любовь, ни...

Аглая. Помилуй, Вольтер, за что такой гнев? Забудь хоть на минуту, что ты не ревнивый муж Марианны, а друг женщины, которая...

Вольтер. Которая меня любит... Скажи, повтори мне это, и я тогда забуду Марианну.

Аглая. Неужели ты еще сомневаешься в моих чувствах? За них тебе ручаются твой ум, твои дарования, твоя прежняя слава, твой новый успех...

Вольтер. Успех...

Бабетта. Да, сударь, ваш новый успех очень успел в сердце моей госпожи, и вот письмо, которое вам это докажет. Позвольте ль отдать?

Аглая. Ах нет, не отдавай, пока он не перестанет смотреть так сердито.[15]

Бабетта. Вы[16] совсем на себя не похожи... Что с вами сделалось... Извольте развеселиться и хоть побраните кого-нибудь хорошенько.

Вольтер. За этим дело не станет; покуда будут в Париже умничать невежество, глупость и зависть, то источник брани не истощится.

Бабетта. Да, сударь, и я что-то похожее на это слышала от вас в стихах.

Аглая. Точно, Вольтер, в твоем подарке на первый год глупцам отделал ты[17] бедных нас всех без милосердия... Знаешь ли, что я помню наизусть все, что ты говорил о Париже.

Вольтер. Неужели?

Бабетта. Он не верит, так прочтите ж, сударыня, ему; это может его развеселить. Авторы, говорят, ничего с таким удовольствием не слушают, как свои стихи.

Аглая. Мы это тотчас увидим. Слушай, Вольтер, что ты сам говорил:

Да наш Париж вмещает целый свет,
Он и умом и глупостью обилен;
Но ум, друзья, пред глупостью бессилен,
Ему житья от шарлатанов нет.

— Так, кажется?

Вольтер. Так, шарлатанство и шарлатаны затеснили Париж; завладели обществом, Академиею, Театром; они...

---

[13] «?» вписан темными чернилами.

[14] Тире вписано темными чернилами.

[15] Было: «смотреть Иродом» — «Иродом» зачеркнуто темными чернилами и вписано «сердито».

[16] Перед этим словом следовала фраза: «Да разъиродитесь, ради Бога, сударь», позже зачеркнутая темными чернилами.

[17] Слово вписано темными чернилами.



lib.pushkinskijdom.ru

Аглая. Они идут с поднятой головою,
Пред криком их дар истинный молчит,
Достоинство от наглости бежит,
И золото затмилось мишурою.
Они одни без всякого стыда,
Ползя, терпя, сгибаясь, поклоняясь,
И низостью прислужной возвышаясь
Всем властвуют, и всем от них беда.
В Корнелия оделися Прадоны,[18]
Ролена заместил Гривиер,
Флетье замолк, заговорил Бойрьер,[19]
И шалуны дают уму законы,
За двадцать су выходит в свет журнал,
Журнал ума; по глупости известный,
А журналист, судья умов прелестный,
В безумных дом ошибкой не попал,
Ни что у нас в Париже не на месте,
Никто своим не занят ремеслом,
Ум с глупостью смешалися так вместе,
Что толка здесь нельзя найти ни в чем...

— Ах! Я забыла, что далее... Не вспомнишь ли ты, Вольтер?

Вольтер. Нет, я все забыл от восхищения, слушая тебя.

Аглая. И твои стихи.

Вольтер. Право нет, я ими недоволен; в них недостает этой силы, этой резкости, этой наглой брани, которую одну понимают глупцы.

Аглая. Но я уверена. Что они очень поняли твои последние[20] стихи, в них ты, кажется, не смягчал выражений, но кончил самым чувствительным убеждением... Ты их помнишь?

Вольтер. Да, я готов всегда и везде повторять:

Друзья глупцы, по совести пора,
Вас высечь всех, для вашего ж добра.

— Но и это чувствительное убеждение над ними не подействовало...

Бабетта. Оно бы, может быть, усовестило их; но позвольте вас спросить, где бы вы набрали столько умных, чтобы заняться этим невинным исправлением?..

Вольтер. Верно не в Париже... Ах! милая Аглая, уедем поскорей из него; я здесь не могу быть счастлив даже и с тобою; ты прелестна, мила, умна, и я не могу тебя видеть в толпе глупцов, — ты с ними пропадешь.

Бабетта. Да неужели сударь, глупость прилипчива?

Вольтер. Как оспа: сколько людей, которых почитали умными, поглупели вдруг от того, что попали в общество умников и любезников.[21] Нет, я ни за что не соглашусь, чтоб ты здесь оставалась, чтобы твои прелести привлекали к тебе всех этих мотыльков, которые блестят только в потемках.

Аглая. Что это значит, Вольтер, уж не ревность ли тебя мучит?

Вольтер. Ах! не ревность.

Аглая. Да что же? Право, мне кажется, что ты так вошел в роль твоего Ирода, что не можешь еще придти в себя. Я сей час говорила Бабетте, что твои сочинения, овладев твоею головою, переменяют твой нрав: ты теперь весь в

---

[18] Было: «Крадоны» — исправлено темными чернилами.
[19] Было: «Борьер» — исправлено темными чернилами.
[20] Было: «намеренные стихи» — исправлено светлыми чернилами.
[21] Было: «попали в умники и любезники» — «общество» вписано карандашом.

lib.pushkinskijdom.ru

трагедии, и я боюсь, чтоб ты из ревности не заставил меня пить яд, как Марианну.

Вольтер. Нет, нет, нет, не заставлю... Этот проклятый яд в другой раз не отравит моей трагедии.

Аглая. Как твоей трагедии?

Вольтер. С моей трагедией случилась самая комическая сцена...

Бабетта. Ах! неужели она споткнулась?

Вольтер. На последнем шаге.

Аглая. Марианна упала?

Вольтер. Но я ее подыму, и потомство отмстит за меня.

Бабетта. Ах! Вряд ли у них будет потомство.

Аглая. Как! И г-жа Лекуврер, эта славная актриса, ваша ученица, ваш друг, не могла поддержать ее?

Вольтер. Нет, трагедия, актриса и автор, все вместе, и от одной чаши не могли устоять на ногах... Но поверь мне, что во второе представление мы восстанем и с большей славой.

Аглая. Очень верю... Бабетта, подай письмо.

Бабетта. Извольте, сударыня. Да как же вы нам писали, что ее принимали прекрасно?

Вольтер. Да первые два действия шли прелестно, стихи мои нравились, Лекуврер была восхитительна...

Аглая. Немудрено, вы ее одушевляли.

Вольтер. Да? Но я же, к несчастью, и уморил ее этим проклятым ядом.

Бабетта. Вам всегда доставалось за то, что вы, как говорят, слишком ядовиты.

Вольтер. Я хотел бы отравить эти предрассудки, эти старинные глупости, от которых нет житья ни мне, ни моим трагедиям... Кто бы мог вообразить, чтобы от того упала Марианна, что готическим предкам нашим вздумалось накануне дня Королей выбирать праздничного Короля и кричать: «Король пьет».

Бабетта. Как сударь! Это что-то удивительно.

Вольтер. Да, к несчастью, нынче этот выборный вечер; и в ту минуту, когда в самой трогательной сцене, несчастная Марианна с отчаянием поднесла кубок с ядом ко рту, какой-то шалун закричал: «Королева пьет...». Глупый хохот заглушил чувства, ум, душу, прекрасные стихи и не дал кончить трагедии.

Аглая. И «Марианна» пошла за «Артемирой»... Очень жаль.

Бабетта. Знаете ли, сударь, что этот шалун очень забавен: я и сама, как ни люблю вас и вашу трагедию, а расхохоталась бы... Королева пьет!.. И вы бы сами, верно, смеялись бы, если бы пьеса была чужая.

Вольтер (*улыбаясь*). Признаюсь, и как мне ни было досадно и горько, а насмешка зла... Но согласись также, что и публика не умна; я уверен, что этого нигде не случилось ⟨бы⟩/кроме Парижа... Но я ему отомщу: я уговорю Ламотта написать такую комедию, в которой бы от зевоты они не могли ни смеяться, ни свистать. Но дело кончено — «Марианна» упала, глупцы торжествуют; но истинное достоинство возьмет свое, не правда ли?

Аглая. Да, кажется... (*Взглянув на часы.*) Ах, Боже мой, как поздно!

Вольтер. Как, Аглая! ты ныне при мне глядишь на часы... Это новое; ты мне часто говорила, что я их заставляю забывать.

Аглая. Да, я, может быть, вам это говорила.

Вольтер. Вам! Может быть!.. Теперь моя очередь спрашивать тебя, что с тобою сделалось?

Аглая. Я и сама не знаю... у меня вдруг голова закружилась... я почти не могу стоять...

lib.pushkinskijdom.ru

Вольтер. Неужели неудача моей трагедии тебя так огорчила?.. Ах! она теперь для меня приятнее самого большого успеха, она открывает мне всю твою чувствительность, и ты подтверждаешь мои вчерашние стихи:

Чувствительность сильнее несравненно
Ума и даже красоты.

Аглая. Только она не в силах истребить моей головной боли... Я не могу больше с вами оставаться... Бабетта, проводи меня, или я упаду, как «Марианна». (*Уходит, облокотясь на Бабетту.*)

ЯВЛЕНИЕ 3

Вольтер один.

Вольтер. Как Марианна!.. Вот для меня самый несчастный день... Проклятый кубок отравил всех мне милых, — все нынче от меня падают... Но, по крайней мере, чувствительная Аглая только огорчилась, смутилась и ушла, а от ужасной Лекуврер я сам насилу мог уйти, она на меня напала со всеми трагическими жестами, криками и завываниями,[22] которым я же ее научил, и из благодарности прокричала предлинную импрекадию,[23] против меня, убитой Марианны и проклятого кубка с ядом, который я должен выпить до дна. Один шалун самою плоскою шуткою и в один миг послал к черту все то, над чем бедный стихотворец проводил дни и ночи, воспалял воображение, разгорячал сердце, изощрял ум... Есть ли состояние несноснее авторского, а особливо в Париже, где ничего не чувствуют, не понимают, кроме грубых насмешек, где какой-нибудь жалкий журналист, какой-нибудь безграмотный шут могут опрокинуть вверх дном создание Гения?.. Расинова «Гофолия» была 30 лет потехою глупцов, и «Марианна» моя их раззабавила; но нет худа без добра, я по крайней мере по участию, которое брала Аглая, уверился, что она меня любит, что в ней точно есть скрытая чувствительность и что Вольтер одним своим умом перетянул важность, знатность и богатство полновесного Маркиза.

ЯВЛЕНИЕ 4

Вольтер и Бабетта.

Вольтер. Что, Бабетта, лучше ли твоей госпоже?

Бабетта. Кажется, только вам от этого не лучше.

Вольтер. Как?

Бабетта. Также: ваши дела идут худо.

Вольтер. Худо?..

Бабетта. Да, сударь, что начал ваш «Эдип», повел порядочно «Генрих», тому очень повредила «Артемира» и совсем испортила «Марианна»... Ах! Вам, кажется, нет счастья в женщинах.

Вольтер. Неужели Аглая переменилась ко мне от неудачи моей трагедии?

Бабетта. Да, сударь, над нами[24] сильно действуют удачи и неудачи... мы влюблены в славу, а она переменчива.

Вольтер. Нет, этого быть не может... Аглая, несмотря на некоторые мои, может быть, измены всегда меня предпочитала другим... Я хочу еще ее видеть...

---

[22] «Криками и завываниями» вписано на оставленное место темными чернилами.

[23] «Импрекадия» — от (лат. imprecatio) проклятие, предание проклятию.

[24] Было: «над нею» — исправлено светлыми чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

Бабетта. Да она не хочет никого видеть и дверь заперла.

Вольтер. Что ж она делает?

Бабетта. Королева пьет.

Вольтер. Как тебе не стыдно повторять эту плоскую шутку, забудь ее и скажи мне, что Аглая делает?

Бабетта. Как я выходила от нее, то она в самом деле пила воду, чтоб затушить последний пламень, который вы зажгли в ней вашими прелестными стихами.

Вольтер. Так мои стихи нравились ей больше меня самого.

Бабетта. Вы же виноваты: зачем вы их так хорошо делаете...

Вольтер. Что она предпочитает моих детей детям отца моего, за это как автор я ей благодарен... Но, Бабетта, я в ней люблю ее самое и мне ужасно подумать, чтобы сердце ее предпочло мне какого-нибудь Гувернета.

Бабетта. Сердце ее никого вам не предпочитает, но...

Вольтер. Что такое?

Бабетта. Эта записочка, которую она послала к своему дядюшке, вам все растолкует.

Вольтер. Подай мне ее.

Бабетта. Нет, я ее сама прочту, она недлинна... «Я решилась, любезный дядюшка, повиноваться вам и рассудку; Маркиз Гувернет сделает мое счастие; я за него выхожу, я прошу вас сказать ему об этом и приехать с ним завтра ко мне».

Вольтер. Она покоряется рассудку; а знает ли она, что прелестная женщина и рассудок никогда не встречались в Париже? Но не пишет ли она еще чего-нибудь обо мне?

Бабетта. Ни слова... вот вам ее проза.

Вольтер. И за эту прозу я ей заплачу такими стихами, которых молодая маркиза Гувернет и в старости не забудет. Иди и скажи ей, что автор «Эдипа» и «Генриха» умеет отдавать справедливость ветреницам, изменницам, что он заставит ее упасть с маркизских ходулей ниже «Артемиры» и «Марианны» и что ничто уже ее не подымет.

Бабетта. Нет, сударь, я не пойду и не скажу ей ничего, а вам откровенно признаюсь, что будущий супруг ее меня душит своею полновесною важностью, что я не хочу, глядя на него целый век, забыть, как люди улыбаются: я вами так приучена к остроте и шуткам, что если бы вы захотели взять в камердинеры Блезо, за которого я скоро выйду, то я бы охотно вошла в ваш дом управлять вашим хозяйством и оставила богатое маркизство для любезного авторства.

Вольтер. Насилу хоть одна женщина нашлась, которая для ума оставляет и важность, и знатность. Так, Бабетта, госпожа твоя не стоит, чтоб ты у нее служила и чтоб я о ней думал... Что делать: Артемира, Марианна и Аглая мне изменили, но Заира и стихи мои к Маркизе Гувернет докажут и ей, и публике, умею ли я любить и мстить.

*Конец 1-го действия*

**СЕНТ-ЖЕРМЕНСКАЯ ЯРМОНКА**

**Анатомическая интермедия,**
**составленная из пения, танцев, ярмарочных игр и потех**

Театр представляет площадь Сент-Жермен, уставленную подвижными лавочками, домиками и разными ярмарочными редкостями. При поднятии занавеса видна толпа народа, на большой телеге стоит Шарлатан, на балконе домика — Паяс, перед театром — Полишинель и показывающий его, Савояр водит медведя, Торговка песнями разносит песни, цветочница — цветы, Журналист и Актер прогуливаются, Полковой танцмейстер сбирает танцоров и уставляет музыкантов на бочках.

lib.pushkinskijdom.ru

Хор. Что угодно, все здесь есть,
Диковинкам у нас нет счета;
Прошу, прошу нам сделать честь
Зайти сюда, кому охота.

Савояр. Вот у меня медведь-танцор.

Шарлатан. Курьезные смотрите штуки.

Паяс. У нас чудесный баланцор.[25]

Торговка песнями. Стихов угодно ли от скуки?

Хор (*повторяет*). Чего угодно, все здесь есть и проч...

Шарлатан. Вот у меня таинственный эликсир, который молодит стариков по рецепту славного Графа Калиостро; вот чудесный порошок для прочищения слезных глаз, изобретение Швадинбурга и его же магический прут.

Паяс. Сюда, господа, сюда! Здесь славный баланцор: пьет, ест, прыгает и играет на скрыпке, одевается и раздевается на канате.

Савояр. Медведь мой — самый ученый: пляшет, мечет артикул,[26] узнает часы и поет по-своему.

Полишинель. Ну, господа,
Пожалуйте сюда,[27]
Я — Полишинель
Из дальних земель
Да, да, да, да,
Пожалуйте сюда.

*(Все они говорят почти вместе.)*

Торговка песнями. Прошу мне сделать честь
Купить стишков прелестных
Здесь лучшее все есть
Всех Авторов известных
Грессета, Сент-Фуа,
Бернарда, Сент-Ламбера,
Колле, Дюбеллуа
И славного Вольтера.

Журналист. Я уверен, что у тебя нет ни одной новости, которую я бы не разобрал в моем журнале... Однако ж посмотрим, что у тебя из Вольтеровых сочинений, а?

Торговка. У меня был весь Вольтер, то есть по мелкому стихотворству, да на него теперь такой расход, что почти всего расхватали.

Журналист. Да, от его философических бредней все сходят с ума, и скоро весь Париж превратится в сумасшедший дом.

Торговка. Это, сударь, не по моей части: я торгую не философиею, а стишками, куплетцами, посланьицами и прочими мелочами больших авторов; мне, сударь, надобно, что повеселей.

---

[25] «Баланцор» — «балансёр» (от франц. «balancier»), т. е. эквилибрист.

[26] «Метать артикул» — ружейные приемы, хватка (*Даль*. Словарь... Т. 1. С. 25).

[27] При рецензировании статьи С. А. Фомичев заметил, что данное начало соотносится с «Лубочным театром» (1817) Грибоедова: Эй! Господа!
Сюда! сюда!
Для деловых людей и праздных
Есть тьма у нас оказий разных:
Есть дикий человек, безрукая мадам!
Взойдите к нам! (*Грибоедов А. С.* Соч.: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 5—6).

lib.pushkinskijdom.ru

Актер. Так верно тебе не надобны Вольтеровы комедии... Я, играя в них веселые лица, не только усыплял зрителей, но чуть сам не засыпал... Вольтер растратил[28] всю свою веселость на сатиры и романы и нагнал такую скуку на французский театр вместе со своими подражателями, что я из Комедии бежал в Водевиль, переселился из Парижа в Сент-Жермен и, слава Богу, хоть здесь смеюсь и заставляю смеяться дорогих весельчаков.

Журналист. Мода плакать, вздыхать, важничать и умничать по милости наших философов так распространилась, что скоро, может быть, и на Сент-Жерменской Ярмонке будут давать слезные комедии, мещанские трагедии и убийственные драмы. Вольтер, говорят, возвращается в Париж после тридцатилетнего изгнания, и для встречи его Дидерот изготовил философическую драму, Лашоссе — печальную комедию, Бомарше дает Тарарскую оперу,[29] а Вольтер отплачивает им и публике «Иреной», трагедией осмидесятилетнего Гения, которая, говорят, очень пахнет могилой.

Актер. И вы увидите, что ее примут лучше прекраснейших его трагедий, а особливо, если он сам будет в театре, и, верно, засыплют его похвальными стишками... Да нет ли уж у тебя чего новенького к его приезду?

Торговка. Нет еще, сударь, но как скоро получу, то буду иметь честь вам доставить... А не угодно ли вам чего купить из других новостей г-на Вольтера?

Журналист. Да ты говоришь, что их всех раскупили.

Торговка. Извините, сударь. Я точно позабыла... Только у меня, кажется, есть послание его, которое называется «Ты и Вы».

Журналист. О! Это такая старая новость, которую все позабыли.

Актер. Да я не забыл, потому что никогда не знал.

Журналист. Как не стыдно не знать этих милых стихов, которые Вольтер еще в молодости своей сделал. Он был влюблен в одну девушку, которую называет в стихах Филисой, она была к нему не совсем равнодушна, как он уверяет, но предпочла богатство уму и вышла за Маркиза Гувернет. Вольтер рассердился, а так как он никогда не сердится только прозой, то и отмстил ей посланием «Ты и Вы», от которого бедная Маркиза долго не смела никуда глаз показать.

Актер. Так это по комической части; подай, милая, Вольтерово «Ты и Вы».

Торговка. Ах, Боже мой! Последний листок купил у меня толстый Аббат... Но все равно, я его знаю наизусть, сама положила на голос и пропою всем, если угодно.

Актер. Очень угодно, пой, малютка; ты так чисто выговариваешь, так легко поешь и голос твой прямо идет к сердцу, не правда ли?

Журналист. Кто ж в этом не согласится: и я хочу написать в Журнале, что она могла бы сделать честь нашей комической опере.

Торговка. Покорно благодарю, сударь, и прошу вас прислать мне листок вашего Журнала.

Журналист. Изволь, а я прошу тебя пропеть «Вы и Ты».

Торговка. Очень рада. (*Поет.*)

Филис, где время то девалось,
Как ты в карете нанятой,
Без пышности, без слуг каталась
С своею прелестью одной?
Как ты любезностью чудесной
Твой ужин бедный и простой

[28] Было: «распустил» — исправлено черными чернилами.

[29] «Тарарскую оперу» вписано позднее на оставленное место темными чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

Преобращала в пир небесный,
Смеясь, быть может, надо мной.

Когда собой прельщая взгляды,
Обворожала целый свет,
Не пышность, знатность и наряды,
Но прелести цветущих лет.
Когда резвился ум беспечный,
Когда в глазах твоих блистал,
Как молния, огонь сердечный,
И кто ж тебя не обожал.

А нынче... Ах! Какая разность,
Другой все взяло оборот;
Вас прячет в пышном доме важность
И к вам швейцаром заперт вход.
Как время, он любовь гоняет
От ваших мраморных ворот:
А я видал, и всякий знает,
Как к вам в окно летал Эрот.[30]

Журналист. Мило, прелестно, — и завтра же имя твое явится в моем Журнале.
Полковой танцмейстер. Место, господа, место!.. Музыканты готовы, и начинай танцы.

*Танцы и пляски оканчивают Интермедию*

## ДЕЙСТВИЕ 2

Театр представляет комнату в доме маркизы Лавилет.

### ЯВЛЕНИЕ 1

Бабетта и Пикар.

Бабетта. Г-н Вольтер скоро будет из театра, где играют его трагедию «Ирену»: готов ли чай? Он с той поры, как пожил в Англии, лечится от старости[31] чаем.
Пикар. Готов, почтенная г-жа Барб; я вас уверяю, что госпожа моя Маркиза де Лавильет, которую называет ваш господин прекрасной и предоброй, чтоб поддержать свое название, сама о всем хлопотала, все приготовляла в своем доме для угощения с благодетелем, который уже 30 лет не бывал в Париже.
Бабетта. Да, вот уж 40 лет, как я вошла к нему в дом от маркизы Гувернет, с которой я поссорилась за это «Ты и Вы», которое Вольтер на нее написал, и он во все это время был один раз в Париже, и тотчас его отправили назад... Я ему давно говорю: полноте писать такие вещи, за которые вас выгоняют отовсюду, везде вас бранят... А он все смеется надо мною; я не понимаю, что за охота ему нигде не уживаться: он в Брюсселе поссорился с Руссо, в Берлине — с Королем, в Женеве — со всеми, но, слава Богу, кажется теперь, на 84-м году, кончил все ссоры, и ему здесь очень рады.
Пикар. Да, его появление удивило всех: ни о чем не говорят в Париже, кроме г-на Вольтера, и когда (я это чуть помню[32]) возвращался с победой маршал де Сат, то и ему не так радовались.

---

[30] Эта строфа зачеркнута карандашом.
[31] «От старости» вписано позднее на оставленное пустое место в строке.
[32] Было: «помню» — исправлено темными чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

Бабетта. Ах! Да надолго ли...

Пикар. Поверьте, что г-н Вольтер погостит у нас; его сестрица г-жа Денис, моя госпожа и маркиз де Шателет[33] — муж покойной ученой Маркизы, очень дружны с Дюшессой и Дианою Паленьяк, и она старается, чтобы его еще как-нибудь не отправили в Ферней.

Бабетта. Ты не поверишь, как мне весело, что я опять увидела Париж... Только одно досадно, что об ком я ни спрошу из прежних знакомых, на всех один ответ: умер, умерла, приказала долго жить... Да что у вас здесь, мор что ли был?

Пикар. Да, г-жа Барб, в сорок лет у нас таки довольно легло народа.

Бабетта. Так, в сорок лет; да, ведь [в][34] сорок лет, как я отсюда уехала, а кажется, будто это вчера: вот уже 30-ть лет, как не стало моего Блезо, а кажется, я будто вижу, как его хоронят... Время проходит так, что его и не увидишь. Но, слава Богу, что прежняя госпожа моя Маркиза Гувернет еще жива, хоть и давно овдовела.

Пикар. Та, которой г-н Вольтер написал «Ты и Вы»?

Бабетта. Да. Я об этом сказала твоей госпоже, она обрадовалась и велела мне просить Маркизу, чтобы она посетила прежнего своего обожателя; Маркиза согласилась, и мы сделаем сюрприз господину Вольтеру после его трагедии... Да каково-то ее примут!..

Пикар. Не беспокойтесь, разве у нас мало друзей...

Бабетта. Ох! ох! все так, да трагедия-то, говорят, отзывается старостью автора.[35]

Пикар. Но слава его старее его Трагедии.

### ЯВЛЕНИЕ 2

Те же и г-жа Лавилет.

Лавильет. Ах! Милая Барб, как я рада! В каком я восхищении!

Бабетта. От чего! Что сделалось?

Лавилет. Вольтер, мой благодетель, мой отец, увенчан в полном театре; публика требовала, чтобы возложили на седую голову его лавровый венец. Актриса внесла в его ложу[36] и отдала мне венок, я с восхищением хотела увенчать 84-летнего поэта; но он отдернул мою руку, говоря мне тихо: ах! Я умираю на розах... Слезы покатились из глаз моих, а публика между тем кричала: «Венчайте, венчайте!..» Вольтер согласился исполнить волю публики, и я непременно требовала, чтобы он вошел в мой дом в лавровом венце, и уехала вперед, чтобы приготовить ему все, что нужно; он очень растрогался, и я боюсь, чтобы в его лета это не сделало вреда... А между тем я бы хотела, чтобы он скорей увиделся с Маркизой Гувернет, это свидание ему напомнит старое время и, может быть, хоть на час омолодит его.

Бабетта. Маркиза ожидает только, чтобы я ей дала знать, и будет тотчас сюда.

Лавилет. Ах! Как я нетерпелива видеть встречу осьмидесятилетних любовников... Вольтер тотчас будет. Его провожают г-жа Денис и г-н Шателет, который дал мне свою карету... Пошли же тотчас к Маркизе.

Бабетта. Хорошо. (*Уходит.*)

Лавилет. Бедный Вольтер, я боюсь, что он не долго переживет свое торжество; радость его была чрезмерна... Идут... Вот они.

---

[33] Было: «Шателен» — исправлено темными чернилами.

[34] Зачеркнуто темными чернилами.

[35] Было: «старым автором» — исправлено темными чернилами.

[36] Было: «внесла его в ложу» — исправлено светлыми чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

ЯВЛЕНИЕ 3

Вольтер, г-жа Денис, Шателет, г-жа Лавилет.

Вольтер. Я так был восхищен, так рад, что чуть не умер... Но все-таки лучше умереть от радости, чем от досады, не правда ли?.. (*Взглянув в зеркало.*) Мне кажется, что я в этом венце похож на Цицерона, которого роль играл в моей трагедии... Но посадите меня поскорей, я не в силах стоять на ногах и поддерживать мою славу... Нет, нет, постойте! Я должен, как победитель на ристалище, повергнуть прежде мой венок к ногам прекрасной и предоброй...

Лавилет. Ах, мой благодетель!.. мне ли принадлежит эта честь...

Вольтер. Да, теперь тебе, мой ангел, но если бы была жива его прелестная супруга, маркиза де Шателет, то бы он ей принадлежал. Но что делать, смерть поторопилась разлучить нас с самой умной, самой просвещенной женщиной. Как быть, мой друг, зачем мы так долго зажились?

Шателет. Затем, чтоб ты дожил до этого венца.

Вольтер. Да, дожил наконец... По крайней мере хоть и поздно, но я первый был увенчан в Парижском театре; и взял хоть и штурмом мой цивический[37] венок,[38] но все-таки взял и отдаю его моей дочери, моему другу, моей красавице... Подойди ближе, прекрасная и предобрая, и заплати мне за венок мой поцелуем... Я чувствую, что он тебе дорого придется; да, редкости, да еще никогда небывалые, даром не достаются: мне он стоил 84-летнего гонения, терпения и мучений... Но в эту минуту все позабыто.

Денис. Итак, братец, не права ли я, что все твои досады, все твои жесткие намерения не видать больше этого сумасшедшего Парижа исчезнут от хлопанья тех, кого ты называл безумными, и от нескольких зеленых листков: итак, ты согласишься, что все на свете...

Вольтер. Суета, да сестрица, я в этом уже давно не только прозой, но и стихами согласился и теперь, как ни устал, а охотно их повторю.

Ах! В младости моей кипящей
Я наслаждения искал,
Себя восторгом уповал
Из чаши, радостью блестящей;
Но младости прогнал мечту,
И в ней увидел суету.

Богатством, славой, возвышеньем
Я в летах зрелых дорожил,
Но скоро дух мой истомил,
И скукою и пресыщеньем.
Расставшись с пышною мечтой,
Я гордость назвал суетой.

Хотел в стареющие годы
Учения проникнуть тьму,
Но света не нашел уму
В пучине вечныя природы,
Избавив знания мечты,
Сказал: все в мире суеты.

---

[37] «Цивический» — от «civicus» — гражданский (устар.) (Словарь современного русского языка. М.; Л., 1965. Т. 17. С. 682).

[38] «Цивический венок» — дубовый венок, присуждавшийся за спасение жизни.

lib.pushkinskijdom.ru

Но ты знаешь, сестрица, по себе, что говорить и делать — пребольшая разница. Послушай наших славных ⟨о⟩ппозиционеров⟨?⟩,[39] они тебе[40] наговорят миллионы, а уморят с голода... Я нахожу в Париже много глупостей, а, признаюсь, рад этому венцу и прошу мою прекрасную и предобрую, когда меня не будет, надеть его на мой бюст.

Ты знаешь, что вдали от света
Наш Фидиас-Пагал
Изобразил оригинал
Сухого моего скелета.

Лавилет. А чтоб лавры не завяли, как ваша слава, то я их вделаю в бронзу.

Вольтер. Делай, что хочешь, но только чтоб она меня пережила... А я чувствую, что смерть скоро.

Шателет. Как не стыдно тебе говорить о смерти в тот самый час, когда вся Франция тебя обессмертила.

Вольтер. Но только это бессмертие и вся твоя Франция столько же продолжат жизнь мою, как и Парижские лекаря... Ах! Если б я их слушал, то бы верно не сделал «Ирены»... Они меня уверяют, что кофей — медленный яд, а я им отвечал, точно яд и самый медлительный, вот я его уже восемьдесят лет принимаю; а! кстати о яде — он напоминает мне мою бедную «Марианну», за которую меня освистали и увенчали за «Ирену».

Лавилет. Но пьеса ваша имеет истинные достоинства.

Вольтер. Да, в ней есть нечаянные поражения, многие сцены сильные, и они доказали, что я прав и что у нас должно поражать не верно, а сильно. Друзья мои, я знаю достоинства моих сочинений, но знаю и Париж, в нем без примеси шарлатанства ничего не сделаешь... Я написал «Эдипа», «Генриаду» и почти все, что теперь делает мою славу, меня не находили достойным дремать на Академических креслах; сделал по заказу маркизы Пампадур[41] ярмоночную фарсу, и почести на меня посыпались. Так

Мой Генрих и моя Заира
И Мексиканская моя Альзира
Смягчили ко мне и публику и Двор?
Я нажил тьму врагов и славы очень, очень мало[42]
Но сделал ярмоночный вздор.
И счастье на меня тотчас дождем ниспало.

Только, признаюсь, ненадолго; что сделала моя фарса, то испортила История, Пампадур[43] на меня рассердилась, а Фортуна всегда поступала со мной как Фридерик,[44] а Фридерик, как моя старинная страсть маркиза Гувернет. Она меня завлекала, обольщала, восхищала, — и вдруг, оставила. Но я с ними не оставался в долгу и платил за все наличными стихами.

Лавилет. Знаете ли, что ваша старинная страсть Маркиза Гувернет еще жива.

Вольтер. Неужели! Как я рад... Но я думаю, что 60 лет ее немного переменили.

Лавилет. Да, несколько.

Вольтер. Знаете ли, что я желал бы опять ее видеть и только отдохну от моего триумфа, то поеду к ней.

Денис. И верно ее не узнаете.

---

[39] Неясная правка слова темными чернилами.
[40] Было: «тебя» — исправлено темными чернилами.
[41] Было: «Пантадур» — исправлено темными чернилами.
[42] Вся строка вписана позже между строками.
[43] Исправлено из «Пантадур».
[44] Фридрих II Великий (родился 1712) — король Пруссии (1740—1786).

lib.pushkinskijdom.ru

Вольтер. Хотите ли об заклад, что узнаю... У нее такой ум в глазах, который никогда не переменяется. Я знал Нинон де Ланклас в 90 лет[45] и чуть-чуть в нее не влюбился. Знаете ли, что ум никогда не стареется.

Шателет. Ты это лучше всех доказываешь, но я уверен, что ты не узнаешь своей 78-летней любовницы, и бьюсь об заклад о чем хочешь.

Вольтер. Я рад хоть закладом напомнить Англию, с которой первый познакомил Французов... Но об чем же мы ударимся... А! вот у тебя на руке тот перстень, которым я подарил покойную жену твою и который я напрасно просил у тебя после ея смерти... Итак, или твой перстень — мой, или моя табакерка с антиком,[46] который ты любишь — твоя.

Шателет. Изволь, табакерка — моя.

Вольтер (*давая ему руку*). Перстень — мой, Годдем.[47]

Бабетта[48] (*входя г-же Лавилет*). Маркиза приехала.

Вольтер. Где ты была, повеса? Верно бегала к прежним своим обожателям.

Бабетта. Нет, я навещала ваших прелестниц. А кстати: одна из красавиц нашего времени приехала сюда, кажется прямо из вашей трагедии, и просит иметь честь поздравить сочинителя «Ирены» с его торжеством.

Вольтер. Вот начались поздравления, но академические сочлены мои еще не бывали?

Шателет. Нет, но Деламберт хотел тотчас с ними приехать. А между тем я советую тебе принять эту даму.

Лавилет. Конечно, она желает видеть Гений, делающий честь Франции, вы не можете ей в этом отказать.

Бабетта. Так я ее введу.

Вольтер (*в сторону*). А!.. А как ее зовут?

Бабетта. Как зовут... то есть, как ее имя?..

Вольтер. Да, ты знаешь, что людей всегда зовут именем.

Бабетта. Знаю, но что ж делать, я забыла, как назвал ее слуга.

Вольтер. Как у тебя притупела память... Бабетта, это худой знак, а я хоть и старее тебя, а все помню и тотчас это докажу. Проси свою безымянную даму. (*В сторону.*) А! Это Аглая... Шателет, прощайся с перстнем.

Шателет. Вели подать твою табакерку.

ЯВЛЕНИЕ 4

Те же и Аглая (под вуалем) и Бабетта.[49]

Бабетта. Вот, сударыня, г. Вольтер.

Вольтер встает с кресел, Аглая подымает вуаль, и они, взглянув друг на друга, вскрикивают и отодвигаются.

Вольтер. Неужели эта дряхлость — Аглая?

Аглая. Как! Эта мумия — Арует?

Лавилет.[50] Вот очень редкая встреча.

---

[45] Нинон де Ланкло — знаменитая куртизанка — покровительствовала матери Вольтера.

[46] Антик — камея (*Даль.* Словарь... Т. 1. С. 18).

[47] По-английски «черт побери». По всей видимости это — реминисценция из «Женитьбы Фигаро» Бомарше; в этой пьесе в то время блистал Сосницкий и критики отмечали, что «едва ли где-нибудь в Европе играна была эта роль с таким совершенством, как у нас. Вообще обстановка тогда была великолепная: Фигаро — Сосницкий, Альмавива — Каратыгин, Графиня — Каратыгина, Сусанна — Сосницкая ⟨...⟩» (Биография И. И. Сосницкого... С. 12).

[48] Перед этим словом карандашная помета «Входит Азарев⟨ичева⟩».

[49] Темными чернилами приписано в строку «и Бабетта».

[50] Было: «Вольтер» — исправлено темными чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

Денис. После 60 лет разлуки не всякому случится увидеться.

Вольтер. Позвольте, сударыня, мне сесть... Вы знаете, что ваши прелести всегда сшибали меня с ног.

Аглая. Ах! Дайте мне опомниться, я чуть жива от...

Бабетта. Восхищения.

Аглая. Ах, нет... Возможно ли, чтобы этот скелет был Вольтер... Ах! Как мы переменились.

Вольтер. Я не могу верить, чтоб эта руиническая древность была та милая Аглая, которая сводила всех с ума... Нет, быть не может, я не нахожу ни одной черты... (*Задумывается.*)

Денис. Я не видала тебя, братец, никогда так неучтивым с дамами; ты ни слова не сказал своей гостье.

Вольтер. Время своей косой пресекло мой[51] язык.

Аглая. Ах, Вольтер! Вольтер! Как время безжалостно!

Вольтер. Да. Оно без жалости превратило в развалины и чудесную Пальмиру и пышный Персеполис.

Аглая. А что бы сделали эти развалины, когда бы их снесли вместе?

Вольтер. Они бы так же испугались друг друга, как и мы.

Аглая. И от ужаса совсем развалились. Но неужели вы меня узнали?

Вольтер. Я догадался по их тонкостям, что вы должны быть вы, но все равно еще не узнаю вас ни по чему.

Аглая. А я вас узнала по этой улыбке, которую очень помню.

Вольтер. И я помню, что она 60 лет назад вам не очень нравилась. Не правда ли, Бабетта, что ты мне это сказывала?

Аглая. Как, ветреница, ты сказала...

Бабетта. Виновата, проболталась от резвости.

Вольтер. Да, оставь шутки, и вас прошу сказать, точно ли это ты[52]?

Аглая. Да, я представляю в лицах «Ты и Вы», за которые тридцать лет на вас сердилась, но никогда не могла совершенно рассердиться и забыть...

Вольтер. Неужели?

Аглая. Вот доказательство, что я об вас думала. (*Показывает портрет.*) Узнаете ль вы его?

Вольтер. Мой портрет... Посмотри, посмотри, прекрасная и предобрая, он работы Монжельера, и все говорили, что он удивительно похож.

Бабетта. Был.

Лавилет. Я еще нахожу некоторое сходство.

Вольтер. В глазах? А? Не правда ли?

Лавилет. Да, в них та же острота, тот же огонь.

Вольтер. Но этот огонь ничего не воспалит, а прежде... Спросите у Маркизы, даром ли он горел?

Аглая. Да, Вольтер, я не могу забыть, как в первый раз наши взгляды встретились и сердце мое забилось... это было... в Марли...

Вольтер. Помню, помню, и мое сердце чуть не выскочило... Ты была тогда в голубом платье с маленькими фижемками, волосы причесаны а-ля-Севиньи.

Аглая. А ты — в розовом гроднитуровом⟨?⟩ кафтане, твои волосы упадали буклями на плеча.

Вольтер. Как ты мило покраснела, как я прочел тебе мой первый Мадригал.

Аглая. И как ты сам приятно смутился, когда я будто нечаянно уронила мой розан и позволила тебе его приколоть к твоему камзолу.

---

[51] Было: «мне».

[52] Было: «вы».

lib.pushkinskijdom.ru

Вольтер. Да, я этот розан высушил и положил в прекрасную эдицию[53] Пастора Фидо... Помнишь ли ты на карусели в Версале[54] ты была прелестна.

Аглая. Как ты мил был[55] на сцене, когда играли твоего «Эдипа».

Вольтер. А когда я тебе читал его в первый раз, с каким восхищением ты меня слушала и с каким чувством, глядя на тебя, я выражал страсть Филоктета к Иокасте.

Аглая. Да, эту сцену мы теперь можем повторить: твой страстный Филоктет и нежная Иокаста не многим нас моложе.

Вольтер. Как? Ах! Что ты сделала: твои воспоминания меня ознобили и набросили на меня 60 лет.

Аглая. Как бы я желала сбросить их и с тебя и с себя, но...

Шателет. К несчастию, время не возвращается.

Вольтер. Я это и без тебя знаю, но ты мне возвратишь перстень, который я подарил г-же Шателет: заклад мой выигран.

Шателет. Но от чего ты узнал Маркизу?

Вольтер. От того, что вы перетонили.[56]

Шателет. Так и быть, вот твой перстень; покойная жена моя с ним не разлучалась.

Вольтер (*улыбаясь*). Я это знаю, но ты не знаешь, что скрывалось в этом перстне.

Шателет (*улыбаясь*). А что?

Вольтер. Послушай, Шателет, ты должен быть уверен в добродетели твоей супруги и в чистоте моей дружбы к ней и к тебе...

Шателет. Очень.

Вольтер. Итак, ты не можешь думать ничего оскорбительного для нее, когда я открою тебе тайну этого перстня: в нем мой портрет, и я хочу его сравнить с этим, они почти вместе писались.

Аглая. Как вместе?

Вольтер. Да, но один подарен любовью, другой — дружбой. Клянусь тебе дружбой, и больше ничего.

Шателет. Не клянись: я это очень знаю и знал на другой день, как ты подарил его моей жене.

Вольтер. Как! Она тебе[57] сказала?..

Шателет. Да! И я, из дружбы к тебе, вынул твой портрет для себя, и в него, из любви к жене моей, поместил мой.

Вольтер. Быть не может.

Шателет. В этом не трудно увериться: подави пружину, и ты увидишь и поверишь.

Вольтер. Увижу, а не совсем поверю, ты мог его переменить после смерти Маркизы, из любви к себе... Но все равно, посмотрим. (*Отворяет перстень и глядит.*) Боже мой!

Шателет. Это не твой портрет?

Вольтер. Нет, да и не твой.

Шателет. Вот хорошо: я сам его вкладывал.

Вольтер. И я сам даже врезал свой, но... это не ты, и не я и, признаюсь, обоих нас лучше.

Аглая. Ах! Дайте посмотреть. (*Надевая очки.*) Да это же Сент-Ламбер.

Все. Сент-Ламбер.

---

53 «Эдиция» — издание (от лат. editio).

54 В рукописи «Версалии».

55 Слово вписано.

56 «Перетонить» — «перемудрить». «Где перетонишь, там, того гляди, и оборвется» (*Даль*. Словарь... Т. 3. С. 90).

57 Было: «мне».

lib.pushkinskijdom.ru

Шателет (*взглянув*). Ах, Маркиза, Маркиза.

Вольтер. Я не хочу пользоваться твоей нескромностью и возвращаю тебе мой выигрыш.

Шателет. Ах, Вольтер, мы были обмануты.

Вольтер. Не мы одни, мой друг... Не показывай никому этого перстня. Я рад, что отыскал хоть один из портретов моих на своем месте... Он должен быть на сердце, которое меня любило.

Аглая. Ах, Вольтер, оно любило твою славу, твои сочинения...

Вольтер. И только?

Лавилет. Если этот портрет должен быть на том сердце, которое любило в Вольтере не славу и сочинения его, а благодеяния, дружбу и чувствительность, словом, всего Вольтера, то он принадлежит мне.

Аглая. И я вам его уступаю. Я сохраняла его 60 лет и желаю вам носить его столько же... Однако ж я всегда помнила привязанность Вольтера; радуюсь, что еще его увидела и буду помнить этот день... Но кажется, он не долго останется в моей памяти.

Вольтер. Да, кажется, мы опоздали увидеться и встретимся на берегу Стикса.

Аглая. А пока Харон не заменил нам Амура, то будем утешаться хоть воспоминанием.

Вольтер. Да и это хорошо за неимением лучшего.

Бабетта. Однако ж признайтесь, что хоть через 60 лет, а все-таки я вас помирила и подружила.

Вольтер. И поверь, что мы не будем никак ревновать друг к другу.

Пикар (*вбегая*). Весь двор наш наполнен народом, все хотят видеть славного Вольтера, дамы рыбного рынка и торговки зеленью принесли лавры и цветы...

Вольтер. Ах! Я так измучен... Но что делать, надобно покориться и, проволоча 84 года на терне, я рад умереть на лаврах и цветах.

*Конец*

*© Э. Г. Гайнцева*

## НЕИЗДАННЫЕ ПИСЬМА П. А. ВАЛУЕВА К И. А. ГОНЧАРОВУ

Они встретились в доме князя П. А. Вяземского. На очередном литературном вечере, 20 января 1861 года, Гончаров читал главы из «Обрыва».[1] Встрече предшествовал эпизод достаточно известный. В 1856 году к Гончарову обратился Вяземский с просьбой посодействовать его бывшему зятю, в ту пору курляндскому гражданскому губернатору, с публикацией перевода статьи Э. Форкада «Les institutions de crédit en France. La Banque de France». Гончаров взял на себя переговоры с А. А. Краевским об издании рукописи в «Отечественных записках», облегчил цензурные хлопоты, что положило начало его заочному знакомству с будущим министром внутренних дел.[2]

[1] «Вечером у Вяземских на литературном вечере, где познакомился с Гончаровым. Он читал две главы из романа. Майков и Бенедиктов — стихи» (Дневник П. А. Валуева, министра внутренних дел: В 2 т. / Ред. П. А. Зайончковский. М., 1961. Т. I. С. 61. Далее: Дневник П. А. Валуева, с указанием тома).

[2] *Мазон А.* Материалы для биографии и характеристики И. А. Гончарова. СПб., 1912. С. 33—34; *Суперанский М. Ф.* Материалы для биографии И. А. Гончарова // Огни. Пг., 1916. Кн. 1. С. 197—199; *Ляцкий Е. А.* Роман и жизнь. Развитие творческой личности Гончарова. Жизнь и быт. Прага, 1925. С. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

После разрыва с А. В. Никитенко, в течение шести месяцев возглавлявшим газету Министерства внутренних дел «Северная почта», Валуев принял решение пригласить на пост главного редактора Гончарова. 7 июля 1862 года поздно вечером Никитенко вместе с И. А. Арсеньевым составил текст депеши и телеграфировал о планах министра в Москву, куда вместе с родными направлялся Гончаров из Симбирска.

Месяцем раньше, 28 мая, в охватившем Петербург пожаре погибло здание ведомства Валуева. На следующий день после катастрофы начались работы по разбору спасенных бумаг и размещению департаментов в уцелевших зданиях Министерства народного просвещения, Дворянского собрания, в доме министра. О заботах и переживаниях этих дней осталась запись Валуева в примечаниях к дневнику: «Утром 29-го числа несколько десятков тысяч дел и разрозненных бумаг, выброшенных в окна и кое-как подобранных и свезенных в разные места, представлялись в виде хаотических масс, сложенных грудами там, куда их успели доставить. Прежние помещения обратились в дымящиеся развалины. Весь канцелярский инвентарь уничтожен. Несмотря на то, действия Министерства не прекращались ни на одно мгновение, потому что канцелярия министра уцелела, а через два дня и все департаменты были кое-как устроены на новых местах и возобновили свою деятельность».[3] Но лишь в ноябре 1862 года, когда газету возглавил уже Гончаров, на ее страницах появилось сообщение: «Контора редакции, с 5-го числа нынешнего месяца, переведена в здание министерства внутренних дел, у Чернышева моста».[4]

Пожар оставил без крова сотни семей. 6 июня Валуев набросал тяжкую картину опустошения: «Утром в городе. Был на пожарище Апраксина и Щукина дворов. Теперь еще виднее, чем во время самого пожара, какое огромное пространство сделалось жертвою пламени. Место походит на лагерь. Разбито множество палаток, и торг возобновился. Кочевой элемент в русской природе здесь ясно обнаруживается. Видна необычайная способность приютиться и устроиться под каким бы то ни было временным кровом. Императрица была сегодня в городе и лично посетила другой торговый лагерь, разбитый на Семеновском плаце, и квартиры, отведенные для погорельцев в Московских казармах (Глебовом дворе)».[5]

Докладная Валуева от 2 апреля—20 июля 1862 года о необходимости введения в ряде губерний военного положения, а также записка от 26 июня «О внутреннем состоянии России», написанная на пятый день после покушения на великого князя Константина Николаевича, передают безысходность, в которой оказалась страна, только что вступившая на дорогу реформ. Правительство, писал Валуев начальнику III Отделения князю В. А. Долгорукову, изолировано. Дворянство, «или то, что принято называть этим именем, не понимает своих истинных интересов, недовольно, возбуждено, несколько непочтительно, раздроблено на множество различных течений, так что оно нигде в данный момент не представляет серьезной опоры», купечество политически индифферентно, не пользуется доверием и не оказывает никакого воздействия на массы, духовенство «содержит в самом себе элементы беспорядка» и «обладает влиянием только в качестве оппозиции или когда имеет тенденцию принести вред», крестьяне образуют более или менее независимую или беспокойную массу, подверженную влиянию опасных иллюзий и несбыточных надежд, армия — единственный магнит, еще удерживающий различные элементы государства в состоянии видимого единства, начинает колебаться и уже не способна гарантировать его абсолютную безопасность, молодежь открыто противостоит пра-

[3] Дневник П. А. Валуева. Т. I. С. 342—343.

[4] Северная почта. 1862. № 251. 17 ноября. Несколько раньше, утром 17 октября 1862 года, возобновленное здание Министерства внутренних дел было освящено (см.: Дневник П. А. Валуева, т. I, с. 194).

[5] Дневник П. А. Валуева. Т. I. С. 174—175.

lib.pushkinskijdom.ru

вительству. Путь к обновлению страны Валуев видел в реализации проекта земско-хозяйственных учреждений, в преобразовании провинциальной администрации и Государственного совета. Вместе с тем, по мнению министра, развитие предпринимательской деятельности, банков, железных дорог также раскрепостит потенциальные возможности общества, займет фрондирующих людей, отвлечет внимание значительной части прессы.[6]

В этих условиях, по убеждению Валуева, особое значение приобретает печать, прежде всего — официальная. «Пресса стала неоспоримой силой, — писал он в записке «О внутреннем состоянии России». — Это факт не исключительный, а общий, который вытекает из универсальных форм цивилизации. Наша пресса вся целиком в оппозиции к правительству. Органы прессы являются или открытыми и непримиримыми врагами, или очень слабыми и недоброжелательными друзьями, которые идут дальше целей, какие ставит себе правительство. Его собственные органы неспособны или парализованы. Ежемесячные сборники разных министерств не имеют ни определенной окраски, ни влияния. ⟨...⟩ „Северная Почта" низведена до небольшого числа посредственных сотрудников и играет большею частью роль официального немого. Для того, чтобы правительственная пресса могла действовать, нужно, чтобы она могла говорить. Для того, чтобы она могла говорить, нужна и программа, и некоторая свобода слова. Мы не имеем ни того, ни другого. Если бы „Северная Почта" заговорила, она подверглась бы более строгой цензуре, чем „Современник". Ей не могли даже простить ошибки в названии, касающейся одного журнала — такого же по существу антимонархического, как „День". Но официальные органы не в состоянии [говорить] даже если бы они получили разрешение высказываться. Они не найдут способных и активных сотрудников до тех пор, пока политика правительства сохранит свой нынешний нерешительный и изменчивый характер».[7] Таким образом, к осени 1862 года вопрос о главном редакторе «Северной почты» и составе ее редакции стал одним из насущных.

На следующий день после визита Гончарова, 20 сентября 1862 года, Валуев писал своему помощнику А. Г. Тройницкому: «Вчера был у меня Гончаров. Признаюсь, он снова мне крепко понравился. В нем есть эстетика, так что с ним можно иметь дело часто, а это *часто* для сношений с главным редактором необходимо. Ему хочется этим быть». Здесь же он высказал соображение, вероятно, побудившее пригласить Гончарова на роль редактора непопулярной официальной газеты: нужна была личность общеизвестная и притягательная. «Его имя прибавит не одного, а многих подписчиков, и докажет, что газета не падает, а поднимается. Кажется, он зол на неких литераторов. И это может быть полезным. Что изволите о сем думать?»[8]

Через неделю, 28 сентября, посылая Тройницкому проект объявления об издании «Северной почты», видимо, в ответ на его сомнения, Валуев вновь подтвердил непреложность своего выбора. «Шаткость Гончарова меня только потому беспокоит, — писал он, — что я опасаюсь, *что его сбивают*. Сделайте милость закрепите и тисните *по приглашению*».[9] 3 октября редакция министерской газеты, в пору безвременья возглавлявшаяся Н. В. Варадиновым, объявила: «Главную редакцию „Северной Почты", по приглашению г. министра внутренних дел, принимает на себя с октября месяца текущего года известный наш литератор Иван Александрович Гончаров».[10]

---

[6] *Валуев П. А.* О внутреннем состоянии России. См.: Предложения и проекты П. А. Валуева по вопросам внутренней политики (1862—1866 гг.) / Вводная статья и публикация В. В. Гармизы // Исторический архив. 1958. № 1. Январь—февраль. С. 141—144.

[7] Там же. С. 142.

[8] Русская старина. 1899. № 7. С. 232.

[9] Там же.

[10] Объявление об издании «Северной Почты», газеты Министерства внутренних дел, на 1863 год // Северная почта. 1862. 3 окт. № 213.



ww.pushkinskijdom.ru

Более пяти лет службы Гончарова под руководством Валуева[11] положили начало их многолетним, отнюдь не простым и, по существу, неизученным отношениям. Очевидно одно: всю жизнь Валуев испытывал власть личности и таланта создателя «Обломова» и «Обрыва». Присутствие Гончарова на литературных вечерах в доме министра в обществе Ф. И. Тютчева, А. Н. Майкова, А. Ф. Писемского объясняется не только определенной мерой единомыслия, но и приязнью.[12] Приблизительно в это время, когда в голосе Гончарова еще не возобладала ироническая интонация по отношению к своему патрону, он писал И. С. Тургеневу: «Я был недавно у своего министра с некоторого рода оправданием в том, от чего я (по поводу одной из книжек «Рус⟨ского⟩ Слова») не подал голоса к его закрытию. Он очень умен, отлично воспитан — этот человек — и чем ближе его узнаешь, тем более растет к нему симпатия. Противная партия говорит конечно не то — но мне до партий дела нет и, если у меня есть золотник того беспристрастного ума, о котором Вы говорили в письме, то это только и помогает мне судить людей».[13] Пройдет много лет. 29 октября 1882 года Валуев занесет в дневник свою последнюю запись о Гончарове, окрашенную теплом сочувствия и терпким валуевским скепсисом: «Вчера видел Гончарова. Ему увеличена пенсия. В первый раз узнаю, что кому-нибудь сделано добро».[14]

В мае 1868 года незадолго до этого ушедший в отставку Гончаров выехал в Германию. В пору напряженной работы над «Обрывом» он охотно обменивался письмами с М. М. Стасюлевичем, А. К. Толстым, Валуевым. Послания Гончарова к редактору «Вестника Европы», в которых то и дело мелькает имя Валуева, позволяют отчасти восстановить хронику их несохранившейся переписки. 30 мая из Берлина: «Сегодня не могу, а завтра буду писать в Карлсбад к графу Алексею Конст⟨антиновичу⟩ и к Валуеву — мне нужно писать последнему».[15] Через неделю, 7(19) июня, из Киссингена он снова сообщил Михаилу Матвеевичу об очередном послании Валуеву, прибавив, что в часы творческой апатии письма для него единственная возможность снять душевное напряжение: «А мне необходима тишина, чтоб чутко вслушиваться в музыку, играющую внутри меня, и поспешно класть ее на ноты. ⟨...⟩; писал и к Валуеву — и в Петербург. Письма, за невозможностью писать другое, есть единственный путь, которым я разрешаюсь своею литературною силою и облегчаю напор фантазии. Это моя другая жизнь — мир фантазии ⟨...⟩. Я боюсь, боюсь этого небывалого у меня притока фантазии, боюсь, что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов — и художественно-религиозных настроений... Но Бог даст — Вера спасет меня!»[16] Двумя днями позже, 9(21) июня, в его письме к Стасюлевичу вновь всплывает имя Валуева: «...и через полчаса, через час прячу их ⟨листы рукописи «Обрыва»⟩ назад и убитый праздно влачу целый день, или истощаюсь напрасно в летучих письмах к П. А. Валуеву, гр. Толстому, теперь вот к Вам, укладывая туда и раздражение, и охоту...»[17]

---

[11] После ухода с поста главного редактора министерской газеты произведенный в действительные статские советники Гончаров стал членом Совета министра по делам книгопечатания под председательством Тройницкого (1863), а затем Совета Главного управления по делам печати при этом же министерстве (1865—1867).

[12] Из дневника Валуева от 2 апреля 1863 года: «Вечером Писемский читал у меня в присутствии Тютчева, Цеэ, Веневитинова, Оболенского, Тройницкого и Гончарова несколько глав из своего политического романа „Взбаламученное море", а Майков читал отрывки из поэмы „Смерть Люция"» (Дневник П. А. Валуева. Т. I. С. 215).

[13] И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. Пб., 1923. С. 44. Письмо датировано 27 февраля (10 марта) 1866 года.

[14] Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884 / Редакция и примеч. В. Я. Яковлева-Богучарского и П. Е. Щеголева. Пг., 1919. С. 208. Далее сокращенно: Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884.

[15] М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. IV. С. 11.

[16] Там же. С. 16—17.

[17] Там же. С. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

На время поселившись с семьей в Германии после ухода с поста министра внутренних дел, Валуев зовет Гончарова к себе, суля ему тихое, удобное для работы пристанище. «А Валуев ласково приглашает меня пожить с его семейством в Тегернзее под Мюнхеном: там-де очень уединенно! — делился он со Стасюлевичем в этом же письме. — Жить в малознакомом семействе — есть стеснение для обеих сторон само по себе, — да и не уединение это, когда я буду развлечен обстановкой новых лиц, с которыми, по необходимости, надо знакомиться и сближаться (а проклятое фортепьяно так и бренчит в эту минуту, мешая даже писать письмо). Потом, когда я захочу отдохнуть день-два от работы, куда я денусь там, из захолустья? Тогда мне нужна толпа (без знакомых или с двумя-тремя своими людьми) улицы...»[18] Новое сообщение ушло в Петербург 13(25) июня: «Сейчас буду отвечать П. А. Валуеву на его третье письмо».[19] В Париже Гончаров снова вспомнил своего бывшего патрона, на сей раз в связи с В. Я. Фуксом: «...подражает красноречию Валуева, и довольно удачно, хотя и не имеет его ума и дарований...»[20]

Письма к Стасюлевичу, в частности из Булони от 26 июля (7 августа), в какой-то мере объясняют мотивы, определявшие переписку Гончарова в эти, поглощенные «Обрывом», летние месяцы: «С целью скорее дописать я бросился и за границу (в Петербурге мне не пишется), боясь встреч с знакомыми. И чем лучше, короче и приятнее были знакомые, тем я больше боялся их. Мне был дорог каждый день, теплый, ясный. Я все боялся не кончить и воротиться к осени с неоконченным. П. А. Валуев звал меня в какое-то уединение работать, но я боялся развлечений в его новом для меня обществе, среди семейства».[21] Из боязни растратить душевные силы Гончаров, как видно, прервал и переписку с Валуевым. Во всяком случае именно так он объяснил Тройницкому свое молчание в ответ на очередное валуевское письмо: «О том, что я просил вас передать *П. А. Валуеву*, написал я ему сам, узнавши, что он уже в Карлсбаде, и получил от него благосклонный и успокоительный ответ. Я поблагодарил его и получил новый ответ, и таким образом мы разменялись тремя-четырьмя письмами — и так как переписка грозила затянуться, то я испугался, попросил извинения и замолчал».[22]

Вновь переписка оживилась лишь к концу 1876 года, когда последовало приглашение Валуева на чтения глав из его романа «Лорин».[23] Об этих литературных вечерах Гончаров рассказал во вступлении к первой и второй публикациям своего «Литературного вечера», посвященного валуевскому роману, не назвав, по своему обыкновению, ни одного дома, где они происходили, не упомянув ни одного участника: «В течение зимы 1876 и весною 1877 года автор присутствовал при неоднократных чтениях романов из великосветского быта, написанных лицами, имена которых не появлялись в печати. Под впечатлением от этих чтений он тогда же набросал предлагаемый ныне очерк и в конце 1877 года прочитал его почти весь, за исключением последних страниц, некоторым, наиболее заинтересованным в этих чтениях лицам».[24]

---

[18] Там же. С. 19.

[19] Там же. С. 24.

[20] Там же. С. 40 (письмо датировано 19(31) июля 1868 года). Острые оценки Гончаров давал своему сослуживцу Фуксу и в беседах с А. В. Никитенко: «Был у Гончарова, с которым давно не видался. Он сильно жалуется на беспорядок и великие неудобства нынешнего Совета по делам печати. Председательствующий Щербинин, человек ничтожный, силится всем заправлять, а действительный заправитель всего — Ф⟨укс⟩, агент и соглядатай Валуева» (*Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 2. С. 541. Запись от 27 окт. 1865 года).

[21] Там же. С. 43—44.

[22] Вестник Европы. 1908. Кн. 12. С. 453—454. Письмо датировано 19 июня (1 июля) 1868 года.

[23] 23 декабря 1876 года, по свидетельству Валуева, была закончена первая часть романа (см.: Дневник П. А. Валуева. Т. II. С. 399).

[24] Русская речь. 1880. Кн. I (янв.). С. 1; *Гончаров И. А.* Четыре очерка. СПб., 1881. С. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Пространные письма Гончарова к Валуеву этой поры, во многом предвосхищавшие «Литературный вечер», издал К. Военский в 1906 году.[25] Однако мы не располагаем ответными письмами Валуева, что исключает самою возможность реставрации их диалога. Отсутствие писем долгое время логично объяснялось отрицательным отношением писателя к публикации его эпистолярного архива. Тем большее значение приобретают оригиналы четырех писем Валуева к Гончарову, а также их копии, обнаруженные в фонде А. В. Никитенко Рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинский Дом) (18455. CXXIIб1). Хронологически (по форме: письмо — ответ) они не совпадают с изданными Военским письмами, однако внутренне несомненно связаны с ними многими нитями.

Публикуемые письма относятся к периоду с конца мая 1879-го по май 1881 года. В эту пору, как известно, Гончаров получает свежие номера журнала «Русская речь» со своей статьей «Лучше поздно, чем никогда»[26] и «Литературным вечером»,[27] пишет второе дополнение («Сопроводительную записку») к «Необыкновенной истории»,[28] готовит к печати книгу «Четыре очерка», куда включает свои наиболее значительные критические произведения — «Мильон терзаний», «Заметки о личности Белинского», «Литературный вечер», «Лучше поздно, чем никогда».

Валуев же в эти годы находится на гребне административной карьеры. С середины апреля 1872 года он исполняет обязанности министра государственных имуществ, зимой 1879 года становится во главе Комитета министров с назначением председателем Кавказского комитета и Комиссии прошений на высочайшее имя.[29] В феврале следующего года, в день двадцатипятилетия царствования Александра II, за помощь в управлении государством и прежде всего за труды по освобождению крестьян и участие в других реформах возводится в графское достоинство с нисходящим потомством. Весной 1881 года он принимает поздравления с пятидесятилетием служебной деятельности, отмеченным высочайшим рескриптом.

Однако в публикуемом нами письме от 8 мая 1881 года уже звучат тревожные ноты, предвещавшие его падение. В конце этого года его обвинят в служебных упущениях, повлекших расхищение сотен тысяч десятин земель в Оренбургской и Уфимской губерниях. Направленные в 1880 году с целью ревизии Оренбургской и Уфимской губерний сенатор М. Е. Ковалевский, а затем особая комиссия под председательством князя С. Н. Урусова обнаружили злоупотребления. «Уфимское дело» скомпрометировало Валуева, положив конец его блестящей карьере. 4 октября 1881 года указом только что вступившего на престол Александра III граф был уволен от занимаемых должностей со стандартной формулировкой «по состоянию здоровья».

В сообщении председателя Государственного совета от 2 февраля 1882 года бывшему министру государственных имуществ инкриминировались несогласованность «означенного дела» с законами и интересами казны, отсутствие контроля за деятельностью подчиненных. И хотя внешне по отношению к Валуеву — соратнику недавно погибшего Александра II, традиционно соблюдался пиетет,[30] с этого момен-

---

[25] ⟨*Военский К.*⟩. И. А. Гончаров в неизданных письмах к графу П. А. Валуеву. 1877—1882. СПб., 1906. Далее сокращенно: Военский К.

[26] Русская речь. 1879. Кн. VI (июнь).

[27] Там же. 1880. Кн. I (янв.).

[28] «Сопроводительная записка» была написана в июне 1879 года. О хронологии работы над этой рукописью см.: *Демиховская О. А.* И. А. Гончаров и И. С. Тургенев // Гончаров (Новые материалы о жизни и творчестве писателя). [Ульяновск], 1976. С. 90.

[29] РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. № 66. Л. 210, 212.

[30] Уволенный от должности председателя Комитета министров, Валуев оставался членом Государственного совета (см.: РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. № 66. Л. 212). По сложившейся традиции престолонаследник подарил ему личные вещи отца — каменное пресс-папье, фотографию рабочего кабинета (см.: РГИА. Ф. 908. Оп. 1. № 372). 6 февраля 1882 года Валуев получил внешне благосклонную аудиенцию у Александра III, во время которой шла речь и о деле, послужившем поводом к отставке. Весной 1883 года он принял участие в коронации и был награжден бриллиантовыми знаками ордена Андрея Первозванного.

lib.pushkinskijdom.ru

та в его жизни начинается тяжелая полоса все более углубляющегося отчуждения и одиночества.

Современники не сомневались: отставка Валуева объективно определялась прежде всего резко изменившимся после убийства Александра II правительственным курсом. А. Ф. Кони, ранее переживший острые конфликты с министром, тем не менее с сочувствием писал об этом периоде его жизни: «Расхищение башкирских земель, — в котором он лично был ни в каком отношении не виновен, сделавшись сам жертвою благородной доверчивости, — раскрытое ревизией сенатора Ковалевского и глубоко возмутившее Александра III, поставило Валуева в необходимость оставить пост председателя Комитета министров. Ему пришлось замкнуться в себе и пережить тягостный период ожидания возвращения прежнего доверия после объявленного ему неудовольствия монарха. За это время, да, вероятно, и до самой своей смерти, он должен был болезненно ощущать вокруг себя ту пустоту и безлюдье, которые образуются обыкновенно в придворных и высших чиновничьих кругах по отношению к павшему официальному величию. К этому присоединились потеря супруги, долги любимого сына и женитьба последнего, породившая в обществе нравственно тяжелые на его счет пересуды. Пришлось страдать в одиночестве, сохраняя внешне спокойный вид и сознавая, что среди равнодушных и злорадных есть немало и таких, которые считали себя вправе не прощать бывшему министру внутренних дел его воздействия на ход и развитие некоторых из великих реформ предшествующего царствования».[31]

Пройдет совсем немного времени, и Валуев впадет в нужду, будет ездить на конке и носить сапоги в заплатах. В письме к А. В. Головнину, помеченном «Каменный остров, 22 июня 1884 г.», он сообщал: «Живу здесь также уединенно, как в городе, и, не имея лошадей, выезжаю только в город, по мере надобности via tramway. Весьма удобно».[32] Любопытный комментарий по поводу этих строк оставил граф А. А. Бобринский: «Светлая личность Валуева в общественной карете — поразительный урок людской слепоты и неблагодарности. Но, как ни тяжело нам это видеть, конка эта ему служит новым высоким подножием. Это плуг Цинцинната».[33]

Болезнь и смерть он, отказавшись от квартиры на Галерной, по соседству с семейством Стасюлевичей,[34] встретит в скромной квартире на шумном перекрестке Екатерингофского и Вознесенского проспектов, в окна которой не попадало ни одного солнечного луча и виден был лишь маленький кусочек неба. «Он был забыт и брошен своими сослуживцами и товарищами, успевшими приспособиться к новому курсу и пожинавшими великие и богатые милости, — вспоминал Кони, которого, уходя из жизни, Валуев попросит опекать сына. — Но, униженный и оставленный, он все-таки несколькими головами был выше их в умственном и нравственном отношении, не говоря уже о глубоком и разностороннем образовании».[35] Духовную опору он искал в религии, убежденный в том, что только христианство способно примирять неравенство, умерять страсти, сдерживать и

[31] *Кони А. Ф.* Из лет юности и старости // Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 7. С. 119—120. Не раз акцентируя бескорыстие Валуева в деле распределения башкирских земель, Кони в своих воспоминаниях о «Вестнике Европы» свидетельствовал: «...лично он в этой вакханалии расхищения никакого участия не принимал» (там же, с. 236). Современный историк Зайончковский более сурово оценивает его поведение: «...все эти массовые злоупотребления, допущенные Министерством государственных имуществ, не имели со стороны Валуева корыстной цели в прямом смысле слова. Несмотря на то, что у него не было собственной земли, он не приобрел в Башкирии ни клочка. Раздавая земли, Валуев стремился угодить „сильным мира сего", что, естественно, уже не являлось актом бескорыстия» (Дневник П. А. Валуева. Т. I. С. 50).

[32] Русский вестник. 1892. Июль. С. 304.

[33] Там же.

[34] О сотрудничестве со Стасюлевичем и публикациях Валуева в «Вестнике Европы» см. некролог, ему посвященный, на страницах этого журнала: Вестник Европы. 1890. Кн. 3 (март). С. 401—402.

[35] *Кони А. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 123.

lib.pushkinskijdom.ru

покорять волю.[36] Первые два публикуемых письма от 30 мая и 1 июня 1879 года — отклики на критические заметки Гончарова «Лучше поздно, чем никогда». Любезно, сдержанно-иронично Валуев возражает против обоснованной в этой статье концепции развития России и состояния русского общества. Она представляется ему отвлеченно-умозрительной, лишенной реальных связей с действительностью, способной поселить в читателе лишь беспочвенные иллюзии. Положение современного общества, как и предшествующий ему этап, Валуев оценивает более осторожно, если не сказать скептично: «Но с Вашей теорией пробуждения я прошу позволения не соглашаться безусловно. Оглядываясь, — а я давно оглядываюсь, — я не могу сказать, чтобы видел пробудившихся и бодрствующих». «Поэт-идеализатор» — характеристика, объясняющая в Гончарове для него если не все, то существенное.

Несколько позже, осенью 1879 года, Валуев в письме к Головнину из Баден-Бадена (помечено 31 октября) вновь повторил эту же мысль, но в контексте других отношений. Имея в виду брошюру А. И. Кошелева «Что же теперь делать?», он писал: «Дела Всероссийской Империи гораздо мудренее, чем премудрость „Беседы", „Московских Ведомостей" или Славянских комитетов, — даже чем премудрость Департамента Государственной Экономии. Вы, может быть, подумаете, что и я не без наивности. Поверьте, что, по крайней мере, без сомнения и самоуверенности. Я только не верю в сектаторские панацеи, будь они в поддевке, или под фригийским колпаком, или в каком-нибудь другом наряде. Верю не в себя, а в силу известных начал, проповедуемых историей государств и народов. Думаю, что для перестройки, как и для постройки зданий, нужны каменщики, а не мусорщики. Вижу, к сожалению, гораздо более мусорщиков, чем каменщиков».[37] В этом же письме он повторил и другую заветную мысль, высказанную им в письмах Гончарову: «Даже здесь, в Бадене, есть признаки замечательного поворота в консервативную сторону. ⟨...⟩ Признают невозможность гражданского воспитания масс без помощи духовенства».[38]

Уже в предисловии к отдельному изданию «Обрыва» (1870) и заметках «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв"» (1872) Гончаров рассмотрел созданные им романы как своего рода трилогию о России. В предисловии он писал: «...никто не увидел теснейшей органической связи между всеми тремя книгами: „Обыкновенной историей", „Обломовым" и „Обрывом"! Белинский, Добролюбов — конечно, увидели бы, что в сущности это — одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи — старой жизни, *Сна и Пробуждения*, ⟨...⟩ когда-нибудь я сам укажу эту связь, а теперь я жалею только, что я в свое время не поставил сам точек над i».[39] К мысли о внутреннем единстве всех трех своих романов, как, впрочем, и к другим мотивам своей вводной статьи об «Обрыве», Гончаров снова вернулся в письме к Валуеву от 27 декабря 1877 года: «За отсутствием критики, нельзя мне было сделаться критиком самого себя и доказывать, что вот-де в трех романах моих, хотя тускло и слабо, отразились три момента русской жизни (в доступной автору сфере и размерах): *сна, пробуждения и первых лучей зари новой жизни*. Так только французы делают (bravement) в предисловиях к своим сочинениям».[40]

В статье «Лучше поздно, чем никогда» образ «просыпающейся» России обретает масштабное значение. Идея движения страны от сна к пробуждению на ее страницах варьируется многократно: «Обыкновенная история» «...в моих книгах — *первая галерея*, служащая преддверием к следующим двум *галереям* или *периодам* русской жизни, уже тесно связанным между собою, то есть к „Обломову" и

---

[36] Взгляды Валуева на религию нашли отражение в ряде его работ, в частности см.: *Валуев П. А.* Религия и наука. М., 1886. Несколько раньше он подготовил и издал «Сборник кратких благоговейных чтений на все дни года» (СПб., 1884).

[37] Русский вестник. 1892. Июль. С. 292.

[38] Там же.

[39] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 6. С. 446.

[40] *Военский К.* С. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

„Обрыву", или к „Сну" и к „Пробуждению"».[41] Наиболее категорично она выражена в строках: «Этим бы и следовало закончить вторую картину *Сон*, то есть непробудимым сном, потому что далее, за *обломовским хребтом* (выражение Герцена где-то в «Колоколе»), мне открывалась дальнейшая, третья перспектива: это картина *Пробуждения*». И затем: «Что такое *Райский*? Да все *Обломов*, то есть прямой, ближайший его сын, герой эпохи *Пробуждения*».[42]

Валуева, как видно из содержания второго публикуемого письма от 1 июня 1879 года, насторожил разночинский по своей природе и пафосу панегирик Гончарова народившемуся в шестидесятые годы новому, молодому поколению, его созидательной деятельности в различных областях научной и социально-экономической жизни, участию в освобождении крестьян, реформировании суда, армии, в создании земских организаций, свободной печати, нового университетского устава. С восхищением Гончаров писал об энтузиазме «самой массы общества», ушедшей, по его словам, «в муравьиную работу, в бездонные рудники труда». Завершает монолог о «новом» времени оптимистическая фраза: «Общество уже выкинуло Волоховых из своей среды, как болезненное явление».[43]

К моменту выхода в свет статьи «Лучше поздно, чем никогда» в столе Гончарова лежала рукопись «Необыкновенной истории» (1875—1876).[44] Анализируя на страницах исповеди свои отношения с консерваторами и ультраконсерваторами, он размышлял над теми же вопросами, которые обращал к нему Валуев. Подобно своему корреспонденту, главную опасность Гончаров видел в утрате уважения к моральным и духовным ценностям, прежде всего к религиозным, семейным основам, в понижении ответственности человека за совершаемые им поступки, наконец, в общей депрессии, которая закономерно является вослед продолжительному ожиданию: «А вот что делать — с охлаждением к тому, что считалось священным, неприкосновенным, необходимым, чем жило до сих пор морально человеческое общество? Анализ века внес реализм в духовную, моральную, интеллектуальную жизнь, повсюдную и неумолимую поверку явлений в натуре ⟨...⟩. Разум и его функция — оказываются чистой механикой, в которой даже отсутствует свободная воля! Человек не повинен, стало быть, ни в добре, ни в зле: он есть продукт и жертва законов необходимости, никем не начертанных, а прямо поставленных слепою природой и устраняющих Бога и все понятия о миродержавной силе! ⟨...⟩ и плодом этого реализма есть всеобщее ожидание, чем разрешится наконец этот новейший сфинкс и что даст человеку взамен отнимаемого? ⟨...⟩ но продолжительное ожидание переходит в утомление, в *равнодушие*. Вот враг, с которым приходится бороться: *равнодушие*!»[45] Однако победить апатию и крайности кризисных состояний, по его убеждению, способны лишь процесс постепенного органического (через «химическое» разложение к новому качеству) развития общества и катализаторы этого процесса — наука, просвещение, воспитание, свобода духовного развития и самовыражения личности. Гончаров был убежден: «...все вопросы века решатся не теми или другими нашими хотениями, а вместе наукой и опытом, т. е. самой жизнью и самим веком, может быть, не настоящим!»[46] Таким социальным и духовным опытом, значение которого измеряется лишь историческим масштабом, в глазах Гончарова была деятельность шестидесятников.

---

[41] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 8. С. 111.

[42] Там же. С. 114, 117.

[43] Там же. С. 128. В первопечатном издании фраза звучала сдержаннее: «Общество уже выкинуло Волоховых из своей среды — не признает их» (*Гончаров И. А.* Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938. С. 378).

[44] В 1878 и 1879 годах Гончаров сделал дополнения к «Необыкновенной истории». См. указ. статью О. А. Демиховской, с. 90.

[45] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 7. С. 400, 401.

[46] Там же. С. 402.

lib.pushkinskijdom.ru

Много раньше, в 1870 году,[47] упрек, подобный тому, что выражен в публикуемом письме от 30 мая 1879 года, Гончаров услышал от Тройницкого, давнего соратника Валуева. Поводом послужило предисловие к «Обрыву», на страницах которого писатель показал деятельную роль просветителей тридцатых — сороковых годов в духовном формировании поколения шестидесятников—«новой силы», изумившей всех своим внешне неожиданным появлением и готовностью к восприятию новой русской жизни. Он писал: «Московский и петербургский круги умов, талантов — в писателях, профессорах, в людях разных званий и занятий, группировавшихся около фигур Чаадаева, Надеждина, Станкевича, Белинского, Грановского, их товарищей, сотрудников, друзей — были обширны. Эти люди, рассеянные всюду, сеяли свои семена, борясь с лишениями, принося жертвы, живя трудно, и проповедовали потребность новых перемен взамен изветшавших пружин старого механизма ⟨...⟩. Белинскому, Грановскому и прочим вокруг них приходилось рассеивать мрак не одного эстетического неведения, а бороться еще с непробудной помещичьей, общественной, народной тьмой, будить умы от непробудного сна. ⟨...⟩.

Крепостное право, телесное наказание, гнет начальства, ложь предрассудков общественной и семейной жизни, грубость, дикость нравов в массе — вот что стояло на очереди в борьбе и на что были устремлены главные силы русской интеллигенции тридцатых и сороковых годов. Нужно было с критической трибуны, с профессорской кафедры, в кругу любителей науки и литературы, под лад художественной критики взывать к первым, вопиющим принципам человечности, напоминать о правах личности, собственности и т. п.».[48] Эту же мысль, как известно, Гончаров высказал и в «Заметках о личности Белинского».[49]

Во время чтения предисловия в кружке людей, близких писателю, Тройницкий заметил, что роль Белинского в подготовке общества к реформам преувеличена. Гончаров вспоминал в «Необыкновенной истории»: «...товарищ министра В⟨нутренних⟩ Д⟨ел⟩,[50] мой хороший знакомый, сказал мне ⟨...⟩, что я слишком хвалю

---

[47] 29 января 1870 года Гончаров, по его признанию в письме к Стасюлевичу от 30 января этого же года, читал статью-предисловие к «Обрыву»: «...все слышавшие ее находят, что ее не худо бы напечатать или „жаль бросать" ⟨...⟩. Только один А. В. Никитенко, еще не слыхавший статьи (я вчера только прочел ее в кружках, где и он был), давно упорно советует не печатать; должно быть сам измышляет что-нибудь — пущай его! Разве я мешаю?» (Стасюлевич и его современники в их переписке. Т. IV. С. 93). Можно предположить, что на этом чтении присутствовал и Тройницкий. В дневнике Никитенко записи об этом событии нет.

[48] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 6. С. 433—434.

[49] Ср.: «Снаружи казалось все так прибрано, казисто; общество выделяло из себя замечательных, даже блестящих единиц в разных сферах деятельности, на вершинах его лежал очень тонкий слой общеевропейской культуры. Но масса общества покоилась в дремоте, жила рутиной и преданиями и не готовилась еще идти навстречу тем реформам, мысль о которых уже зрела в высших правительственных сферах и приближение которых чуяли и предсказывали некоторые умы, в том числе и Белинского» (там же, т. 8, с. 89).

[50] К 1870 году Александр Григорьевич Тройницкий (1807—1876), сложив с себя в 1867 году полномочия товарища министра внутренних дел, исполнял обязанности члена Государственного совета (см.: РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. № 556. Л. 70). Тройницкий был личностью незаурядной. Он вырос сиротой: отец скончался от ран, полученных в сражении с частями французской армии маршала Даву при деревне Салтановка в 1812 году. В Одесском благородном пансионе получил аттестацию основателя этого учебного заведения аббата Николя, замечательно характеризующую не только воспитанника, но и воспитателя: «Прекрасная во всех отношениях личность; ему нужны ласка и ободрение, но надо также стараться развить в нем большую твердость характера» (см.: Русская старина. 1897. Янв. С. 376). Блестящие способности определили успех его преподавательской, а затем журналистской деятельности в Одессе. Звездным годом в карьере Тройницкого был 1857, когда, переехав в Петербург, он получил назначение на пост заведующего делами Статистического (позже — Центрального статистического) Комитета МВД, а затем — члена Главного управления цензуры от этого же министерства. С ноября 1861 года служил при Валуеве товарищем министра внутренних дел. Во время отсутствия министра управлял МВД и замещал его в надлежащих учреждениях и комитетах. Принимал деятельное участие в проведении реформ. Имея за плечами более чем двадцатилетний опыт работы главным редактором «Одесского вестника» и «Journal

lib.pushkinskijdom.ru

*Белинского* и литературу и приписываю много чести его влиянию на умы! А я там действительно подробно обозначил, *чем* и *как* помогала литература и статьи Белинского правительству, не говоря, конечно, о последнем, которому принадлежит и инициатива, и вся слава самой реформы! Мне и не нужно и некстати было бы говорить об этом!»[51] Особое значение этому эпизоду придают предваряющие размышления Гончарова об отношениях с консервативным лагерем, который откровенно ставил ему в вину умолчание заслуг Александра II и высших правительственных кругов в деле реформирования общества.

Валуев, совпадая в существе своих оценок с Тройницким, сделал, однако, другие, скорректированные современностью акценты. Проецируя суждения Гончарова на семидесятые годы, он прежде всего сосредоточил внимание (см. второе публикуемое письмо) на строках из статьи «Лучше поздно, чем никогда», посвященных русской армии. Приведу их полностью: «Поколение, которое — прежнюю, автоматическую военную массу — энергически помогло вождю ее с чудесною быстротою преобразить в современную, осмысленную и грозную силу!»[52] Подчеркнув слова: «осмысленную и грозную», Валуев выразил опасение, что в новых условиях (Россия только что вышла из войны с Турцией) эта оценка армии, как и общая характеристика деятельности «нового поколения» («бодрствующих») утвердят в обществе ложное представление о настоящем положении дел в стране.

Первая часть романа «Лорин» была начата Валуевым в преддверии русско-турецкой войны 1877—1878 годов и по существу спровоцирована обстановкой напряженного и тревожного ожидания военных событий на Балканах и Кавказе. Ее герой — российский воин. Кульминационная точка, по определению Гончарова, — десятая глава, «где роман на нескольких страницах поднимается до эпопеи». Именно эта глава, посвященная военному параду на Марсовом поле,[53] объясняет, почему в центре внимания Валуева военные люди старого и нового поколений. «Высота произведения, доблесть воина и значение вооруженной воинской силы, — писал Гончаров автору «Лорина» 6 июня 1877 года, через полтора месяца с момента начала войны, — занимают, если не главное и единственное, то самое почетное место: между тезисами автора они — сердце романа. ⟨...⟩ У автора нового романа каждое слово о русском воине и воинстве, о долге, о чести, о призвании, о силе, о дисциплине — исполнено глубокой симпатии, доходящей до удивления (admiration). Он горячо ревнует этой славе, чести, силе — как будто сам есть часть военного строя — и заражает ревностью и читателя или зрителя картины. *Парад* — это картина — а озаренная лучами брошенного автором на нее света — есть chef-d'oeuvre».[54]

Гончаров включает себя в число зрителей парада. Переживания человека, стоящего в толпе («как я бывало»), — за крупами жандармских лошадей, под тучами пыли, при топоте коней и гуле нестройных кликов, лишенного возможности видеть всю панораму разворачивающегося на площади действа, скучающего от его однообразия, — он сравнивает с тем впечатлением, которое рождает панорама

d'Odessa», а также управляющего Одесской городской типографией, курировал «Северную почту». С 31 марта 1862 года — сенатор. В апреле 1863 года получил особый знак отличия, высочайше учрежденный в память успешного введения в действие положения 19 февраля 1861 года. С 15 июня 1863 года назначен Председателем созданного при МВД временного Совета по делам печати (до введения в действие Главного Управления по делам печати), членом которого с этого же года стал Гончаров. С июня 1866 года — председатель Комиссии при МВД о преобразовании личного состава и усиления средств С.-Петербургской полиции, делами которой, в числе других вопросов, занимался и в последующие годы в ранге члена Государственного совета. Перед смертью вошел в Комиссию по пересмотру гимназического устава 1874 года (см.: РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. № 556. Л. 64, 65, 66, 67, 70).

[51] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 7. С. 387.

[52] Там же. Т. 8. С. 127—128.

[53] Главу открывает эпиграф: «Христолюбивому, победоносному / Всероссийскому воинству, — многая лета!»

[54] *Военский К.* С. 16, 17.

lib.pushkinskijdom.ru

парада в «Лорине»: «...нельзя представить себе ничего того, что вдруг развертывает перед глазами картина автора; нельзя угадать, какое гармоническое, дышащее своеобразной жизнью целое образуют эти бесконечные линии живых существ, как в этой компактной массе бьется только будто бы один пульс, одно сердце, одна воля».[55] Воинскую тему в «Лорине» Гончаров и в письмах к его автору, и в «Литературном вечере» осветит с различных, порою противоположных позиций, объективно соответствующих позициям современной критики. Однако нет сомнения, что при всем том он сокровенно ощущал и сопереживал внутреннюю связь романа с событиями, происходящими на Балканах.

Война должна была стать своего рода экзаменом и страшным полигоном для реформировавшейся русской армии. В преобразовании военных сил под руководством Д. А. Милютина, как известно, существенное участие принял Валуев. В основе его записки «Мысли невоенного о наших военных силах», которую 5 октября 1871 года военный министр представил Александру II, лежала, во многом предопределенная опытом европейских стран, идея необходимости в России всесословной воинской повинности.[56] Введенная в 1874 году всеобщая повинность позволила утвердить новый тип формирования воинских сил путем создания в мирное время обученных резервов с целью развертывания армии в условиях войны. В сочетании с рядом других мероприятий новая форма комплектования армии открывала реальную возможность повышения ее маневренности и боеспособности.

Злободневно звучат в письмах Гончарова к Валуеву (первые два из них написаны уже во время войны) размышления о состоянии русской армии, о современных войнах и новых принципах их ведения, о назревшей необходимости создания международной организации, призванной регулировать отношения между странами. Столь же актуальны его суждения о причинах снижения интереса в обществе и литературе к военному делу и человеку военной профессии. Истоки этого явления Гончаров видел не только в реконструкции и развитии военной техники, превращавшей войну в массовую бойню, но и в военной реформе, которая объективно размывала сословно-корпоративную структуру армии и естественно влекла за собой демократизацию и деромантизацию военного человека. К причинам, определявшим эти процессы, следует прибавить, делился он с Валуевым своими наблюдениями в письме от 6 июня 1877 года, «общую воинскую повинность, требующую, чтобы каждый гражданин, по очереди и по жребию, становился в ряды солдат и офицеров, и таким образом слившую весь народ в одну массу воинов и не воинов».[57]

В разгар войны, когда русской армии удалось переломить ход событий и перейти в наступление, ознаменованное целым рядом побед (разгромом турецких войск при Аладже, взятием Карса, Плевны, поражением неприятеля при Шипке и Софии), в его письме от 27 декабря 1877 года вновь проступает интонация живого, личного интереса к происходящему на Балканах: «Теперь, когда всеобщее наше дело на Востоке приняло торжествующий оборот и от сердца русского отлегло, можно понемногу обращаться к обычным делам и делишкам...»[58]

Подписанный 19 февраля (3 марта) 1878 года Сан-Стефанский мирный договор по существу подвел итоги реформам в армии. В 1877—1878 годах Россия несомненно взяла реванш после поражения в Крымской войне. В то же время война на Балканах принесла величайшие разочарования и выявила противоречия, в тисках которых оказалась страна к концу века. Записи Валуева в дневнике военных лет позволяют ощутить остроту противоречий между происходящим на фронтах и беспомощностью правительствующих, командных, дипломатических, придворных сфер.

---

[55] Там же. С. 17—18.

[56] См.: *Зайончковский П. А.* 1) П. А. Валуев (Биографический очерк) // Дневник П. А. Валуева. Т. I. С. 45—46; 2) Военная реформа 1860—1870 гг. в России. М., 1952.

[57] *Военский К.* С. 20.

[58] Там же. С. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

Одержанные в ходе войны ценой многих жизней и тяжких материальных затрат военные победы, в сущности, были проиграны на Берлинском конгрессе летом 1878 года (1(13) июня—1(13) июля), когда под натиском Англии, Австро-Венгрии и при пассивности российского Министерства иностранных дел выгодный Сан-Стефанский договор был пересмотрен и заменен унизительным Берлинским трактатом. Общее тяжелое состояние накануне Берлинского конгресса передает письмо Гончарова к сестре А. А. Музалевской от 18 апреля 1878 года: «Впрочем, теперь никому не покойно: смотри, какие тучи повисли над нами, русскими, тучи, вроде саранчи, или англичан — на этот раз все равно! Уж куда нам роптать на свои личные горести! Смолчим пока до поры, до времени и подождем солнечного луча — авось и все тогда согреемся и отдохнем. На нас напирают — но „Бог не выдаст, свинья не съест", или „страшен сон, да милостив Бог": — эти мудрые истины прав и силы своей не потеряли. — Не только наши общие дела мрачны, и погода здесь холодная, жестокая: зима не уходит, весна медлит — все это давит и сокрушает человека. Кроме раненых воинов, много больных от тифа, от непогоды».[59] По завершении конгресса, 30 июня, Валуев занес в дневник горькую запись: «Из С.-Стефанской акварели гр. Игнатьева осталось немного».[60] Осенью, 29 сентября, этого же года: «A propos Берлинского трактата императрица говорила Грейгу, перед отъездом в Крым, что достоинство России оскорблено...»[61]

Дорогостоящая война привела к резкому ухудшению положения в стране, затормозив ее экономическое развитие и обострив социально-политические отношения. Подводя итоги послевоенному 1879 году, пресса констатировала: «Доставшееся ему в наследство от его предшественника разочарование последнею войною, от которой, в силу понесенных пожертвований и совершенных подвигов и побед наших войск, Россия, казалось, была вправе ожидать более благоприятных для себя результатов, — приняло окончательную форму убеждения, что все эти пожертвования, подвиги и победы послужили главным образом на пользу и выгоду злейшим врагам России. В то же время целый ряд катастроф в различных сферах высшей внутренней жизни совершенно остановил, по-видимому, если не попятил назад, то прогрессивное движение, которое началось в ней с конца пятидесятых годов».[62] Автор обозрения отмечал также невиданный размах в стране анархических настроений при апатии или, по его словам, «дряблости» и «рыхлости» общества. Не последнюю роль в этом отношении сыграли, по его мнению, итоги войны, больно ударившие по национальному самолюбию.

За три недели до подписания в Сан-Стефане мирного договора раздался выстрел Веры Засулич в петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова, предвещавший разгул террора в стране. На следующий день после покушения, 25 января 1878 года, Валуев занес в дневник строки, передающие драматизм сложившейся ситуации: «...Я вчера же утром видел генерала Трепова и арестованную убийцу. Отталкивающее выражение лица и внешние приметы, так называемых, „нигилисток". Signum temporis. На днях я писал Макову по поводу его программы по латинским делам, что „печать, педагоги и юстиция нигилизуют коренную Русь гораздо быстрее, чем правительство, порывами жестокое, но в сущности слабое, может успевать в русификации окраин"... Сегодня видел во дворце, на свадьбе фрейлины Анненковой с секретарем французского посольства, — Гирса, Жомини и Гамбургера. Все в один голос говорят: „les choses vont mal, trés mal"... Из-за этого мы преодолели Балканы и Саганлуг, залили кровью Плевну и Шипку и взяли Карс!»[63]

---

[59] Вестник Европы. 1908. № 12. С. 443—444.
[60] Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884. С. 27.
[61] Там же. С. 29.
[62] Русская речь. 1880. Кн. I (янв.). С. 2 (вторая пагинация).
[63] Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884. С. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

К лету 1879 года, т. е. ко времени выхода в свет статьи «Лучше поздно, чем никогда», скепсис Валуева усиливается под влиянием тяжелых впечатлений и переживаний, вызванных судебным процессом над А. К. Соловьевым, покушавшимся 2 апреля на жизнь Александра II. «Суд над Соловьевым состоялся вчера, — записал он в дневнике 26 мая 1879 года, за три дня до публикуемого письма к Гончарову. — Достойна замечания аффектация безверия во всех этих подсудимых. С первого слова на суде Соловьев заявил, что он не признает никакой религии.

Для меня все это как будто второстепенное, — т. е. не характер безверия в выхоленных нами самими заговорщиках и убийцах, — а все теперешние суды и пр. — Не вижу правительственного сознания, хотя и вижу правительствование. Мне кажется, что все-таки по частям все крушится и рушится, — и я бессилен крушению и обрушению ставить преграды. Все одно и то же чувство. Вижу, чего другие как будто не видят, и ожидаю того, чего они не ждут».[64]

Через день после второго письма к Гончарову, 3 июня 1879 года, в дневнике Валуева появилась еще более зловещая запись. И хотя позже его настроение сменится более оптимистическим, связанным с надеждами на положительное отношение государя к его конституционному проекту, эти строки ярко передают постоянно владевшее им предчувствие катастрофы: «Видел их императорских величеств. Вокруг них все по-прежнему; но они не прежние. — Оба оставили во мне тяжелое впечатление... Государь имеет вид усталый и сам говорил о нервном раздражении, которое он усиливается скрывать. В эпоху, где нужна в нем сила, — очевидно, нельзя на нее рассчитывать. Императрица — живое противоречие. ⟨...⟩ Вокруг дворца на каждом шагу полицейские предосторожности; конвойные казаки идут рядом с приготовленным для государя традиционным в такие дни шарабаном. Чувствуется, что почва зыблется, зданию угрожает падение; но обыватели как будто не замечают этого, — а хозяева смутно чуют недоброе, но скрывают внутреннюю тревогу».[65]

В течение весны 1879 года Валуев возглавлял созданное по распоряжению императора Особое совещание министров (военного, финансов, юстиции, народного просвещения и внутренних дел), Главноуправляющего II Отделением и шефа жандармов. Совещание должно было выяснить причины распространения разрушительных учений и изыскать меры противодействия их влиянию. В конечном счете оно поставило неутешительный диагноз современному обществу, суть которого передал на основании журнала совещания автор книги о деятельности Комитета министров С. М. Середонин: «...плохим симптомом является прежде всего наружное безучастие почти всей более или менее образованной части населения в борьбе правительственной власти с небольшим сравнительно числом злоумышленников; большинство населения встревожено, но оно как будто выжидает развязки борьбы, не вступая в нее и не заступаясь за правительство; даже более, общество почти всегда относится недоброжелательно к распоряжениям власти, находя принимаемые меры то слишком слабыми, то слишком стеснительными. Что же касается нерассуждающих или мало рассуждающих масс, то в них можно заметить две противоположные наклонности: они готовы, по первому призыву, оказать содействие, но содействие беспорядочное, насильственное, всегда граничащее с своеволием и потому слишком опасное, чтобы на него можно было рассчитывать; и в то же время эти массы слишком доступны всяким толкам и обещаниям, сулящим им материальные выгоды и новые льготы, и под влиянием таких слухов готовы отказаться от повиновения ближайшему начальству».[66]

В контексте обозначенных общественных проблем не случайным оказывается внимание Валуева к героине «Обрыва» Вере. Именно она воплощает религиозно-

[64] Там же. С. 37.
[65] Там же. С. 38.
[66] Там же. С. 302—303.

lib.pushkinskijdom.ru

христианские идеалы Гончарова. В романе, писал он в «Необыкновенной истории», «...поддержано и уважение к религии, в лице *Веры*, и подрывается в лице *Волохова* радикализм — и падение женщины окупается страданием...»[67]

Гончаров, как видно, обещал Валуеву прислать «портрет» Веры в исполнении Эльвиро Андриолли («Заранее благодарю Вас за меньшую Веру. Она будет у меня всегда перед глазами. — Большая, по размерам, у меня не поместилась»).[68] Вместе с другими пятью фотографиями с рисунков этого художника («Татьяна» Пушкина, «Вера» Лермонтова, «Наташа» Л. Толстого, «Лиза» и «Матрена» Тургенева) он вошел в изданный в 1876 году книгопродавцем М. О. Вольфом альбом «Женщины русских писателей».[69] В 1879 году альбом был переиздан в двух сериях — большого и малого формата. За обещанную фотографию с «портрета» Веры (малого размера) из этого альбома, вероятно, Валуев и благодарил Гончарова.

Вера на рисунке Андриолли изображена сидящей на камне у Волги.[70] В ее облике выражены характерные черты романтической южной красоты. Впрочем, этими же чертами Андриолли наделил и героинь Пушкина, Лермонтова, Тургенева. В свое время манеру художника не без иронии охарактеризовал И. Е. Репин в «Письмах об искусстве»: «...этот полуполяк, полуитальянец очень выразителен. Он храбр и благороден, как польский рыцарь, страстен и кипуч, как итальянец. Его энергические фигуры постоянно переплетаются то польскими, то итальянскими типами. Рядом с душой щирого славянина работает итальянец-затейник с кипучим воображением, с несокрушимой страстью и неутомимой производительностью. То он вычурен, как поздние „барокко" Микель-Анджело, то трагичен своей чернотой, как Матейко. И чего недоставало этому яркому романтику, чтобы вписать свое имя в список замечательных художников? Увы, хорошей школы! Андриолли со всем своим жаром — посредственный художник».[71]

В майские дни 1880 года Валуев снова вспомнил о поразившем его «портрете» Веры. На панихиде по умершем после долгой хронической болезни тайном советнике Гурко он увидел незнакомую даму, как показалось ему, Тимирязеву, — женщину «того русского типа, с которым может идти вровень разве только высший английский, и то не совсем». Далее в дневнике следует запись: «Ее портрет годился бы для моей графини Искрицкой в „Лорине". До сих пор я не знаю ни одного

---

[67] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 7. С. 397.

[68] Андриолли Эльвиро, Михай (Михаил Францевич, 1837—1893) — художник, сын рисовальщика и скульптора, учителя рисования, уроженца Италии, приписанного к Виленскому городскому обществу; закончил Московское Училище живописи, ваяния и зодчества; получил от Академии художеств диплом на звание неклассного художника; в живописи совершенствовался в Италии. В 1863 году принял участие в польском восстании, за что поплатился ссылкой в Вятку. С 1870 года — жил в Варшаве. См.: *Собко Н. П.* Словарь русских художников. СПб., 1893. Т. I. Вып. 1. С. 174; Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. М., 1970. Т. 1. С. 151.

[69] См.: *Алексеев А. Д., Добровольский Л. М., Капелюш Б. Н.* и др. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. [Вып.] V. И. А. Гончаров. Ф. М. Достоевский. М.; Л., 1959. С. 71.

[70] Репродукцию с рисунка Андриолли 1876 года см. в кн.: *Алексеев А. Д.* И. А. Гончаров в портретах, иллюстрациях, документах. Л., 1960. С. 174 (ил.), 256.

[71] *Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1953. С. 396. Современный исследователь и историк рисунка А. А. Сидоров, характеризуя место и роль Андриолли в художественном процессе 1870—1880-х годов, отнес его к ряду рисовальщиков, рассматривавших иллюстрацию как самостоятельную, независимо от литературного текста живущую графическую картину. Представляет интерес его суждение: «Выдаются по особому своему качеству попытки запечатлеть в графике образы (мы бы не сказали, однако, типы) женских героинь нашей литературы, которые предпринял выдающийся литовский мастер Э. Андриолли ⟨...⟩. С известной точки зрения именно его опыт предшествует тому подъему русской иллюстрации, который наметился в 90-е годы XIX века» (*Сидоров А. А.* Рисунок русских мастеров. (Вторая половина XIX в.). М., 1960. С. 363—364). Однако оговорка Сидорова: «...мы бы не сказали, однако, типы» — сближает его характеристику произведений Андриолли с приведенным выше репинским суждением.

lib.pushkinskijdom.ru

подходящего для этой героини лица, кроме виденной в Риме (в 1868 г.) статуи „Фабиола" и, не помню, кем написанной, картины „Вера" из „Обрыва"».[72]

В 1882 году Гончаров в беседе с И. И. Ясинским высказал любопытные суждения об искусстве иллюстрации.[73] Поводом к разговору послужили рисунки к «Обрыву». Показывая собеседнику висевшие в его квартире на Моховой литографии с изображением героев романа,[74] он пояснил: «А это — довольно-таки неудачные литографии. Я должен вам сказать, впрочем, что писателя не может удовлетворить ни одна иллюстрация к его произведениям, в особенности, если художник тоже натуралист. Я не узнаю ни Марфиньку, ни Веру. Каждый художник по-своему понимает и представляет другим художником созданные образы».[75] Такое восприятие иллюстрации тем более интересно, что составляет альтернативу критериям и оценкам Валуева.

Публикуемые письма приведены в соответствие с современной орфографией и пунктуацией. Сохранены лишь некоторые характерные особенности авторского правописания.

## I

Среда. 30.V.(1879 года).[76]

Многоуважаемый Иван Александрович, я с большим удовольствием и участием прочитал Ваши заметки. В моих комплиментах Вы не имеете надобности, и потому я скажу только Вашими собственными словами, что процесс Вашего

---

[72] Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884. С. 99. Возможно, Валуев видел портрет Веры в исполнении Андриолли раньше, в первом издании альбома. Ср. соответствующее духу и манере «портретов» Андриолли описание облика графини Искрицкой в законченных осенью 1876 года начальных главах романа «Лорин»: «Графиня, по-видимому, говорила правду, утверждая, что чувствует себя нездоровою. Всегда бледное лицо ее казалось еще бледнее при блеске бриллиантовой нити, пронизывавшей ее черные как смоль волосы. Легкий, получахоточный румянец, иногда выступавший на ее щеках, в этот вечер имел лихорадочный оттенок, и лихорадочным светом светились, из-под длинных ресниц, ее выразительные глаза, в которых с одинаковою ясностью могли высказываться и сила чувства и решимость воли» (Лорин. Роман графа П. А. Валуева: В 2 ч. СПб., 1882. Часть первая. Гл. III. Бал. С. 36); «Образ графини мелькал перед ним. Глубокая печаль высказывалась в ее чертах; черные кудри в беспорядке окаймляли бледное лицо; черные глаза блистали слезами; дрожащие уста говорили о долгой разлуке» (там же, гл. IV. Письмо, с. 55).

[73] В указ. книге Сидоров назвал эти суждения Гончарова интересными (см. с. 30). Собеседника Гончарова — Ясинского автор книги охарактеризовал как «квалифицированного живописца» (см.: там же).

[74] Речь шла о рисунках Константина Александровича Трутовского (1826—1893): «Марфинька, кормящая домашних птиц», «Марк Волохов, несущий Веру к беседке» (1869. На последнем — дарственная надпись художника). Обе литографии хранятся в музее ИРЛИ. См.: *Алексеев А. Д., Добровольский Л. М., Капелюш Б. Н.* и др. Указ. соч. С. 70. Ранее рисунки принадлежали А. Ф. Кони. В 1912 году он рассказывал: «В моем жилище ⟨...⟩ со стен на меня смотрят Вера с Марком Волоховым и Марфинька в оригинальных рисунках Трутовского с посвящением их автору „Обрыва", завещанные мне последним» (*Кони А. Ф.* На жизненном пути. СПб., 1913. Т. 2. С. 474).

[75] *Ясинский Иер.* Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 143—144. Ср. с «Литературными воспоминаниями» Ясинского, опубликованными в конце девяностых годов: «Затем он показал нам литографии, не помню, какого гравера, изображающие героинь его романов. „Сделано хорошо, а между тем я совершенно не узнаю свою Веру", заметил Гончаров. „Самолюбию автора может льстить, что художники иллюстрируют их произведения, но самим произведениям это только вредит. Я думаю, этого никогда не встречается — полного совпадения авторского карандаша с карандашом иллюстратора"» (Исторический вестник. 1898. Февр. С. 570). См. также его же статью «Вечный Гончаров» (Биржевые ведомости. 1916. № 15819. 23 сент. С. 5).

[76] Статья «Лучше поздно, чем никогда» опубликована в июньском (шестом) номере журнала «Русская речь» за 1879 год, что дает основания для датировки письма.

lib.pushkinskijdom.ru

творчества, или процессы Вашего творчества, изображены не карандашом, а кистью.[77]

Но с Вашей теорией пробуждения я прошу позволения не соглашаться безусловно. Оглядываясь, — а я давно оглядываюсь, — я не могу сказать, чтобы видел пробудившихся и бодрствующих. Вы себе не отдаете должной справедливости как поэту-идеализатору.

Пробуждение, — в смысле начала новой и более светлой, а следовательно и более теплой поры, — мне представляется неудобовозможным без обращения взгляда к небу.[78] Этого взгляда я не подметил. Думаю, что только свыше сходит благодать миротворящей и прочно созидающей мысли. Мне сдается, что все расшевелено и расшевелилось, но что сознательное пробуждение еще впереди, и что видимые нам явления не могут быть вполне объяснены без указания на отсутствие того взгляда, о котором я упомянул.

Искренно преданный
Валуев.

## II

1.VI.⟨18⟩79 ⟨года⟩.

Заранее благодарю Вас за «меньшую» Веру.[79] Она будет у меня всегда перед глазами. — Большая, по размерам, у меня не поместилась.

Я, вероятно, выразился неясно, или, по торопливости и желанию быть кратким, не досказал. Я, во-первых, думал о Ваших читателях. Они, по славянской склонности к самодовольству, примут сказанное Вами за комплимент настоящему и остановятся на строках о «современной, *осмысленной* и *грозной* силе».[80] Это одна сторона дела, т. е. конкретная. — Другая общая: — ни очерк эпохи, ни очерк индивидуума не может быть полон и закончен без определения отношения к миру верований.

Искреннейше преданный
Валуев.

---

[77] Свою манеру письма в статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров называет «живописью». Ср.: «Я получал и письма от некоторых любителей литературы, наполненные теми же похвалами, которые всего более относились к моей „живописи"...»; «Эти похвалы имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей *живописи*, за которую меня особенно хвалили...». См. также парафраз из этой статьи: «Я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) „своею способностью рисовать". Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою — и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими — следовательно, вижу сцены и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого» (*Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. 1980. Т. 8. С. 102, 105). В письме к Валуеву от 6 июня 1877 года он также соотносил процесс литературного творчества с работой живописца: «Пишется обыкновенно быстро, но обдумывается, обрабатывается и отделывается медленно, оглядчиво, вдумчиво, в глубоком спокойствии. Живописец отходит беспрестанно от своей картины то назад, то в сторону, становится на разные пункты, потом оставляет кисть иногда надолго, чтобы запастись новою энергией, освежить воображение, дождаться счастливой, творческой минуты. От этого и долго» (*Военский К.* С. 36—37).

[78] Выражение, характерное для Валуева. Ср.: «Тяжело и глубоко больно. Одно, что успокаивает и ободряет — это обращение взора к Небу» (см.: Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884. С. 103. Запись от 4 июля 1880 года).

[79] Речь идет о малом формате портрета Веры в исполнении Андриолли. См. вводную статью к публикации.

[80] Валуев воспроизводит строку из статьи Гончарова «Лучше поздно, чем никогда»: «...в современную, осмысленную и грозную силу!» В тексте письма слова «осмысленную и грозную» подчеркнуты. См. ссылку на цитату с этой строкой и ее истолкование во вводной статье к публикации.

lib.pushkinskijdom.ru

## III

25.XII.⟨1880 года⟩.

Приношу Вашему Превосходительству, за жену и за себя, искреннейшую благодарность за любезный подарок на праздник.[81] Повторяю, что в «Литер⟨атурном⟩ вечере» я всегда видел только то, что Вы сами изволили в нем изложить и видеть.

Что же касается моего «Лорина», то после двухгодичного перерыва я его дописал в 1879 г., кроме последних глав, которые написаны в начале 1880 г.[82] Вы были так благосклонны к началу, что я позволю себе Вам представить, для прочтения, и конец.[83] Он переписан, и в начале будущего года, если Вам это будет угодным, я исполню вышесказанное намерение.

Крайне сожалею о Вашем «гриппе» и постараюсь Вас навестить, но его уже не застать.[84]

Искреннейше преданный
Валуев.

## IV

8.V.⟨1881 года⟩. Вечером.

Премного благодарю Ваше Превосходительство за любезное послание. Оно свидетельствует о том, что Вы помните и меня и «Лорина», а за то и другое я искренно благодарен.

Само собою разумеется, что я ничего не попытаюсь сделать без Вашего разрешения; но *осенью я возобновлю предложение*, если Бог даст мне дожить. К тому времени многое уляжется,[85] а неосновательных толков нельзя опасаться через меру.

---

[81] Скорее всего Валуев благодарил Гончарова за присланную ему книгу «Четыре очерка» (СПб., 1881), куда вошел очерк «Литературный вечер». Из печати книга вышла 10 декабря 1880 года. (См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 244). 20 и 21 декабря 1880 года она была послана В. П. Гаевскому и А. Н. Майкову (там же). В декабре же этого года подарена А. Ф. Кони, Л. И. Стасюлевич, Н. С. Лескову, В. А. Бильбасову, В. А. Полетике (см.: там же, с. 246). На экземплярах, подаренных Кони, Гаевскому, Лескову, после дарственной надписи дата: «Декабрь 1880» (см.: ИРЛИ. Библиотека). Вышеприведенная система фактов легла в основание уточнения года написания письма Валуева.

[82] Работа над второй книгой «Лорина» продолжалась, по свидетельству Валуева, в 1879 году и была завершена в 1880 году. 3 мая 1880 года Валуев записал в дневнике: «Дописал XXXIV главу „Лорина"» (см.: Граф П. А. Валуев. Дневник. 1877—1884. С. 91). 8 октября 1880 года: «Сегодня кончил „Лорина". Благодаря Бога довел до конца прерывавшуюся два раза трудную работу» (там же, с. 119). По завершении романа Валуев, как видно, вновь читал его в кругу близких людей. В письме к А. В. Головнину от 22 ноября 1880 года он сообщал: «Не только главу о Параде, но и все, что будет из „Лорина" читаться, я особенно рад буду читать при вас. Не решался вам предложить слушания par pure discrétion: поздно вечером, долго и пр. пр. Но если вы сами заговорили, то конечно милости просим» (Русский вестник. 1892. Июль. С. 293).

[83] В письме от 27 апреля 1881 года Гончаров выразил благодарность Валуеву за присланные главы из второй части «Лорина» и дал им общую характеристику: «Я с большим увлечением, не отрываясь, прочел в два дня присланные мне главы. Потому ли, что начало я не сам читал, а слушал, или по причинам, зависящим от самого романа, — присланное мне теперь продолжение показалось выше, сильнее, интереснее первой половины» (*Военский К.* С. 57). 30 апреля 1881 года Гончаров послал письмо с приложением, из содержания которого следует, что Валуев, прежде чем сдать роман в печать, прислал ему на прочтение заключительные главы «Лорина» (см.: там же, с. 60, 61).

[84] В письме к В. П. Гаевскому от 20 декабря 1880 года свой отказ от участия в публичных чтениях Гончаров объяснял болезнью.

[85] 1 марта 1881 года террористами был убит Александр II.

lib.pushkinskijdom.ru

Не было бы и толков об Оренбурге,[86] — как и разной другой неурядицы, — если бы у нас не происходило беспримерное явление безгласного Правительства при многоречивой прессе и многоглаголющей публике. Манифесты и циркуляры могут появляться редко. При обыденном движении языков[87] и станков нужны менее торжественные способы отповедей. —

Не во всем я с Вашими критиками соглашаюсь. Думаю, что есть и в романах разделение труда и областей. — Иное сверху, иное снизу. — Но безусловно требуется, чтобы всякий рассказ пронизывал общественные слои насквозь.

Но я весьма ценю Ваш критический взгляд. Не потрудитесь ли Вы, в минуту досуга, пробежать в прилагаемых 3-х №№ «Отголосков» повесть: «У Покрова в Левшине»?[88] Мне любопытно было бы знать, для поверки моего взгляда, Ваш на нее взгляд.[89]

Искренно преданный
Валуев.

---

[86] См. статью, предваряющую публикацию.

[87] В копии письма эта фраза прочитана перепесчиком: *При обыденном движении языков и столпов.* Ниже слова «всякий рассказ» воспроизведены копиистом как *великий раскат.*

[88] Повесть Валуева «У Покрова в Левшине. (В семидесятых годах)» за подписью «М-ъ.» появилась в 1881 году в журнале «Отголоски» (№ 5 (1-я март. кн.), 6 (2-я март. кн.), 7 (1-я апр. кн.) и 9 (1-я майская кн.)). Валуев послал Гончарову первые три номера (№ 5, 6, 7). Девятый номер журнала с последними главами повести должен был выйти лишь 15 мая (редакция журнала предупреждала читателей, что журнал поступает к читателям два раза — 15-го и последнего числа каждого месяца). Еженедельная газета «Отголоски», созданная в 1879 году по инициативе Валуева и издававшаяся на казенный счет под редакцией Е. П. Карновича (издатель придворный книгопродавец К. К. Ретгер), с 1881 года стала выходить как двухнедельный литературно-научно-политический журнал. На страницах этих изданий Валуев развивал правительственную точку зрения на текущие события (о роли Валуева в «Отголосках» см.: Из писем графа П. А. Валуева к А. В. Головнину 1878—1886 гг. (Сообщ. гр. Н. П. Валуевым) // Русский вестник, 1891 (дек.). С. 368—381. Также: Письма графа П. А. Валуева к А. В. Головнину. (Сообщ. граф Н. П. Валуев) // Русский вестник. 1892. Июль. С. 288—309). Год написания публикуемого письма уточняется на основании вышеприведенных фактов.

[89] Мнение Гончарова о повести Валуева «У Покрова в Левшине» неизвестно, так как мы не располагаем его ответным письмом. Однако у близких ему людей, группировавшихся вокруг «Вестника Европы», сочинения Валуева вызывали определенный интерес. Так, 10 ноября 1881 года К. Д. Кавелин, как известно, испытывавший острую неприязнь к Валуеву, с иронией писал А. Н. Пыпину: «Посылаю Вам обратно №№ „Отголосков". По собранным *достоверным* сведениям, повесть „У Покрова в Левшине" вовсе не пера знаменитого маркиза и Государственного мужа, а какого-то его слабого подражателя. Роман самого главы школы новых романистов только теперь отпечатан и если еще не поступил в продажу, то на этих днях поступит» (РНБ. Ф. 621. № 362. Л. 81—81, об.).

© *В. В. Перхин*

## ШЕСТНАДЦАТЬ ПИСЕМ М. А. КУЗМИНА К Г. В. ЧИЧЕРИНУ (1905—1907)

Многие страницы эпистолярного наследия М. А. Кузмина (1872—1936) стали известны в последнее время.[1] Однако вне поля зрения литературоведов все еще остаются

---

[1] См.: *Тимофеев А. Г.* Прогулка без Гуля? (к истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 178—196. (Здесь публикуется переписка М. А. Кузмина и В. В. Руслова); *Кузмин Михаил.* Стихотворения. Письма В. В. Руслову / Публ. Н. А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 139—151; *Кузмин М. А.* О церковном уставе и о церковном пении. М. А. Кузмин — Г. В. Чичерину / Публ. М. Рахмановой // Музыкальная академия. 1992. № 3.



lib.pushkinskijdom.ru

сорок два его письма к Г. В. Чичерину (1872—1936), находящиеся в Российском центре хранения и изучения документов новейшей истории (Ф. 159. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 3—89). Несколько десятилетий к ним обращались биографы народного комиссара иностранных дел РСФСР, исследователи истории КПСС и воззрений В. И. Ленина на искусство. Вряд ли надежды этих ученых оправдались. Напротив, историки русской литературы и музыки найдут в этих письмах материал для изучения творческой истории многих произведений Кузмина, а также взглядов поэта на социализм и революцию, власть и общественные движения, и важные данные об истоках его морального, политического и эстетического сознания в 1920—1930-е годы. Публикуемые письма являются, на мой взгляд, необходимым источником текстологического изучения поэзии Кузмина. Остановимся на этом подробнее.

Сопоставление «чичеринских» «Александрийских песен» с текстом, опубликованным, например, в «Новой Библиотеке поэта» (СПб., 1996), обнаруживает более двадцати разночтений, которые позволяют лучше понять приемы работы поэта. Он убирал слово и заменял его тире («Знанье твое — не велико» вместо «тут не велико»), менял порядок слов («То вино в зрачках моих» вместо «в моих зрачках»), знаки препинания (вопрос вместо восклицательного в строке «Когда увижу тебя, родной город?»), эпитеты («Смотришь на дынные огороды» вместо «дальние огороды»). Конечно, все эти усовершенствования нуждаются в объяснении.

Какое значение Кузмин придавал знакам препинания, хорошо покажет сравнение вариантов шестой «песни».

| *В письме к Чичерину* | *В «Новой Библиотеке поэта»* |
|---|---|
| А я везде только и вижу | А я везде только и вижу |
| Бледноватые смуглые щеки, | Бледноватые смуглые щеки, |
| Серые глаза под темными бровями | Серые глаза под темными бровями |
| И несравнимую стройность стана. | И несравнимую стройность стана — |
| Так глаза любящих видят — | Так глаза любящих видят |
| То, что видеть велит им мудрое сердце. | То, что видеть велит им мудрое сердце. |

В «Новой Библиотеке поэта» текст опубликован по черновому автографу.[2] «Чичеринский вариант» более выразителен. Точка ставит границу лирическому высказыванию героя. Заключительное двустишие, разделенное тире, обрело форму и глубину шекспировского сонетного завершения. Кстати, композиция шестой песни напоминает сонетную и тем, что в основе ее столкновение тезиса («Люди видят») и антитезиса («Я вижу»). Безусловно, это важная веха в истории текста «Александрийских песен».

В публикуемом письме к Чичерину от 29 апреля 1905 года восьмая «песня» имеет строку («Как ни толковать его искусно...»), отсутствующую в современных изданиях, хотя эта строка есть в черновом автографе.[3] Но «чичеринский вариант» — беловой список. Возникает необходимость точной датировки вариантов этого текста. И не означает ли наличие этой строки в двух авторских списках, что она выпала при первом печатном воспроизведении и должна быть восстановлена в новейших публикациях?

В десятой песне Кузмин написал Солнце с прописной буквы, как позднее в «Мне не спится, дух томится...» слово Паладин. Современные издатели в обоих случаях предпочли написание со строчной буквы.[4]

---

С. 37—41; *Тимофеев А. Г.* «Итальянское путешествие» Михаила Кузмина // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1992. М., 1993. С. 40—55. (Письма Г. В. Чичерину 1897 года); Письма М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину. 1890 г. / Публ. А. Г. Тимофеева // Звезда. 1997. № 2. С. 143—171 и др.

[2] *Богомолов Н. А.* Примечания // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 703.

[3] Там же.

[4] См.: *Кузмин М. А.* 1) Избр. произведения. Л., 1990. С. 64, 25; 2) Стихотворения. СПб., 1996. С. 113, 63.

lib.pushkinskijdom.ru

Другой ряд вопросов ставят тексты из цикла «Любовь этого лета». Например, «Зачем луна, поднявшись розовеет...» печатается по беловику из письма к В. Ф. Нувелю от 25 июля 1906 года.[5] Публикуемый текст (переписан автором 30 июля) следует считать, на мой взгляд, списком стихотворения с последующими изменениями, причем весьма существенными: в шестой строке тире заменено многоточием, как и в седьмой строке после «Лежу», а затем в конце тринадцатой. Аналогичные изменения поэт внес в стихотворение «Мне не спится, дух томится...». Многоточие появилось в конце третьей строки, а также в середине двенадцатой, что отсутствует в современных перепечатках.[6] Сознательные изменения пунктуации, сопоставленные между собой, показывают важные этапы работы Кузмина над текстом.[7] Они составляют его творческую историю и обнаруживают важную художественную тенденцию — стремление поэта к углублению подтекста, к усилению роли второго плана. Это подтверждает и впервые публикуемый цикл «Города», ранее считавшийся утраченным.[8] Теперь он обретает и точную дату создания — октябрь 1905 года.[9] Эти стихи, вероятно, были дороги Кузмину. Их отзвук слышен в произведении 1922 года «„А это хулиганская", — сказала...» («Господи, разве возможно? Сердце, ум ⟨...⟩ Все существо Закричит: „Аще забуду Тебя?"»).[10] В 1924 году Кузмин вспомнил о них как о творческой вехе (с. 103). Но они не были одобрены Чичериным: «Это не то, не проникновение в цельную квинтэссенцию целой жизни...»; «Почему эта бешеная баба — Углич?».[11] Можно считать, что данная оценка стихов — главная причина того, что поэт не дал им ход, а тема Углича получила иное решение («Царевич Димитрий»).

16-е письмо, в котором упоминаются ноты к пьесе П. С. Соловьевой «Свадьба Солнца и Весны», позволило обнаружить неучтенное музыкальными каталогами композиторское произведение Кузмина и, вероятно, одну из его первых нотных публикаций, состоящую из шести пьес: Черемуха, Сирень, Рябина, Песнь жаворонков, Яблони, Хор цветов.[12] Надо надеяться, что и музыковеды наконец обратятся к изучению его сочинений.

Публикуемые письма позволяют по-новому увидеть путь Кузмина в «Союз русского народа». В научной литературе есть две точки зрения по этому вопросу. Согласно первой, поэт был выразителем «интересов различных слоев октябристской и кадетской буржуазии и либеральных помещиков».[13] Исследователь считал «закономерным ⟨...⟩ вступление Кузмина в ноябре 1905 года в черносотенный „Союз русского народа"».[14] При этом никаких документальных подтверждений его причастности к этой организации не приводилось. Одно из них впервые дал Л. Селезнев, опубликовав фрагмент дневникового текста за 29 ноября 1905 года: «Записался в союз русского народа».[15] Этот поступок Л. Селезнев объяснил тем, что поэт понимал «неорганичность для России социал-демократизма».[16] Однако причины

---

[5] *Богомолов Н. А.* Примечания. С. 691.

[6] См., например: *Кузмин М.* 1) Арена. Избр. стихотворения. СПб., 1994. С. 150; 2) Избр. произведения. С. 25; 3) Стихотворения. С. 63.

[7] Тщательное усовершенствование пунктуации характеризует и его работу над пьесами. См.: *Тимофеев А. Г.* Примечания // Кузмин М. Театр: В 4 т. Berkeley, 1994. Т. IV. С. 381.

[8] См.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: Искусство. Жизнь. Эпоха. М., 1996. С. 74. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[9] Считалось, что этот цикл был создан до 1903 года.

[10] *Кузмин М.* Стихотворения. С. 472.

[11] РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 432. Л. 171.

[12] См.: Музыка М. Кузьмина к пьесе «Свадьба Солнца и Весны» // Тропинка. 1907. № 3. 1 февр. С. 137—144. Примечательно, что в 1907 году еще бытовало написание фамилии с мягким знаком.

[13] *Ерман Л. К.* Интеллигенция в первой русской революции. М., 1966. С. 130.

[14] Там же. С. 164.

[15] *Селезнев Л.* Вступал ли Михаил Кузмин в «Союз русского народа»? // Лит. обозрение. 1992. № 3—4. С. 110.

[16] Там же. С. 111.

lib.pushkinskijdom.ru

разрыва с этим союзом вовсе не рассматривались. Не пишут об этом также Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад, а факт вступления объясняют «романтическим консерватизмом» (с. 96), что не совсем убедительно, когда речь идет о тридцатитрехлетнем поэте, человеке широкой образованности и большой интеллектуальной активности. Попробуем рассмотреть факты, собранные исследователями, и сведения из публикуемых писем в контексте духовных исканий начала XX века.

На рубеже веков во всех видах искусства нарастало движение, избравшее ориентиром русское художественное наследие. В 1898 году появился трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?», вызвавший оживленные споры и способствовавший усилению внимания к религиозно-нравственным началам в литературе и искусстве. Этому же помогло возникновение в 1901 году петербургских «Религиозно-философских собраний». Продолжалось формирование «нового русского стиля», особенно ярко проявившегося в церковном музыкальном искусстве, которое всегда было «символом национального религиозного духа».[17] В то же время «впервые наследие древнерусского искусства и народной культуры во всей полноте (...) становится живым опытом и источником изобразительного искусства».[18] Понятиями «русский стиль», «неорусский стиль» справедливо обозначается «направление или творчество мастеров, основанное на использовании традиций русского национального искусства», а проблема русского стиля понимается как «проблема выражения идеи национальности».[19]

Потенциал движения был настолько мощным, что позднее к нему присоединилось новое поколение художников,[20] а творчество, начинавшееся в русле западных традиций, обретало национальные черты.[21] Одним из источников этого движения был патриотизм, главный пафос которого запечатлело, например, письмо сверстника Кузмина художника М. В. Фармаковского, адресованное из Парижа отцу 20 апреля 1907 года: «Россия делает завоевания за границей, разумеется, не официальная Россия в мундирах, а та, которая ропщет и хочет жить по-своему: русская литература уже завоевала себе место, русская музыка теперь расчищает себе дорогу, и перед ней робко жмутся разные Делибы, даже Массне и Сен-Санс неприятно поводят плечами; русская живопись только начинает появляться за границей и уже заставила многих подумать о наступающей своеобразной силе. И как ни бедственно положение России политической, все-таки чувствуешь гордость при слове: я — русский!»[22]

Это письмо позволяет убедиться и в том, что мыслящие современники Кузмина остро ощущали независимость духовных исканий от политики и разницу между официально-правительственным патриотизмом и национально-патриотическими устремлениями, ядром которых было утверждение России как «духовного организма», определяющего значения идей добра и любви. Когда Кузмин 13 октября 1905 года в дневнике осуждал пролитие крови в войне с Японией за «политическую авантю-

---

[17] *Зверева С. Г.* К вопросу о «неорусском» стиле в русской музыке рубежа XIX—XX веков // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1997. № 1. С. 159.

[18] *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII—начала XX века. М., 1997. С. 227.

[19] Там же. С. 8, 12.

[20] В. Я. Брюсов писал о книге стихов А. Н. Толстого «За синими реками»: «Проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого» (*Брюсов В.* Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911. № 2. С. 233 (вторая пагинация)).

[21] Д. П. Святополк-Мирский писал в 1907 году: «Не так давно господствовало убеждение, что символизм ничего не имеет общего с русской почвой, что он пересажен из западных темниц. Если после Андрея Белого и Алексея Ремизова еще нужно доказывать ложность этого мнения, то книга Городецкого является достаточным доказательством» (*Петрович Д.* «Ярь» Сергея Городецкого // Звенья. 1907. № 2. С. 45).

[22] РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Ед. хр. 156. Л. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

ру», «за фикцию богатства и влияния» (с. 93), он отвергал официально-правительственный патриотизм. Когда поэт 1 ноября 1905 года писал Чичерину, что «русское настроение пришло не от политики», он утверждал суверенитет национально-патриотических ценностей. На происхождении и содержании этих ценностей, как их понимал Кузмин, необходимо остановиться.

Еще в 1880-е годы, во время учебы в гимназии, любимым местом его «богомолений» была церковь Рождества Христова на подворье Киево-Печерской лавры, где в конце XIX века был сооружен храм Успения Пресвятой Богородицы (угол набережной лейтенанта Шмидта и 15-й линии). У Кузмина рано проявился интерес к русским монастырям (с. 62). С мечтой об уходе в монастырь он не расставался и в 1900-е годы (с. 67). В православной церкви он ценил высокие духовные традиции «Златоуста, Святых отцов, Русских святителей и патриархов, протопопа Аввакума» (с. 55). Отсюда пришел близкий ему нравственный закон «неделания зла» (с. 66), отсюда его тоска о русском семейном быте и о «простых русских женщинах» — аристократках «без финтифлюшек», об «уютном светлом, что видится в Лескове» (с. 95), отсюда страстное желание понять сущность «нашего русского искания» (с. 60) и принять в нем участие. Кузмин это сделал, написав сначала «Духовные стихи», утверждавшие милостивость Господа, а в 1905 году приступив к циклу «Города». Это был его вклад в «неорусский стиль». Он противопоставлял «старые города» и «старые чудные церкви» «модерничным затеям» в архитектуре (с. 74), вероятно ощущая, говоря современным языком, что стиль модерн не в состоянии воплотить все «глубокие духовные потенции культуры».[23]

Антимодернизм, ориентация на древние национальные художественные и бытовые традиции обусловили интерес Кузмина к литературно-артистическому объединению «Русское собрание», которое возникло в октябре 1900 года по инициативе поэта В. Л. Величко с целью противостоять «космополитичности высших слоев нашего общества» и «в меру сил служить русскому искусству».[24] В Уставе ставились задачи исследования всех проявлений русской и славянской духовной и обиходной самобытности и распространения русского зодчества и одежды.[25] В объединение вошли Д. И. Иловайский, Н. П. Кондаков, И. Д. Сытин, художники Н. Б. Богданов-Бельский и Н. К. Рерих, актриса М. Г. Савина и драматург И. В. Шпажинский, П. С. Шереметев и Д. П. Святополк-Мирский. Членом «Русского собрания» был «купец, антиквар русских древностей» Г. М. Казаков,[26] с которым, как известно, Кузмин имел давние и тесные отношения и который, возможно, и ввел поэта в собрание, о посещении которого есть, например, запись в дневнике за октябрь 1905 года (с. 94).

Особое значение для Кузмина могло иметь то, что одним из зачинателей и руководителей «Русского собрания» являлся Б. В. Никольский, друг юности Г. В. Чичерина,[27] а поэтому, возможно, и его давний знакомый. Правовед и поэт, талантливый оратор, Никольский был известен в литературных кругах и как редактор, открывший А. А. Блока, опубликовав его первое стихотворение.[28] Кузмин, видимо, неоднократно слушал доклады и выступления Никольского, явно подчиняясь силе этой личности, о чем свидетельствует дневниковая запись 18 октября 1905 года: «⟨...⟩ с тоской и какой-то противоестественной жаждой думаешь о Б. Никольском» (с. 94). Через шесть недель после этой записи Кузмин вступил в «Союз русского народа», только что созданный при активном участии Николь-

---

[23] *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский модерн. М., 1990. С. 7.

[24] [Б. п.] Исторический очерк Русского собрания // Список членов Русского собрания с приложением исторического очерка собрания. СПб., 1906. С. 1.

[25] См. Устав «Русского собрания»: Известия Русского собрания. 1904. № 1. С. LXV.

[26] Список членов Русского собрания... С. 32.

[27] См.: *Степанов С. А.* Черная сотня в России (1905—1914 гг.). М., 1992. С. 36.

[28] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ского. Это был политический выбор поэта, сделанный в условиях острейшего противостояния освободительного движения и императорской власти.

К этому времени литературно-художественное объединение, каковым было «Русское собрание» в начале пути, превратилось в разновидность политической партии крайне правого толка. Как писал один из современников, ее политический идеал — «в далеком прошлом ⟨...⟩ патриархальном укладе московского периода».[29] Этой эволюции способствовал Никольский, проводивший в помещении «Русского собрания» встречи потенциальных членов будущего «Союза русского народа».[30] Один из его популярных докладов назывался «Самодержавие как правовой порядок», в котором утверждалось, что «самодержавие согласуемо с ⟨...⟩ реформами не только либеральными, но прямо радикальными», «с выборным началом».[31] Но при этом все должно находиться под контролем императора, как внушал Никольский, выступая перед Николаем II.[32]

Политическая программа «Союза русского народа» базировалась на верноподданническом патриотизме, который отождествлял любовь к Родине с любовью к Царю и не признавал ничьей власти, в том числе власти самостоятельного правительства, «кроме Самодержавного и Неограниченного Царя Батюшки».[33] Крайне правые отвергали даже саму идею выборов в Государственную думу. Их противниками оказались не только рабочие и социал-демократы, но также буржуазия и сторонники либеральной конституционно-демократической партии. Неотъемлемой частью программы монархистов было требование «не допустить евреев к выборам Членов Государственной Думы».[34]

Этот комплекс идей и настроений был воспринят Кузминым, как показывает его письмо от 1 ноября 1905 года. Здесь и забота о том, как «вернуть на последнее время монархию», и как бы совет царю — опереться на «черную сотню», «голытьбу» и «верные войска». Здесь и отзвук отрицательного отношения к первым выборам в Думу, так как туда «попадет только либеральная буржуазия», и понимание царского манифеста 17 октября 1905 года как «торжества» либеральной партии. Наконец, открытая неприязнь и к «либеральной буржуазии и среднему либерализму», и к «желчным рабочим» и «еврействующим студентам». И даже «желание ⟨...⟩ реакции».

Идейное воздействие Никольского было подкреплено влиянием массовых верноподданнических настроений, которые доминировали в 1905 году[35] и которые на Кузмина-артиста имели не меньшее влияние, чем рациональные построения монархического идеолога, — влияние «помимо воли и рассуждения». Об этом свидетельствует запись в дневнике от 18 октября: «Сегодня объявлена конституция ⟨...⟩ У Думы говорили революционеры с красным знаменем ⟨...⟩ которые толковали, что весь манифест — обман. Когда кричали: „Долой красную ленту" и „Долой ораторов", я тоже кричал „долой", помимо воли и рассуждения, т. е. наиболее искренне» (с. 94).

Одновременно Кузмин уверял Чичерина, что «будущее за социализмом» и что возможен «монарх с социалистическим идеалом впереди».

Поразительная противоречивость идейных увлечений должна была когда-то разрешиться. Этому активно способствовал Чичерин, хорошо понимавший природу

---

[29] *Меч В.* Силы реакции. М., 1907. С. 64.

[30] См.: *Кирьянов Ю.* «Русское собрание» // Политические партии России. Конец XIX—первая треть XX века. Энциклопедия. М., 1996. С. 535.

[31] *Кирьянов Ю.* Никольский // Там же. С. 397.

[32] См.: *Никольский Б. В.* Всеподданнейшая речь, произнесенная им в Высочайшем присутствии при приеме депутации «Русского собрания» 31 декабря 1905 г. Харьков, 1906.

[33] Третий Всероссийский съезд русских людей в Киеве. Киев, 1906. С. 77.

[34] Там же. С. 78.

[35] Показательно в этом отношении письмо царю почти двух десятков осужденных по делу о вооруженном восстании на станции Александровск с выражением «наших верноподданнических чувств» (РГИА. Ф. 1282. Оп. 3. Ед. хр. 683. Л. 208).

lib.pushkinskijdom.ru

настроений друга: «Ты сам знаешь, что твои политические Äußerungen (высказывания. — *В. П.*) — не взгляды, а проявления, не политическая мысль, а отзвук из другой области».[36] Он был заинтересован в поддержке поселившихся в сознании Кузмина мыслей о социализме. Поэтому оспорил его мнение о рабочих: «Что касается „желчных рабочих", то все революционное есть отрицательное...» Но сосредоточился на анализе социальных и политических противоречий: «И вот в России оказались две чуждые одна другой души: домостроевская и революционная».[37] Часть этого письма, написанного 18 ноября (ответ на кузминское первоноябрьское), а также следующего от 22 ноября посвящена оценке русских «черносотенников».

Опровергая мнение об «организованности черносотенного движения», Чичерин утверждал: «⟨...⟩ будто бы единая армия черносотенцев распадается на те разнообразные и чуждые части, из кот⟨орых⟩ они даже не собраны, ибо совсем не едины». Чичерин указывал на несколько разновидностей «черносотенников»: это «шайка полицейских, бывших прежде как завоеватели среди побежденных»; это «Челкаши, готовые продать себя всякому. Но Челкаши — никакая культура, даже не „голытьба"»; это «„герои первоначального накопления", лавочники, мелкие ростовщики и т. п.; они процветали на общей нищете ⟨...⟩ они собственно и составляют „черную сотню", как это слово всегда понималось ⟨...⟩ Для них сохранение системы гадостей есть Interessenfrage ⟨...⟩ Это есть буржуазия в грязном смысле». И еще — «Вандея». О контрреволюционном крестьянстве Кузмин, вероятно, писал в неизвестном нам письме, так как Чичерин счел необходимым заметить: «Между тобою и мною, может быть, разногласия только в том, что ты, может быть, приписываешь Вандее большие размеры, след⟨овательно⟩, разногласия количественные».

Наиболее подробно Чичерин охарактеризовал ту группу, настроения которой пока были близки поэту. Он обозначил ее словами «охотнорядчество», «национализм». Признавая, что у «национализма» есть «будущее», Чичерин подчеркивал: «Это не древняя народная культура, не старые лики, не Вандея. Это народный балаган, лубочная книжка Сытина, кровавый фельетон в грошовой газете. Кровавые фантазии и язык плохого романа ⟨...⟩ Іоанн Кронштадтский относится к московскому Малофею (Малофеев — содержатель балагана. — *В. П.*), как новейшее балаганное православие и лубочно-трактирный патриотизм к традиционной старой народной культуре и древнему благочестию ⟨...⟩ Это нечто групповое, стремящееся к Selbstbehauptung (самоутверждению. — *В. П.*). В этом духе написаны почти все черносотенные прокламации, мистерии и проч. ⟨...⟩ Они *при данных условиях монархисты*, потому что это теперь для них наиболее выгодно, но *они вовсе не непременно монархисты*. Я убежден, что они будут самые рьяные приверженцы какой-нибудь диктатуры ⟨...⟩ русского Бонапарта ⟨...⟩».[38]

Эти веские соображения подействовали не сразу. Влияние массового сознания обусловило длительность неугодных Чичерину настроений. В декабрьском письме Кузмин сообщал: «Первый красный флаг ⟨...⟩ меня привел в бешенство ⟨...⟩ мне интересней с черносотенными людьми». Он разделял политические эмоции «хулиганов», «мясников», по-чичерински «охотнорядчества», еще несколько месяцев. Только в июле 1906 года он сообщил Чичерину о «соскочившей бесследно моей черносотенности».[39]

---

[36] РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 432. Л. 178.

[37] Там же. Л. 168.

[38] Там же. Л. 171, 172, 174, 175.

[39] Вряд ли и далее стоит считать, что влияние Чичерина на Кузмина ограничивалось «областью истории культуры, изучения языков, глубокого знакомства с музыкой, литературой, живописью самых разных стран и народов» (*Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера» // Кузмин М. Стихотворения. С. 12). К этому следует добавить и сферу политического сознания.

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь надо сказать еще об одной движущей силе духовного прозрения Кузмина, которую учел и проницательный Чичерин. В тех же ноябрьских письмах он говорил об особой политической позиции старообрядцев — массы «наирусских живых людей», по определению Кузмина. «А на Всероссийском Старообрядческом съезде, — писал Чичерин, — было решено образовать „старообрядческую партию с радикально-демократической программой"!! ⟨...⟩ У старообрядцев ты будешь находить радикально-демократических депутатов».[40]

Кузмин, давно и прочно связанный со старообрядцами,[41] не мог не откликнуться на этот призыв. Можно предположить, что, проводя лето в Васильсурске, он знакомился с журналом «Старообрядец», выходившим в Нижнем Новгороде с января 1906 года. Этот журнал резко отрицательно относился к правым партиям, в том числе к «Союзу русского народа», желавшим ликвидировать объявленные гражданские свободы, в том числе «веротерпимость», и одновременно использовать старообрядцев в своих целях.[42] В нем печатались статьи, обличавшие современное «полицейское государство» за расстрелы «мирных граждан на улицах Петербурга». «Ясно, как Божий день, — говорилось в одной из публикаций, — что не может пользоваться доверием и претендовать на любовь народа, не может побеждать правительство опричнины, обособившееся, чуждое и ненавистное своим подданным».[43] Журнал, в отличие от массы старообрядцев, славших царю благодарственные адреса и верноподданнические депутации в связи с «дарованной свободой вероисповедания»,[44] отважился на протест против императорского же «повеления» путем уточнения уголовного законодательства ограничить эту свободу.[45] Резкой критике подверглись действия в 1905 году не только «красных», социал-демократов, но и «черной сотни», ответственной за «убийство, грабежи и погромы».[46] Были осуждены призывы к ненависти и насилие, настойчиво говорили о «любви» и «прощении». Это были традиционные национально-патриотические ценности старообрядцев, «объединенных любовью к прошлому русской церкви»,[47] которые разделял, как мы видели, Кузмин.

Внимание Кузмина, думается, могли привлечь и выступления журнала против «духовной цензуры», так как к 1906 году в литературно-артистических кругах стало известно, что театральная цензура выполняет требования «Союза русского народа», связанных с ним «магнатов в митрах» из высших церковных органов,[48] В. М. Пуришкевича.[49]

Наконец, журнал помогал осознать то, что называющие себя «истинно русскими людьми» и охранителями «самобытных устоев» являются противниками старообрядцев и преследуют узкополитические цели, как например глава московской

---

[40] РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 432. Л. 170. См. также л. 178.

[41] О его отношении к старообрядчеству см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 64; *Селезнев Л.* Указ. соч. С. 111; *Рахманова М.* Послесловие // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 41—44.

[42] *Вольский В. Е.* О поползновении некоторых партий на старообрядчество // Старообрядец. 1906. № 10. С. 1158—1159.

[43] Протоколы частного собрания старообрядцев после VI Всероссийского съезда старообрядцев 2—5 августа 1905 г. в Н.-Новгороде // Старообрядец. 1906. № 7. С. 827. Об этом съезде Чичерин писал Кузмину.

[44] Это они делали и в каждую годовщину «высочайше дарованной старообрядцам свободы вероисповедания». См.: РГИА. Ф. 1282. Оп. 3. Ед. хр. 684. Л. 137.

[45] См.: [Б. п.] Новые «милости» старообрядцам // Старообрядец. 1906. № 5. С. II (вторая пагинация).

[46] *Непорочный.* Оправдание зла // Там же. № 1. С. 19.

[47] *Зеньковский С.* Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. М., 1995. С. 14.

[48] См.: РГИА. Ф. 776. Оп. 25. Ед. хр. 913.

[49] См.: Центральный государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Архив В. А. Теляковского. Дневник. Кн. 21. Л. 174—175.

lib.pushkinskijdom.ru

монархической партии В. А. Грингмут.[50] Это мнение оказалось пророческим. 6 октября 1906 года, выступая на Всероссийском съезде русских людей, он отнес к «истинно русским» только тех, кто остался верен «долгу» и «присяге», а их противникам — участникам революции отказал в таком звании.[51]

Для старообрядцев нравственные ценности были выше политических. Они призывали «заботиться о благе народа», руководствуясь не злобой и местью, а «христианским евангельским учением и любовью».[52] Примечательно, что июльское 1906 года сообщение Кузмина об отходе от «черносотенности» и внешних признаков «истинно русского человека» (возвращение к «штатскому платью») поступило из нижегородской губернии.

Кузмин утвердился в традиционном понимании «истинно русских отношений», «вполне русского» — в толковании Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского как «добра», «всемирной отзывчивости» и «братской любви».[53] Поэтому в 1920-е годы о нем писали: «Любовь к человеку — вот пафос творчества Кузмина, и это делает его глубоко народным, в лучшем смысле слова, поэтом».[54] Этому Кузмин остался верен и в 1930-е годы. В статье об Э. Г. Багрицком, по достоинству оценив «природную теплоту» и «народный характер» его таланта, Кузмин решительно осудил некоторые «этические взаимоотношения, свойственные данному поэту», в частности такие «советы этического свойства»: «Век ⟨...⟩ скажет: „Убей" — убей»; «Напивайся! Только не измени...» Они казались ему «фальшивыми именно с точки зрения нравственности».[55] Это был последний протест поэта против политической ненависти, искушение которой он пережил еще в 1905 году.

## 1

19 апреля 1905

Дорогой Юша,

спасибо тебе за письмо и чек, который я получил во вторник на страстной, так что деньги мог получить в среду.[1] Теперь я пишу очень охотно и, кажется, недурно; по крайней мере пишу con amore (что не всегда, впрочем, отвечает за достоинство пишемого). Жалко, что не начал ничего длинного, без этого скучно, а для начинания слишком неопределенно вообще время; в отношении «вообще времени» я, вероятно, больше в те минуты схожусь с твоим мнением,[2] если только сам имею таковое. Написал музыку на свой старый сонет: «Из моего окна в вечерний час мне видится далекий Сан-Миньято»[3] и потом на слова, которые я теперь пишу и которые составляют одно общее, пока еще не приведенное в цикл, вот слова (музыка готова к первым 3-ём):

1. Не во сне ли это было?
   Что я жил в великой Александрии
   И меня называли — Евлагий?
   Катался по зеленому морю,
   Когда небо закатом пламенело?
   Смотрелся я в серые очи,
   Что милее мне были
   Таис, Клеопатр и Антиноев?

---

[50] *Вольский В. Е.* Указ. соч. С. 1159.

[51] Третий Всероссийский съезд русских людей в Киеве. С. 85.

[52] *Непорочный.* Указ. соч. С. 21.

[53] См.: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1953. Т. 6. С. 181; *Достоевский Ф. М.* Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1984. Т. 26. С. 145, 148.

[54] *Голлербах Э.* Радостный путник. (О творчестве М. А. Кузмина) // Книга и революция. 1922. № 3. С. 44.

[55] *Кузмин М.* Эдуард Багрицкий // Лит. газ. 1933. 17 мая. С. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

По утрам ходил в палестру
И возвращался в свой дом с садами,
В тенистое и тихое предместье
И слышался лай собак издалека?
Что ходил я в темные кварталы
Закрывши лицо каракаллой,
Что слышалось пение и пьяные крики
И пахло чесноком и рыбой?
Что смотрел я усталыми глазами,
Как танцовщица пляшет «осу»,
И пил вино из глиняного кубка
И возвращался домой одиноким?
Не во сне ли тебя я встретил,
Твои глаза мое сердце пронзили[4]
И пленником повлекли за собою?
Не во сне ль я день и ночь тоскую,
Пламенен горестным восторгом,
Смотря на вечерние зори,
Горько плачу о зеленом море
И возвращаюсь домой одиноким?

2. Говоришь ты мне улыбаясь:
«То вино краснеет, а не мои щеки,
То вино в зрачках моих играет,
Ты не слушай моей пьяной речи».
— Розы, розы на твоих ланитах!
Искры золота в глазах твоих блистают
И любовь тебе подсказывает ласки —
Слушать, слушать бы тебя мне вечно!

3. Ты — как у гадателя отрок:
Все в моем сердце читаешь,
Все мои отгадываешь мысли,
Все мои думы знаешь.
Но знанье твое — не велико
И не много слов тут и нужно:
В моем сердце, мыслях и думах
Все одно звучит разными голосами:
«Люблю, люблю тебя навеки».

4. Когда утром выхожу из дома,
Я думаю, глядя на солнце:
«Как оно на тебя похоже,
Когда ты купаешься в речке
Или смотришь на дынные огороды».
И когда смотрю я в полдень жаркий
На то же жгучее солнце,
Я думаю про тебя, моя радость:
«Как оно на тебя похоже,
Когда ты идешь по улице людной».
И при взгляде на нежные закаты
Ты же мне на память приходишь,
Когда, побледнев от ласк, ты засыпаешь
И закрываешь потемневшие веки.

5. Когда я тебя впервые встретил,
Не помнит слабая память:
Утром ли то было, днем ли,
Вечером иль позднею ночью.
Только помню бледноватые щеки,
Серые глаза под темными бровями
И синий ворот у смуглой шеи,
И кажется мне, что я видел это в раннем детстве,

lib.pushkinskijdom.ru

Хотя и старше тебя я многим.

6. Люди видят сады с домами
И море, багровое от заката,
Люди видят чаек над морем
И женщин на плоских крышах,
Люди видят воинов в латах
И на площади продавцов с пирожками,
Люди видят солнце и звезды,
Ручьи и светлые речки,
А я везде только и вижу
Бледноватые смуглые щеки,
Серые глаза под темными бровями
И несравнимую стройность стана.
Так глаза любящих видят —
То, что видеть велит им мудрое сердце.

7. Вечерний сумрак над теплым морем,
Огни маяков на потемневшем небе,
Запах вербены при конце пира,
Свежее утро после долгих бдений,
Прогулка в аллеях весеннего сада,
Крики и смех купающихся женщин,
Священные павлины у храма Юноны,
Продавцы фиалок, гранат и лимонов,
Воркуют голуби, светит солнце —
Когда увижу тебя, родимый город? (л. 6—8, об.).

[1] Долгие годы Г. В. Чичерин оказывал М. А. Кузмину финансовую помощь.

[2] Спор о «времени» — характерная черта этой переписки, уже с начала 1890-х годов интеллектуально насыщенной; верно отмечено, что в ней «наставником» был Чичерин (см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 16—31), который действительно способствовал философскому, эстетическому и политическому самоопределению поэта.

[3] Данный сонет датируют апрелем 1905 года (см.: *Богомолов Н. А.* Примечания. С. 780). Письмо позволяет не только конкретизировать дату, но и предположить, что он был написан ранее 1905 года, ибо это «старый сонет».

[4] Первоначальное «пленили» зачеркнуто.

## 2

29 апреля ⟨1905⟩

Дорогой Юша,

благую весть я тебе посылаю, весть воскресения к новой жизни, и не думай, что это минутный полет маятника в одну сторону.[1] Теперь я знаю, что во мне неубиваемо и от чего не нужно отступать, как от истины. И если детские воспоминания, старые порывы[2] вдруг овладеют, необходимо побороть их и отвернуться. Я возвращаюсь в широкий мир, я целую святую землю, я целую тебя, как земляка, как верного стража нового дома, тогда как я малодушно бегаю плакать на старые пепелища и поливать слезами сухие головни, думая, что они зацветут. Теперь у меня и вид снова реформированный.[3] Живу у Казаковых;[4] продолжаю писать александрийские песни, вот слова:

8. Не напрасно мы читали богословов
И у риторов учились недаром,
Мы знаем значенье каждого слова
И все можем толковать седмиобразно.
Могу найти четыре добродетели в твоем теле
И семь грехов, конечно;
И охотно возьму себе блаженства;
Но из всех слов одно неизменно,
Как ни толковать его искусно, —

lib.pushkinskijdom.ru

Когда смотрю в твои серые очи
И говорю «люблю» — всякий ритор
Поймет лишь «люблю» — и ничего больше.

9. Возвращался я домой поздней ночью,
Когда звезды при заре уже бледнели
И огородники въезжали в город.
Был я полон ласками твоими
И впивал я воздух всею грудью.
И сказали встречные матросы:
«Ишь, как угостился, приятель». —
Так меня от счастья мотало.

10. Наверно в полдень я был зачат,
Наверно родился в полдень,
И солнца люблю я с ранних лет
Лучистое сиянье.
С тех пор, как увидел я
Глаза твои —
Я стал равнодушен к Солнцу:
Зачем любить мне
Его одного,
Когда в твоих глазах их двое?

11. Весною листья меняет тополь,
Весной возвращается Адонис
Из царства смерти.
Ты же весной куда уезжаешь, моя радость?
Весною все поедут кататься
По морю и по садам в предместьях
На быстрых конях...
А мне с кем кататься в легкой лодке?
Весной все наденут нарядные платья,
Пойдут попарно в луга с цветами
Сбирать фиалки...
А мне что ж дома сидеть прикажешь?

12. Что ж делать, что ты уезжаешь,
И не могу я ехать за тобой следом?
Я буду писать тебе письма
И ждать от тебя ответов,
Буду каждый день ходить в гавань
И смотреть, как корабли приходят,
И спрашивать о тех городах, где ты будешь.
И буду казаться веселым и ясным,
Как нужно быть мудрецу и поэту.
Накоплю я много поцелуев,
Нежных ласк и изысканных наслаждений
К твоему приезду, моя радость.
И какое будет счастье и веселье,
Когда я тебя на палубе завижу,
И ты мне махнешь чем-нибудь белым,
Когда мы опять в мой дом поедем
Среди садов тенистого предместья,
Будем опять кататься по морю,
Пить терпкое вино в глиняном кувшине,
Слушать флейты и бубны
И смотреть на яркие звезды.
Как светел весны приход
После долгой зимы,
После разлуки — свиданье! (л. 47—50, об.).

[1] В 1906 году в «Historie èdifiante de mes commencements» («Поучительная история моих начинаний») Кузмин писал: «Тут открылось мне внезапно и неудержимо „русское" направле-

lib.pushkinskijdom.ru

ние, временами наступающее и теперь. Теперь я вижу, что это были как бы 2 крайние точки, между которыми колеблется маятник часов, все слабее и слабее уклоняясь в те же разные стороны, перед тем как остановиться. То я ничего не хотел, кроме церковности, быта, народности, отвергал все искусство, всю современность, то только и бредил D'Annunzio, новым искусством и чувственностью» (Встречи с прошлым. М., 1990. Вып. 7. С. 245).

[2] Имеются в виду гимназические «приступы религиозности» — «до того, что я просился в священники» (там же. С. 242).

[3] Сосредоточенность на собственной внешности — одно из психологических свойств личности Кузмина, свидетельствующее о ее интровертированном типе. Склонность к самоанализу, преимущественная направленность на явления собственного субъективного мира, повышенное ощущение одиночества — все эти качества обнаруживают и другие публикуемые письма.

[4] Семейство Г. М. Казакова, владельца медно-бронзовой мастерской (Невский пр., 132). О нем Кузмин писал в «Поучительной истории...»: «⟨...⟩ старообрядец моих лет, плутоватый, вечно строющий планы, бестолковый и непостоянный»; «Я часто бывал у Казаковых, ездил к ним в Псков, путешествовал с ними в Олонец⟨кую⟩ губернию, Повенец и... наконец переехал к ним жить со своими иконами...» (Встречи с прошлым. Вып. 7. С. 245, 246).

## 3

29 августа ⟨1905⟩

Дорогой Юша,

я получил сегодня чек. Суворовского ⟨проспекта⟩ это — сестра, это — окончательно.[1] Сто раз спасибо. Я очень думаю о зиме и думаю, что, может, все наладится.[2] Спасибо тебе и за предыдущие письма, я так счастлив, что ты воспринимаешь александрийские песни,[3] это сочувствие меня окрыляет больше, чем что другое, к новому и новому. Только бы быть бодрым и радостным! Золотые твои слова, Юша: «Будь бодр, радостен, читай д'Annunzio».[4] Как только перееду в город, пойду ко всем знакомым, наверно, уже многие вернулись. Теперь, пожалуй, я нашу эпоху не променял бы ни на какую бы то ни было, хотя понимаю до боли, до ясновиденья многие и другие.[5] Адрес мой ты знаешь: уг⟨ол⟩ Сув⟨оровского⟩ и Тавр⟨ической⟩, д. 34, кв. 10, страшно светло, высоко, вид на небо, крыши домов, Охту, рядом Таврич⟨еский⟩ сад, новый громадный дом, с цветными мозаиковыми стеклами, на лестнице электр⟨ичество⟩. Телефоном, ваннами, зеркальными окнами. Комната на улицу. Вся квартира 7 комнат. Хорошо бы, если бы в час добрый.[6]

Целую тебя, спасибо.

М. Кузмин (л. 69).

Год написания письма определяется по ответному письму Г. В. Чичерина.

[1] Письмо позволяет уточнить время переезда на жительство к сестре, Варваре Алексеевне Мошковой, — август 1905 года, а не «осенью», как утверждал Кузмин в «Поучительной истории...» (Встречи с прошлым. Вып. 7. С. 246).

[2] Речь идет о преодолении финансовых трудностей («мне не хватало денег и надоедало хозяйство, когда надо экономить» — там же).

[3] Отвечая на это письмо 5 сентября 1905 года, Чичерин подтвердил свою оценку: «От нынешней серии Александр⟨ийских⟩ песен я все в большем восторге. До сих пор ты не писал ничего столь *адэкватно-античного*, столь живого ⟨...⟩» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 432. Л. 149. Далее при цитировании этого источника указываются только номера листов).

[4] Кузмин цитировал заключительную фразу из письма друга от 10(23) августа 1905 года: «Дорогой Миша, скорбный тон твоего письма 6 авг. — это очень печально... Я совсем не знаю, есть ли особая причина, или это просто так. Если просто так, то пройдет скоро. И если есть особая причина, тоже обязательно пройдет. Свет сделается тьмою, а тьма — светом ⟨...⟩ Хорошо ли было бы *теперь* увидеться? Не знаю, потому что не знаю твоей стадии ⟨...⟩ Будь бодр, радостен, живи, читай Аннунцио! Преданный тебе Г. Чичерин» (л. 139—139, об.). Г. Д'Аннунцио, вероятно, привлекал Кузмина апологией чувственных наслаждений и поиском новых форм. Сравнительное исследование драматургии Кузмина и Д'Аннунцио — реальная научная проблема.

[5] Справедливость этой автооценки подтверждают стихи «Углич» и «Москва». См. письмо 5.

[6] Отвечая, Чичерин поддержал друга: «Да будет в добрый час!» (л. 149).

lib.pushkinskijdom.ru

4

19 $\frac{7\ X}{25\ IX}$ 05

С.-Петербург

Милый Юша,

спасибо тебе за твое письмо и за комбинацию с Захарьевской;[1] я получил оба чека, спасибо тебе. Я здоров, но скучаю, но это такие пустяки, что об этом не стоит и упоминать. Я написал еще 3 александрийские песни и начал музыку «Гармахиса»,[2] как на имевшиеся слова в наличности. Написал больше половины первой партии, хотя я теперь увлекаюсь больше Италией и XVIII веком (кажется, последнее в первый раз). Я увлекаюсь дееспособностью, но довольно платонически. Я сбрил бороду и усы и сам еле узнаю себя, я стал похож на Casanov'y[3] или Калиостро.[4] Я понимаю, как пустяковинно звучит все это теперь в твоих ушах, и умолкаю.[5] Письма к тебе должны ли быть так же редки, как от тебя? Спасибо тебе, прощай.

Целую тебя, твой

М. Кузмин (л. 29).

[1] Петербургская улица, дом 25, где жил Николай Васильевич Чичерин (брат Г. В. Чичерина), надворный советник, служащий 2-го департамента Правительствующего Сената. Он нередко сообщал Кузмину дополнительные сведения о друге: «От Юрия получено письмо. Часто простужается в Лондоне, но в общем хорошо себя чувствует» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 8).

[2] 11 ноября 1905 года Кузмин писал: «Сегодня, играя у Каратыгиных пролог „Гармахиса", воочию убедился, что он никуда не годится...» (Дневник М. А. Кузмина / Публикация Г. Шерона // Wiener Slawistischer Almanah. 1986. Bd. 17. S. 404).

[3] Казанова Д. Д. (1725—1798) — итальянский писатель. В двенадцатитомных «Мемуарах» запечатлел свои многочисленные любовные приключения. 25 октября 1905 года в «Дневнике» Кузмин развернул эту фразу о сходстве с Казановой следующим образом: «Я должен быть искренен и правдив, хотя бы перед самим собою, относительно того сумбура, что царит в моей душе, но если у меня есть три лица, то больше еще человек во мне сидит, и все вопиют, и временами один перекрикнет другого, и как я их согласую, сам не знаю? Мои же три лица до того непохожи, до того враждебны друг другу, что только тончайший глаз не прельстится этою разницей, возмущающей всех, любивших какое-нибудь одно из них, суть: с длинною бородою, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе и какой-то подозрительной святости, будто простое, но сложное; второе, с острой бородкой — несколько фатовское, франц⟨узского⟩ корреспондента, более грубо-тонкое, равнодушное и скучающее, лицо Евлогия; третье, самое страшное — без бороды и усов, не старое и не молодое, 50-л⟨етнего⟩ старика и юноши — Казанова, полушарлатан, полуаббат, с коварным и по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное» (цит. по: Встречи с прошлым. Вып. 7. С. 235).

[4] Калиостро А. (настоящее имя — Джузеппе Бальзамо, 1743—1795) — сын итальянского купца, авантюрист, выдававший себя за графа. Ему посвятил Кузмин свое произведение «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (Пг., 1919). См. также: *Петров В.* Калиостро. Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине // Панорама. М., 1981. № 3. С. 142—161.

[5] Эта фраза является откликом на философско-исторические размышления Чичерина в письме от 5 сентября: «Социализм основывается на миросозерцании, которое vulgo называется материализмом». Далее он разъяснял сущность монизма, который «противополагается дуализму, т. е. дуализму духа и природы. Дуализм предполагает дух, отдельный от природы и духов ⟨...⟩ при дуализме *развитие* возможно лишь в узких рамках, ибо есть незыблемый мир духа и незыблемые истины ⟨...⟩ Наоборот, монизм (исторически вытекший из пантеизма Спинозы) признает единство духа и природы ⟨...⟩ и поэтому бесконечное развитие ⟨...⟩» (л. 151, об.—152). Уехав весной 1904 года за границу, Чичерин оказался под сильнейшим влиянием К. Либкнехта, а в 1905 году «вступил в местную большевистскую организацию, так называемую берлинскую секцию»; в том же году, как сообщается в его автобиографии (написанной от третьего лица), он «заболевает, и затянувшиеся последствия его болезни задерживают его в Берлине» (Деятели Союза Советских Социалистических Республик и Октябрьской Революции. (Автобиографии и биографии). Часть III. М., 1989. Стлб. 224, 225. (Репринтное изд.)). Это были главные причины сокращения переписки с Кузминым, который в конце письма почти не скрывает своей обиды по этому поводу. Успокаивая адресат, Чичерин в ответе 7 октября просил: «Пиши, пожалуйста, пиши как можно чаще» (л. 157). Далее он продолжал убеждать Кузмина в том, что «живое мировоззрение ⟨...⟩ выработанное морем

lib.pushkinskijdom.ru

капитализма», исходит из «потребности в вырастающем из капитализма социализме, где человек уже не будет рабом», а «анархия безобразной наживы будет побеждена целесообразностью (the telic agent) в кристально-чистой атмосфере высших интересов» (там же). С учетом этих строк будет понятнее начало следующего письма Кузмина от 1 ноября 1905 года.

## 5

1 ноября ⟨1905 года⟩

Я боюсь, милый Юша, чтобы, истолковав неправильно мое последнее письмо, ты не пришел к ложным выводам. Я знаю, что будущее за социализмом, но я всего чуждее либеральной буржуазии и среднему либерализму и, видя в нынешнем перевороте торжество именно этой партии,[1] я желаю пугачевщины и погромов, реакции или революции. Но лично, физически мне хулиганы милее развитых и желчных рабочих и мясники — еврействующих студентов. Что всю контрреволюцию делает Трепов,[2] так же смешно утверждать, как что все освободительное движение — дело «двух жидов». И я знаю обширность и организованность черносотенного движения. И как царь не понимает, что только два исхода: или широкий демократический монарх с социалистическим идеалом впереди или на время, романтично и прекрасно, прямо объявить себя за черную сотню и голытьбу и хулиганским царем с частью верных войск запереться в каком-нибудь Ярославле и среди[3] пожаров, резни и ужасов, сам[4] как Тушинский вор,[5] как Пугачев,[6] вернуть на последнее время монархию, погибнуть великолепно среди обломков? А эта ⟨1 нрзб.⟩ мертворожденная дума, куда попадет только либеральная буржуазия; эта — хуже всего и хуже всяких Треповых (врагов ex officio[7]) будет истреблять всяких социалистов (как врагов по природе). Впрочем, русское настроение пришло не от политики, а само по себе, и даже принесло планы русских вещей. Продолжая «Повесть об Елевсиппе»,[8] я начал серию «Города» и начал писать даже музыку, первую русскую после «Голубя», после того, как я облачился в русское платье,[9] — первую. Вот слова:

I. Углич

1. Вот уж не думала,
вот уж не чаяла,
что слезы лить придется мне
из-за тебя.
Как уезжал из Углича,
ребенком был еще
и просто,
как тетка, как сестра,
тебя поцеловала я,
прощаясь.
Давно ли это было?
И вот сижу за пяльцами
и говорит Петровна мне:
«Не к нам ли гость идет?
Павлуша Волков из Москвы приехал ведь».
Спокойно
в окно я посмотрела:
Господи!
Царица небесная!
Да разве приезжие
такими приезжают к нам?
В Москве даются даром что ль
лицо девичье,
взор соколиный,

lib.pushkinskijdom.ru

смелая поступь?
Так у окна застыла я
и, глядючи,[10] не слышала,
как, скрипнув дверью низкою,
вошел ко мне муж мой Степан Петрович.

2. У Казанской говоришь? за рядами?
И обо мне вспоминал?
Милый!
Кушай, друг мой, Павел Семенович,
кушай, голубь, на здоровье,
а я посмотрю на тебя.
Кудри твои светлые
я ласкать могу,
в очи твои светлые
я смотреть могу,
до девичьих свежих уст твоих
дорвалась я.
Ноги твои белые
целую я,
грудь твою милую, руки, плечи
целую я,
раздавить бы тебя, обнимая,
чтобы не было тебя
порознь от меня!
Спас пречистый, нерукотворный,
видишь ты красоту его,
видишь ты муку мою
и простишь меня.

3. Что ж говорить мне,
сударь мой Степан Петрович?
Грешна,
грешна.
Спасибо, что не погубил
души моей,
а даешь ей время
покаяться.
И, может быть,
если, смотря на лик ангельский
в далекой обители
другой будто девичий лик,
очи соколиные,
смелую поступь,
вспомню я,
Господь простит меня,
как ты, свет,
меня прощаешь
грешную.

## II. Москва

1. Пьяный стрелец,
проведши нас через земные ходы,
остановился
у окна с решеткой,
за которым, мы знали,
томился князь.
Скрипнула дверь,
и другой стрелец
вошел в тюрьму,
чтобы внести

lib.pushkinskijdom.ru

принесенные нами
рубашку и крест
и отдать нам старую
для мытья.
И голос из-за окна
заглушенный, но знакомый
раздавался:
«Братики милые,
спаси вас Христос».
Возвращенная нам рубашка
была грязная,
покрытая вшами,
истлевшая.
Святые мученики,
зрите, зрите,
чем покрывается
княжье тело!

2. Я сидел наклонившись над свитком,
и скрип пера
мешался
с показаниями пытаемых.
Не поднимая глаз
на приводимых и уводимых,
писал я,
как вдруг случайно
я увидел его,
стоящим перед дыбой,
обнаженным,
с отросшими волосами,
светлым взором.
Кнут взвился
и опустился
будто на мою спину,
перо выпало из рук,
и, тихо склонившись,
упал я,
слыша смутно:
«Сенька сморился,
видно, от духоты».

Neue Rundschau еще не получил.[11] De Profundis Уайльда не интересно, я читал[12] (л. 71—73, об.).

[1] Речь идет о манифесте 17 октября 1905 года «Об усовершенствовании государственного порядка». Подписан Николаем II, провозглашал гражданские свободы и создание Государственной думы. Конституционно-демократическая партия приветствовала этот манифест. О неприязни поэта к ее деятелям свидетельствует запись в Дневнике 3 апреля 1906 года: «У Ивановых ⟨...⟩ кадеты: ⟨С. А. ⟩Котляревский и ⟨П. Б. ⟩Струве; они были убийственны, эти кадеты ⟨...⟩» (Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 421).

[2] Имеется в виду Д. Ф. Трепов (1855—1906) — московский обер-полицмейстер, с 11 января 1905 года петербургский генерал-губернатор, организатор вооруженного подавления первой русской революции (его приказ: «Патронов не жалеть!»).

[3] Далее зачеркнуто определение «разных».

[4] Сначала был глагол «сесть».

[5] Лжедмитрий II — самозванец неизвестного происхождения. В 1608—1609 годах из подмосковного села Тушино пытался захватить столицу.

[6] Пугачев Е. И. (1742—1775) — донской казак, предводитель Крестьянской войны.

[7] Ex officio (лат.) — по обязанности, от имени или по поручению власти.

[8] «Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим».

[9] Кузмин стал писать музыку еще в гимназические годы, изучал Моцарта, увлекался немецкими и французскими романтиками. В начале 1890-х годов он учился некоторое время у А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова и Н. Ф. Соловьева, которые, вероятно, не поддер-


lib.pushkinskijdom.ru

жали его увлечений зарубежными композиторами. Кузмин оставил консерваторию и чуть позднее стал брать частные уроки у В. В. Кюнера, немецкого композитора, не так давно переехавшего в Россию. В начале 1898 года Чичерин, скорее всего втайне от Кузмина, решил получить экспертное заключение о его композиторском таланте. 25 января он обратился к А. П. Коптяеву, авторитетному музыкальному критику и композитору: «Среди моих близких друзей есть молодой композитор Михаил Алексеевич Кузмин, который всем нам, его друзьям, кажется в высшей степени даровитым, оригинальным и подающим очень большие надежды. Мы чувствуем у него ту увлекательную свежесть и внутреннюю жизненность, которая отличает истинное творчество» (ИРЛИ. Ф. 566. № 117. Текст письма опубликован мною: Нева. 1997. № 11. С. 227). Познакомившись с произведениями Кузмина, критик пришел к выводу о «несомненности» его композиторского дарования: «своеобразная гармония, мелодия отличается, большей частью, выразительностью», «в его романсах на слова Гейне и на французские слова видно настроение, в некоторых местах достигающее значительной силы». «Оригинальность г. Кузмина несомненна, но, — продолжал Коптяев, — во всяком случае он не избег влияния Вагнера, Шуберта, Грига ⟨...⟩ Романсист г. Кузмин несоизмеримо выше г. Кузмина как композитора инструментального» (РЦХИДНИ. Ф. 159. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 1, 2).

Вступив в «русский период», Кузмин, видимо, решил внимательнее отнестись к национальной музыкальной традиции, в частности стал изучать систему крюковой фиксации мелодий, писать музыку на собственные «духовные стихи». В 1901 году он показал свои сочинения С. В. Смоленскому, управляющему Придворной певческой капеллой в Петербурге, который еще в начале 1890-х годов утверждал: «Так как наша почва нисколько не чужестранна, более всего церковна и склонна к русской старине, то мы выработали для себя особую программу, в которой, взяв у иностранцев все умное и надобное, изучаем родное, как старое, так и новое, работая по мере сил во славу Божию» (цит. по: *Зверева С. Г.* Указ. соч. С. 159). Он отрицательно отнесся к сочинениям Кузмина: «Так не написал бы русский человек» (цит. по: *Тимофеев А. Г.* Семь набросков к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Арена. Избр. стихотворения. С. 21). После этого Кузмин-композитор, как ясно из письма, не обращался к русской тематике до ноября 1905 года, когда стал сочинять музыку к циклу «Города».

[10] Первоначально: «плачучи».

[11] 27 октября (9 ноября) 1905 года Чичерин писал: «Посылаю ⟨...⟩ на твое имя № Neue Rundschau, купленный мною прошлую зиму; там „Elga" Гауптмана. Там начало de Profundis Уайльда». Чичерин нашел это сочинение малоинтересным и поэтому «продолжения не купил» (л. 166). См.: *Wilde O.* De Profundis. Auszeichnungen und Briefe aus Zuchthaufe in Reading // Die Neue Rundschau. 1905. Erster Band. S. 86—104; 163—191.

[12] Кузмин мог читать одно из многочисленных лондонских изданий «De Profundis». Кроме того, отрывки печатались в «Весах» (1905. № 3. С. 1—42). Несмотря на пренебрежительный отзыв, что объясняется полным несовпадением стиля жизни и речи Кузмина со стилем Уайльда, исповедь последнего не могла не заинтересовать Кузмина откровенным описанием душевных страданий. Не исключено, что отношение к «De Profundis» сказалось в «Historie édifiante...», которая завершается событиями осени 1905 года, т. е. тогда, когда Кузмин уже прочитал исповедь Уайльда. В споре с его утонченным и изощренным стилем он и стал творить «сухую летопись» своего Дневника.

## 6

⟨декабрь 1905 года⟩

Милый Юша,

может быть, надо было бы подождать писать это письмо или совсем его не писать, но по привычке всем делиться не скрою и вот чего. События ли последних дней,[1] к которым я, оказывается, отношусь не равнодушно, а со страстностью, даже запальчивостью (мимо меня самого, из глубины, первый красный флаг, первый жест ораторов с думского крыльца[2] меня привел в бешенство, как быка), наступление ли зимы, которое всегда влечет за собою поворот в эту сторону, реакция ли против усиленных посещений современников,[3] но меня потянуло опять на старое.[4] Я не признаю никаких восхождений и жизни как исполнения каких-то предначертаний, и для доказательства этого вовсе не должен ломать своих метаний между теперь отлично известными 2мя точками.[5] Что будет с моими вещами,[6] не знаю, вернее, буду продолжать, меня физически, внешне потянуло туда, я мечтаю иначе устроиться на будущий год, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ именно в помещении и столе я скорей всего могу себе экономить, но теперь это было бы подводить сестру,

lib.pushkinskijdom.ru

рассчитывавшую именно на меня (лишняя комната). Поселиться где-нибудь на Охте или Боровой[7] (помнишь? Ты видел 1000 лет тому назад), и я был бы духовно одинок (так же, как и теперь), но телесно, физически мне интересней с «черносотенными людьми», чем с интеллигентами.[8] М⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, это и мимолетное, но вот тишина и солнце сквозь замерзшее окно.[9]

М. Кузмин (л. 77—78)

Письмо датируется на основании упоминаний о наступлении зимы и оратора на думском крыльце (ораторы стали выступать после обнародования манифеста 17 октября и с началом предвыборной агитации в Государственную думу первого созыва).

[1] В декабре 1905 года начались вооруженные восстания во многих городах России, в том числе в Нижнем Новгороде, откуда Кузмин мог получать информацию от родственников. В ряде городов власть взяли Советы рабочих депутатов. «Руководство революционной борьбой в Санкт-Петербурге сосредоточилось вокруг специально созданного совета, в состав которого вошли руководители социалистических партий и представители некоторых других организаций» (*Вернадский Г.* Русская история. М., 1997. С. 269).

[2] 19 августа 1905 года был издан манифест о выборах в Думу. Красные флаги — непременный знак демонстраций 1905 года, особенно после объявления манифеста 17 октября о гражданских свободах (мысли, слова, собраний и организаций) и проведении демократических выборов. См. фотографии: 1) «После манифеста — процессия с красными флагами на Пушкинской улице, в городе Одессе» (Огонек. 1905. № 41); 2) «К событиям в Москве. Процессия с красными флагами после объявления манифеста 17 октября» (там же. № 42); 3) «Оратор с красным флагом в руках произносит речь» (Искры. 1906. № 4. С. 5).

[3] Так Кузмин называл участников «Кружка современной музыки» (1900—1912). Об этом кружке см.: *Суворова К. Н.* Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки из Дневника М. А. Кузмина // Лит. наследство. 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 143.

[4] Т. е. к черносотенцам.

[5] Две точки — «быт, народность» и «новое искусство, чувственность». См. прим. 1 к письму 2.

[6] Имеются в виду поэтические и музыкальные произведения.

[7] Примерно за месяц до этого письма, 25 октября 1905 года Кузмин записал в Дневнике: «Снять бы мне квартиру или комнату на Охте, на Боровой, теплую, с клопами, зажечь лампадки, покупать провизию, есть постное и жить. ⟨...⟩ Сегодня, как виденье, видел за Невой, в этом месте обрусевшей, на петровской, зеленые дома Охты, баржи с хлебом, заборы ⟨...⟩ ряды, лабазы, мальчиков в сапогах, давящих первые сосульки, и у „хлебной биржи" толпы хулиганов» (цит. по: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 97). На Боровой улице, пересекающей Обводный канал (окраинная часть города), находилось подворье Александро-Свирского монастыря с Александро-Невской церковью в «русском стиле».

[8] Подобные мысли возникали у него и в октябре. 24 октября 1905 года Кузмин записал в Дневник: «Мои замыслы, мои вкусы не поймут, б⟨ыть⟩ м⟨ожет⟩, и средние интеллигенты, и мне с ними скучнее, чем с совсем простыми, „черносотенными" людьми» (цит. по: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 96).

[9] Этой метафорой вечно повторяющегося, вечно возвращающегося Кузмин выразил сомнение в «мимолетности» своих настроений, предчувствие возможности их стихийного возобновления.

## 7

24 марта 1906

О Юша,

возможно ли, что я в числе живых, а не мертвых, что буду видеть все дальше и дальше вперед и назад? Конечно, чем я заслужил это спасенье? Ни во что эти 750 р. не обратятся, и как только я получу откуда-нибудь, я буду выплачивать все или часть. Н. В.[1] я должен, но он вычитает по 10 руб. из месячных. Но, Юша, к 15—20 апр. остальные. Конечно, если бы мне грозила только яма или бегство из города в город, как Вагнеру,[2] это было бы ничего. Спасибо, спасибо, спасибо, спасибо. Господи. М. Кузмин

Я ни в чьи особенно лапы не попал[3] (л. 39).

lib.pushkinskijdom.ru

[1] Николай Васильевич Чичерин, брат Г. В. Чичерина. Кузмин вел с ним переписку. Н. В. Чичерин информировал об известиях, получаемых от брата («От Юши письмо из Англии. Он здоров» — РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 429. С. 16), помогал деньгами. В частности, 1 июля 1912 года он писал Кузмину: «Чтобы отправить деньги от нас (из имения Чичериных. — *В. П.*), нужно послать в Козлов, это довольно длинная история; надеюсь, что Вы можете подождать несколько дней» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 4).

[2] Вагнер Р. (1813—1883) — немецкий композитор. За участие в Дрезденском восстании 1849 года был объявлен государственным преступником; бежал в Швейцарию. См. также: *Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Edited by John Malmstad. Wien, 1989. P. 31—45.

[3] Этой фразой Кузмин, возможно, отвечал на политическое беспокойство друга-большевика, невольно подтверждая свои сохраняющиеся симпатии к черносотенному движению. Однако в письмах Чичерина встречается тревога и другого рода: «Не попади под мечи какой-нибудь кокотки!» (л. 166).

## 8

Дорогой Юша,

я получил без затруднений посланное. Еще раз спасибо тебе. Посылаю первую серию Алекс⟨андрийских⟩ пес⟨ен⟩. Из них в издание пойдут «Ты, как у гадателя», «Когда утром выхожу», «Люди видят», «Вечерний сумрак над теплым морем».[1] Из 2ой серии войдут 6 №№. Теперь я скоро уеду, нужно будет переписать для Полякова[2] и отдать переписать «Повесть об Елевсиппе» для «Руна»,[3] т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ оттуда сказали, что «Крылья»[4] хотя то-то и то-то, но слишком объемистые, и просили прислать что-нибудь другое. Я говорил с сестрой и зятем: они согласны сбавить плату,[5] так что, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, я, не пускаясь в авантюры, покуда останусь у них за 45 р. М⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, это безопаснее.[6] Теперь я скоро поеду в Череповец, а по возвращении в Петербург, в июле съезжу в Васильсурск,[7] где сестра уже наняла дачу и зовет меня в гости. Адреса сообщу своевременно. Написал комедию «Опасная предосторожность», где разговоры чередуются с пением и танцами, и пишу музыку к ней, для исполнения в зале.[8] Всего хорошего.

М. Кузмин

13 апреля ⟨1906 года⟩ (л. 56—56, об.).

[1] См. тексты в письме 1. Откликаясь на эти строки, 15(28) апреля Чичерин писал: «Оторвался от политики ⟨...⟩ погрузился (хотя еще не основательно изучил) в Александрию... Пожалуй, это наиболее ровная, наиболее зрелая и уравновешенная, в смысле изящества и мастерской отделанности, из твоих капитальных вещей ⟨...⟩ Голос (особенно I, но и везде) *мелодический*, и, в частности, восточномелодический, как „Цыганская песня" 1887 года. Это не причудливый говорок английских вещей и не интонационный речитатив „Вр⟨емен⟩ года". Это — *„чистое искусство"*, мастерское, изящное, поэтичное и меньше глава биографии, это не проповедь ⟨...⟩ Ал. II — *музыка*, без крика» (л. 189—189, об.). 5(18) мая Чичерин нетерпеливо спрашивал: «Скоро ли будут напечатаны „Алекс⟨андрийские⟩ песни"? Много раз играл их: поразительно насыщенно, содержательно, зрело и уравновешенно. Особенно № 1 второй серии... Не можешь ли прислать мне экземпляр, когда будет напечатано?» (л. 191).

[2] Поляков С. А. — редактор-издатель журнала «Весы» (Москва, 1904—1909). О нем см.: *Гречишкин С. С.* Архив С. А. Полякова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 3—22; *Лавров А. В., Максимов Д. Е.* «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 67—68.

[3] «Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим» была опубликована в «Золотом руне» (1906. № 11—12).

[4] Вероятно, «переписать для Полякова» Кузмин хотел повесть «Крылья», которой был отведен отдельный номер журнала «Весы» (1906. № 11).

[5] См. письмо 3 и прим. 1 к этому письму.

[6] Еще 5(18) ноября 1905 года Чичерин предостерегал друга: «Теперь ты у родственников. Если ты начнешь странствовать по чужим, то Бог знает, к каким мошенникам ты еще попадешь! При твоей нематематической голове тебя будут надувать и обирать ⟨...⟩» (л. 169). 22 ноября он развил эту мысль: «В авантюре скитаний по черносотенным хозяйкам, и эти черносотенные хозяйки будут тебя обирать, надувать, эксплуатировать ⟨...⟩ пассажи всякие выйдут. Это меня ужасно беспокоит» (л. 179). См. также письмо 6 и прим. 7 к этому письму.

lib.pushkinskijdom.ru

[7] Васильсурск Нижегородской губернии — город на Волге, основан в 1523 году.

[8] Комедия с пением в одном действии «Опасная предосторожность». См.: *Кузмин М.* Театр: В 4 т. Т. I—III. С. 218—226.

## 9

Дорогой Юлик,

прости, что я тебя подверг такому понятному беспокойству. Дело в том, что я каждый день собирался ехать, у меня был даже билет, каждый день прощался с друзьями и досидел до того, что тот, кого мне нужно было в Череповце, возвращается на днях сюда, так что я могу уже прямо ехать на Волгу в конце мая. Александрийские песни музыкой выйдут осенью, а текст в ближайших №№ «Весов».[1] Пьесу думают поставить у Современников с моею же почти конченною музыкою.[2] Но за это стоят только находящиеся налицо современники Нувель[3] и Покровский[4] и особенно Сомов.[5] С Сомовым, Вяч. Ивановым[6] и Нувель я чаще всех видаюсь. Когда кончу переписывать для Феофилактова,[7] который теперь в Венеции,[8] чтобы он мог делать рисунки для издания,[9] перепишу и пришлю тебе. Из упомянутых тобою только «Скриб» есть на музыке, а «Антиной» и «Наставленье» нет, равно как и многих других текстов. Я очень счастлив, что даже Iая серия тобою приемлется,[10] а то кроме музыкантов, поэтов и художников они всеми отвергаются и унижаются насчет «Времен года»[11] и так вообще. Ник. Вас.[12] сравнивает их с печальной памяти «Гибелью Антиноя». Ну, будь здоров. Благодарю тебя, целую.

М. Кузмин

8 мая 1906 (л. 40—41).

[1] Одиннадцать «Александрийских песен» стали дебютом Кузмина в журнале «Весы» (1906. № 7).

[2] Речь идет об «Опасной предосторожности».

[3] Нувель В. Ф. (1871—1949) — чиновник Министерства императорского двора, пианист, один из организаторов «Вечеров современной музыки». О нем см.: *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 291—292.

[4] Покровский К. П. (?—1938). О нем см.: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин осенью 1907 года // Лица. Биографический альманах. 5. СПб., 1994. С. 433—436.

[5] Сомов К. А. (1869—1939) — живописец и график, один из основателей журнала «Мир искусства». Тяготение к жанру неоромантической ретроспекции, ироничная условность — свойства, общие для Сомова и Кузмина, позволяющие говорить о взаимовлиянии.

[6] Иванов Вяч. И. (1866—1949) — поэт, устроитель «Ивановских сред» в своей петербургской квартире (1905—1907). О его роли в судьбе Кузмина и их взаимоотношениях см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 109—110; *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов и Кузмин: к истории отношений // Вопросы литературы. 1998. Вып. 1. Янв.—февр. С. 226—242.

[7] Феофилактов Н. П. (1878—1941) — график, живописец, ведущий художник символистской журнальной графики в Москве 1900-х годов. Вероятно, Кузмин видел его фантастические картины на темы музыки, сделанные в 1900—1904 годах.

[8] В 1906—1913 годах Феофилактов ежегодно посещал Италию.

[9] Рисунки Феофилактова сопровождали многие тексты Кузмина, начиная с «Повести об Елевсиппе» в «Золотом руне» (1906). В несимволистских произведениях Кузмина художник обнаруживал многозначность символа.

[10] 16(29) мая 1906 года Г. В. Чичерин писал: «Дорогой Миша! Спасибо за твое письмо от 8 мая ⟨...⟩ I серия Алекс⟨андрийских⟩ песен не только „приемлется" мною, но я нахожу ее наиболее зрелым, уравновешенным, ровным, компактным, стильным из всех твоих капитальных циклов или произведений; одним словом, наиболее чисто художественным ⟨...⟩ Твои стихи настоящее твоей прозы ⟨...⟩ Твоя проза очень изящна, „Крылья" состоят из ряда необыкновенно выпуклых образов ⟨...⟩ „Эме Лебеф" ⟨...⟩ ни слова лишнего, но все это не есть фундаментальное ⟨...⟩ мало психологии, это art exterieur ⟨...⟩» (л. 192, 205—206). См. также прим. 1 к письму 8.

[11] «Времена года» — цикл из тринадцати сонетов, опубликованных в 1905 году в «Зеленом сборнике стихов и прозы» (СПб., 1905. С. 57—71).

[12] Н. В. Чичерин. См. прим. 1 к письму 7.

lib.pushkinskijdom.ru

## 10

10 июня 906

Милый Юша,

я все еще в городе, друзья и отчасти дела меня до сих пор задерживают здесь. Наши давно уже уехали, и я, чтобы не скучать, переехал жить к Нувелю, но письма на старый адрес. Ал⟨ександрийские⟩ п⟨есни⟩ читать будут в июльской, самое позднее в август⟨овской⟩ книжке «Весов».[1] Ноты, предполагаю, осенью. «Крылья» в «Зол⟨отом⟩ Руне» не будут из-за длины и, вероятно, возможны только отдельной книжкой.[2] Я очень подружился с Вяч. Ивановым[3] и особенно с Сомовым.[4] По музыке продолжаю «1001 ночь», по словам — романс из XVIII века «Приключения Эме Лебефа» (Aime Leboeuf).[5] Прощай, целую тебя.

Мих. Кузмин (л. 42).

[1] «Александрийские песни» появились в седьмом номере «Весов» за 1906 год.
[2] «Крыльям» был отведен в «Весах» одиннадцатый номер за 1906 год.
[3] См. прим. 6 к письму 9.
[4] См. прим. 5 к письму 9.
[5] Нотные издания названных произведений обнаружить не удалось.

## 11

Милый Юша,

пишу тебе уже из Васильсурска, куда я приехал на днях и уже успел страшно соскучиться. В Петербурге меня задерживали мои друзья: Сомов, Нувель и Вяч. Иванов и др., с которыми я все не мог расстаться и которых очень люблю, особенно Сомова, и мои личные дела. Мне ни минуты не было скучно в Петербурге, и я сам не знаю, почему я уехал сюда, где думал с растерзанными чувствами, скучая, писать в тишине «Приключения Эме Лебефа» (Aime Leboeuf),[1] но, кажется, я слишком понадеялся на свои силы: писать, кроме еле-еле дневника, ничего не могу. Дневник я веду с сентября,[2] и Сомов, В. Иванов, Нувель, которым я его читаю,[3] находят не только лучшим моим произведением, но вообще каким-то мировым «факелом» вроде Confessions Руссо[4] и Августина.[5] Только мой дневник чисто обыденный, мелочный и личный. Когда-нибудь будет же оргия свиданья с тобою и чтения и пения. Я очень о тебе соскучился, хотя боюсь, не слишком ли мы разойдемся, даже и со соскочившей бесследно моей черносотенностью. Как бы нам увидеться скорее. Мои «Алекс⟨андрийские⟩ песни» в июльской книжке «Весов», последние корректуры давно уже мною отосланы (11 №№).[6] Ноты еще неопределенно, не раньше осени, «Елевсиппа» пошлю в «Руно».[7] Нужно бы поехать в Москву, познакомиться со Скорпионами,[8] которые, как здесь уверяют, могут очень сочувственно меня принять. Я здесь ужасно скучаю по разным личным причинам и по временным денежным кризисам. Осенью опять буду ходить в штатском платье,[9] т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ меня принимают то за «трудовика»,[10] то за «истинно русского человека»,[11] могут поколотить с двух сторон. Видел на даче Ник. Вас.[12]

Прощай. Пиши, хотя по строчке, чаще. Васильсурск. Дом Юшковой. Нижегородской губ⟨ернии⟩.

Целую тебя.

Михаил Кузмин

1906 1 августа/18 июля (л. 46—47, об.).

[1] Повесть «Приключения Эме Лебефа» опубликована в 1907 году.
[2] Первая тетрадь «Дневника Михаила Кузмина» начинается со 2 сентября 1905 года. См.: *Суворова К. Н.* Указ. соч. С. 143.
[3] О чтении Кузминым своего Дневника см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 124—125. Есть и другие документы, свидетельствующие об интересе современников к

lib.pushkinskijdom.ru

Дневнику Кузмина, в частности со стороны семейства Н. В. Чичерина (см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 9). Следует учесть и свидетельство М. В. Волошиной: «С беспримерной откровенностью и невинностью он читал иногда своим друзьям, к числу которых я также принадлежала позднее, свой дневник без каких-либо купюр, не стремясь что-либо в своей жизни представить иначе, чем это было на самом деле. Страсти к своим друзьям он подчинялся как высшей силе и немыслимо страдал при всяком разрыве. При этом он был искренне набожным человеком, и эта набожность носила строго православный характер» (*Волошина-Сабашникова М. В.* Зеленая змея. Мемуары художницы. СПб., 1993. С. 153).

[4] Руссо Ж.-Ж. (1712—1778) — французский философ, писатель, композитор. Его «Исповедь», возможно, не случайно вспоминалась слушателям кузминского Дневника, который родствен ей стремлением к самоанализу, обнажению всех, в том числе дурных, черт характера, симпатией к низам народа.

[5] Августин А. (354—430) — христианский богослов и писатель. С его «Исповедью» (которая была образцом и для Руссо), в русском переводе изданной в 1914 году, Кузмин, видимо, познакомился еще в 1890-х годах. Свойственное Кузмину утверждение свободной воли могло сформироваться и в полемике с Августином, но от него Кузмин мог воспринять отрицание насилия над личностью, в том числе государственного. Вместе с тем интимный характер исповеди Августина, самоанализ могли быть примером для Кузмина, хотя он, вероятно, чувствовал несоизмеримость масштабов своего осмысления биографии и действительности и у своих предшественников. Отсюда оговорка: «Только мой дневник чисто обыденный, мелочный⟨...⟩». Но в этой оговорке есть и признание того, что, обращаясь к жанру дневника, Кузмин имел в виду традиции Августина и Руссо. Думается, в не меньшей степени он учел традицию протопопа Аввакума, с которой его Дневник сближает прежде всего живой язык и насыщенность бытовым материалом.

[6] Одиннадцать стихотворений вошли в журнальную публикацию «Александрийских песен». Они являлись также музыкальными номерами.

[7] См. прим. 3 к письму 8.

[8] Поэты и художники (В. Я. Брюсов, С. Ю. Судейкин и др.), группировавшиеся вокруг издательства «Скорпион», принадлежавшего С. А. Полякову. В этом издательстве выходил журнал «Весы».

[9] Несколько лет Кузмин носил «русское платье», в котором его видел, например, М. В. Добужинский: «Удивила его тогдашняя внешность: он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный „в скобку", походил на цыгана. Потом он эту внешность изменил (и не к лучшему) — побрился и стал носить франтовские жилеты и галстуки» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 278). Художник датировал этот портрет Кузмина 1906 годом. Но из письма 4 ясно, что Кузмин сбрил бороду в сентябре 1905 года.

[10] Трудовики — члены «Трудовой группы», фракции в первой Государственной думе, в основном крестьяне. Выступали за демократические свободы и мирный путь национализации земли, кроме крестьянских наделов.

[11] Т. е. приверженца монархических партий.

[12] Н. В. Чичерин.

## 12

Милый Юша,

как я был рад, получив твое письмо, получить которое, конечно, я мог бы и раньше, будучи более определенным в своих планах. Действительно, это время было большим расцветом в моей личной жизни и в отношении изящного, содержательного, ласкового и любимого мною, если не общества, то большого кружка, хотя из большого кружка сам собою составился более тесный, интимный из Сомова, Нувеля, Иванова,[1] Бакста[2] и еще некоего молодого человека Маслова,[3] последнее время находившегося постоянно почти при нас. Июльская книжка «Весов», кажется, еще не вышла. Как только выйдет, пришлю тебе. «Повесть об Елевсиппе» послал в «Зол⟨отое⟩ Руно», м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, будучи втрое короче «Крыльев», она и будет принята.[4] Для больших вещей теперь, с закрытием «Нового пути» и «Вопр⟨осов⟩ жизни»,[5] нет подходящего места, кроме отдельных книг. Брюсов мне предлагал в «Весах» помещать музык⟨альную⟩ хронику, но я тогда ответил неопределенно.[6] Здесь даже после первых дней я все продолжаю скучать и думаю, как можно скорее уехать. Осенью мне будет несколько трудно именно из-за этой в сущности неудавшейся поездки, но деньги из «Весов», вероятно, помогут мне. Я почему-то думаю, что са́мою осенью со мною случится какая-то беда, но, конечно, это романтический

lib.pushkinskijdom.ru

вздор предчувствия. Последнее время я написал ряд стихотворений, очень любимых моими друзьями, находящими в них свежесть содержания и воздушность формы. Думаю, приписав еще несколько, послать их в «Весы».[7]

1. Ах, уста, целованные столькими,
Столькими другими устами,
Вы пронзаете стрелами горькими,
Горькими стрелами, стами!
Расцветаете улыбками бойкими —
Светлыми весенними кустами, —
Будто ласка перстами легкими,
Легкими, милыми перстами!
Пилигрим, разбойник ли дерзостный —
Каждый поцелуй к вам доходит.
Антиной, Ферсит ли мерзостный —
Каждый свое счастье находит.
Поцелуй, что к вам прикасается,
Крепкою печатью ложится,
Кто устам любимым причащается,
С прошлыми со всеми роднится.
Взгляд мольбы, на иконе оставленный,
Крепкими цепями там ляжет;
Древний лик, мольбами прославленный,
Цепью той молящихся вяжет.
Так идешь местами ты скользкими,
Скользкими, святыми местами...
Ах, уста, целованные столькими,
Столькими другими устами![8]

2. Глаз змеи, змеи извивы,
Пестрых тканей переливы,
Небывалость знойных поз...
То бесстыдны, то стыдливы
Поцелуев все отливы,
Сладкий запах белых роз...
Замиранье, обниманье,
Рук змеистых завиванье
И искусный трепет ног...
И искусное лобзанье,
Легкость близкого свиданья
И прощанье чрез порог...

3. Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный *агат*?
Далек за*кат*, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.

Твой нежный в*зор*, лукавый и манящий,
Как милый в*здор* комедии звенящей
Иль Мариво капризное п*еро*.
Твой нос П*ьеро* и губ разрез пьянящий
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро».

Дух ме*лочей*, прелестных и воздушных,
Любви *ночей*, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного *житья*!..
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля![9]

lib.pushkinskijdom.ru

4. Умывались, одевались,
После ночи целовались,
После ночи, полной ласк...
На сервизе лиловатом
Будто с гостем, будто с братом
Пили чай, не снявши маск.
Наши маски улыбались,
Наши взоры не встречались
И уста наши немы.
Пели «Фауста», играли,
Будто ночи мы не знали:
Те — ночные — Те — не мы...[10]

5. Из поднесенной некогда корзины
Печально свесилась сухая роза,
И пели нам ту арию Розины:
«Io sono docile, io sono rispettuosa».

Горели свечи, теплый дождь чуть слышен
Стекал с деревьев, наводя дремоту,
Пезарский лебедь, сладостен и пышен,
Венчал малейшую весельем ноту.

Рассказ друзей о прожитых скитаньях,
Спор изощренный, где ваш ум витает.
А между тем в напрасных ожиданьях
Мой нежный друг один в саду блуждает.

Ах, звуков Мóцарта светлы лобзанья,
Как дали Рафаэлева «Парнаса»,
Но мысли не прогнать им, что свиданья
Я не имел с четвертого уж часа.

6. Зачем луна, поднявшись, розовеет,
И ветер веет, теплой ночи полн,
И челн не чует змеиной зыби волн,
Когда мой дух все о тебе говеет?

Когда не вижу я твоих очей,
Любви ночей воспоминанья жгут...
Лежу... и тут ревниво стерегут
Очарованья милых мелочей.

И мирный вид реки в изгибах дальних,
И редкие огни неспящих окн,
И блеск изломов облачных волокн
Не сгонят мыслей, нежных и печальных.

Других садов тенистые аллеи...
И блеск неверный утренней зари...
Огнем последним светят фонари
И милой резвости любовные затеи.

Душа летит к покинутым забавам,
В отравах легких крепкая есть нить,
И аромата роз не заглушить
Простым и кротким сельским, летним травам.[11]

⟨7.⟩ Мне не спится, дух томится,
Голова моя кружится

lib.pushkinskijdom.ru

И постель моя пуста...
Где же руки, где же плечи,
Где ж прерывистые речи,
Где любимые уста?

Одеяло обвивало,
Тело знойное пылало,
За окном чернела ночь...
Сердце бьется, сухи руки,
Отогнать любовной скуки
Не могу я... мне невмочь...

Прижимались, целовались,
Друг со дружкою сплетались,
Как с змеёю Паладин.
Уж в окно запахла мята
И подушка вся измята,
И один я, все один...[12]

Прощай, целую тебя, пиши чаще, покуда в Васильсурск.

твой М. Кузмин

30.VII.1906 (л. 43—45).

[1] Вяч. И. Иванов. См. прим. 6 к письму 9.

[2] Бакст Л. С. (1866—1924) — театральный художник, график, живописец, член объединения «Мир искусства». 16 июля 1907 года в последнем по времени письме Кузмина к Чичерину читаем: «Буду жить у Званцевой, у которой школа живописи, руководимая моими друзьями Бакстом и Добужинским ⟨...⟩ В будущем сезоне буду прямо обращаться к Юргенсону (издатель нот. — *В. П.*) через Бакста или Дягилева или пользуясь некоторой известностью» (РЦХИДНИ. Ф. 159. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 86, 88).

[3] Маслов П. К. — офицер; ему посвящен цикл «Любовь этого лета», в который вошли стихи, отправленные Чичерину в этом письме.

[4] См. прим. 3 к письму 8.

[5] «Новый путь» — ежемесячный журнал, издавался в Петербурге в 1903—1904 годах. Идейные вдохновители журнала — Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. В. Розанов. В нем печатались К. Д. Бальмонт, А. Белый, Вяч. И. Иванов. С осени 1904 года журнал возглавили С. Н. Булгаков и Н. А. Бердяев. Продолжением «Нового пути» стал журнал «Вопросы жизни». Его выпускала группа С. Н. Булгакова, редактировал Н. О. Лосский. Выходил только в 1905 году. В нем увидели свет романы «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба, «Пруд» А. М. Ремизова. На этот журнал Кузмина ориентировал Г. В. Чичерин. «Читаешь ли с удовольствием „Вопросы жизни"?» — спрашивал он 10(23) августа 1905 года (л. 139, об.).

[6] Перечень публикаций Кузмина-критика в «Весах» см.: *Дмитриев П. В., Тимофеев А. Г.* Библиография критической прозы М. А. Кузмина // De visu. 1994. № 5/6. С. 94—113.

[7] Стихи были опубликованы в № 3 «Весов» за 1907 год, но в иной последовательности.

[8] В письме первая, вторая и последняя строфы завершаются восклицательными знаками, а вторая строка последней строфы — многоточием.

[9] В этом стихотворении третья строка последней строфы завершается восклицательным знаком с многоточием. Кузмин обратил внимание Чичерина на свое искусство рифмовки, подчеркнув некоторые из окончаний. Любопытно отметить, что на это же указывают Н. А. Богомолов и Дж. Э. Малмстад. Процитировав вторую строфу с подчеркиванием внутренних рифм, они пишут: «Если пара внутренних рифм, делящих пополам первую и вторую строки, еще не несет в себе ничего особенного, относится к категории более или менее привычных, то слово в середине четвертой строки, неожиданно рифмующееся с заключительным словом третьей, — тот самый тайный ларчик, который замечаешь далеко не сразу» (с. 111).

[10] В письме третья строка этого стихотворения завершается многоточием, а предпоследняя строка двоеточием. Многоточие поставил Кузмин и в конце последней строки. Не менее важным представляется то, что последняя строка рассечена знаками тире, а местоимение «Те» в середине строки написано с большой буквы. Такое написание вместе с многоточием придает строке оттенок легкой иронии: не признавая причастность к «ночи, полной ласк», герои с тайной радостью («пели „Фауста", играли») сознают, что и «Те» — тоже они.

[11] Если первые пять стихотворений были написаны в Петербурге и их успели оценить друзья Кузмина, то шестое следует пометить: «Васильсурск. Июль, 1906». Среди «сельских, летних трав», на берегу реки Суры «в изгибах дальних» герой тоскует о «розах» и «блеске

lib.pushkinskijdom.ru

неверной утренней зари». Последний образ напоминает о пушкинских строках «утра луч... блеснул над тихою столицей», о городе «любовных затей» героя. Созданию сложного эмоционального подтекста служат многоточия, которые утеряны при публикациях стихотворения.

[12] Это стихотворение не нумеровано; написано на верхнем поле поперек последней страницы. Отметим расхождения между оригиналом и печатными текстами. В первой строфе третья срока завершается многоточием; последняя строка: «Где любимые уста?» (в сборниках: «И любимые уста?..»). Во второй строфе последняя строка: «Не могу я... мне невмочь...» (в сборниках: «Я не в силах, мне невмочь...»). В последней строфе у Кузмина Паладин написан с большой буквы.

## 13

Дорогой Юша,

сегодня же посылаю тебе № «Весов» с «Алекс⟨андрийскими⟩ п⟨еснями⟩», ноты приготавливаются к печати;[1] остальное положение моих вещей таково: «Елевсипп» в «Золотом Руне»; ответ еще неизвестен;[2] пишущийся мною роман «Приключения Эме Лебефа» хотело заказать мне издательство «Шиповник»,[3] которое предлагало мне перевести для издания изящного с рисунками «Katers Murr»;[4] серия стихов, начало которых ты имеешь и продолжение которых я тебе присылаю, пошлю опять Брюсову;[5] к моей «Предосторожности»[6] написал музыку Нувель,[7] более в стиле, веселую и злую, и я, пожалуй, стоял бы за постановку с его музыкой.[8] Музыку я теперь пишу к «1001 ночи», чтобы этот большой цикл был, наконец, закруглен.[9] Хотя я теперь в очень дурном настроении и даже положении, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ часть моих друзей уехали с Дягилевым в Париж на открывающуюся там русскую картинную выставку,[10] что мне не только жалко, как лишение на время их общества, но в данную минуту и очень неудобно, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ осенью мне понадобились опять деньги до ноября и найти их нигде не могу. Если бы ты, Юша, прислал мне рублей 250, то я тебе поклялся бы их отдать до твоего рождения.[11] Ты избавил бы меня, разумеется, не от смерти теперь,[12] но от очень, очень больших неприятностей и досад. Пожалуйста, Юша, на 2 месяца только, тут предстоят получки из «Весов» и т. п., а теперь страшно нужно. Только если ты это захочешь сделать, то скорей, как можно. Вот мои следующие стихи (почему они XVIII в. и нравятся ли тебе ⟨больше⟩ других? Иванов[13] находит в них небывалую свежесть и неиссякаемый ресурс пережитых обыденностей, насыщенных поэзией):

1. Каждый вечер я смотрю с обрывов
На блестящую вдали поверхность вод.
Замечаю, какой бежит пароход:
«Каменский», «Волжский» или «Любимов».
Солнце стало совсем уж низко,
И пристально смотрю я всегда,
Есть ли над колесом звезда,
Когда пароход проходит близко.
Если нет звезды — значит, почтовый,
Может письма мне привезти...
Спешу к пристани вниз сойти,
Где стоит уже почтовая тележка готовой.
О, кожаные мешки с большими замками,
Как вы огромны, как вы тяжелы!
И неужели нет писем от тех, что мне милы,
Которые бы они написали своими дорогими руками?
Так сердце бьется, так ноет сладко,
Пока я за спиной почтальона жду,
И не знаю, найду письмо или не найду,
И мучает меня эта дорогая загадка.
О, дорога в гору уже при звездах!
Одному, без письма!
Дорога — пряма...
Горят редкие огни, дома в садах, как в гнездах.

lib.pushkinskijdom.ru

А вот письмо от друга: «Всегда вас вспоминаю,
Будучи с одним, будучи с другим».
Ну что ж? каков он есть, таким
Я его и люблю и принимаю.
Пароходы уйдут с волнами,
И печально гляжу вослед им я —
О, мои милые, мои друзья,
Когда же опять я увижусь с вами?..[14]

Остальные 4 пришлю в следующем письме. Целую тебя и очень прошу сделать, что я прошу, и поскорей. До начала ноября. Это наверное.
Душевно твой М. Кузмин
31 августа 1906 (л. 48—49, об.).

[1] Публикация нот не установлена.
[2] См. прим. 3 к письму 8.
[3] «Шиповник» — петербургское издательство; основано в 1906 году художником З. И. Гржебиным. О деятельности этого издательства см.: *Добужинский М. В.* Указ. соч. С. 300—301. Книгу Кузмина «Приключения Эме Лебефа» издательство выпустило в 1907 году.
[4] Книга Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» в переводе Кузмина не появлялась (см.: Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964).
[5] Т. е. в журнал «Весы», где В. Я. Брюсов играл руководящую роль. Серия стихов, о которой идет речь в письме, составила цикл «Любовь этого лета» и была опубликована в третьем номере журнала за 1907 год.
[6] Комедия с пением «Опасная предосторожность».
[7] См. прим. 3 к письму 9.
[8] К роли Нувеля как ценителя произведений Кузмина иронически относился Чичерин. «Есть ли настоящие слушатели кроме Нувеля и Брюсовых?» — спрашивал он 5 августа 1907 года (л. 209).
[9] Вероятно, речь идет о цикле, известном под названием «Венок весен (газэлы)».
[10] Дягилев С. П. (1872—1929) — художественный и театральный деятель, в 1904 году — Генеральный комиссар, состоящий под Его Императорского Величества Государя Императора покровительством, Историко-художественной выставки русских портретов. Многие из этих портретов были представлены на большой ретроспективной русской выставке в Париже, которую Дягилев организовал в 1906 году.
[11] Г. В. Чичерин родился 12 ноября 1872 года.
[12] См. письма 1 и 3.
[13] Вяч. И. Иванов.
[14] Отметим расхождения между рукописным текстом и публикациями этого стихотворения. В письме вторая строка завершается точкой; названия пароходов — в кавычках; десятая строка завершается многоточием; в двадцатой строке «мучает меня» вместо печатного «мучит меня»; двадцать первая строка завершается восклицательным знаком; в конце двадцать третьей Кузмин очень точно поставил многоточие; двадцать седьмая строка разделена знаком вопроса — нередкий прием Кузмина; наконец, завершается стихотворение вопросом с многоточием. И в этом стихотворении многоточие не просто указывает на незавершенность мысли, но является средством создания эмоционального подтекста.

## 14

I. Сижу, читая я сказки и были,
Смотрю в старых книжках умерших портреты,
Говорят в старых книжках умерших портреты:
«Тебя забыли, тебя забыли!..»

— Ну, что же делать, что меня забыли?
Что тут поможет, старые портреты? —
И спрашивал, что поможет, старые портреты,
Угрозы ли, клятва ль, мольбы ли?

lib.pushkinskijdom.ru

«Забудешь и ты целованные плечи,
Будь, как мы, старым влюбленным портретом.
Ты можешь быть хорошим влюбленным портретом
С томным взглядом, без всякой речи».

— Я умираю от любви безмерной!
Разве вы не видите, милые портреты? —
«Мы видим, мы видим, — молвили портреты, —
Что ты — любовник верный, верный и примерный».

Так читал я, сидя, сказки и были,
Смотря в старых книжках умерших портреты.
И не жалко мне было, что шептали портреты:
«Тебя забыли, тебя забыли».[1]

II. Я изнемог, я так устал.
О чем вчера еще мечтал,
Вдруг потеряло смысл и цену.
Я не могу уйти из плену
Одних лишь глаз, одних лишь плеч,
Одних лишь нежно-страстных встреч.

Как раненый, в траве лежу,
На месяц молодой гляжу.
Часов протяжных перемена,
Любви все той же — не измена.
Как мир мне чужд, как мир мне пуст,
Когда не вижу милых уст!

О радость сердца, о любовь,
Когда ж тебя увижу вновь?
И вновь пленительной отравой
Меня насытит взор лукавый
И нежность милых прежних рук
Опять вернет мне верный друг?

Лежу и мыслю об одном:
Вот дальний город, вот наш дом,
Вот сад, где прыгают гимнасты,
Куда сходились мы так часто.
О милый дом! о твой порог!
Я так устал... так изнемог.[2]

III. Ничего, что мелкий дождь смочил одежду:
Он принес с собой мне сладкую надежду.

Скоро, скоро этот город я покину,
Перестану видеть скучную картину.

Я оставшиеся дни, часы считаю,
Не пишу уж, не гуляю, не читаю.

Скоро в путь, — так уж не стоит приниматься.
Завтра утром, завтра утром собираться.

Долгий путь, ты мне не сносен и желанен,
День отъезда, как далек ты, как ты странен!

И стремлюсь я, и пугаюсь, и робею,
В близость нежной встречи верить я не смею.

lib.pushkinskijdom.ru

Промелькнут луга, деревни, горы, реки,
Может быть, уж не увижу их вовеки.

Ничего-то я не вижу и не знаю, —
Об очах, устах любимых лишь мечтаю.

Сколько нежности в разлуке накоплю я —
Столь сильнее будет сладость поцелуя.

И я рад, что мелкий дождь смочил одежду:
Он принес с собой мне сладкую надежду.

IV. Пароход бежит, стучит,
В мерном стуке мне звучит:
«Успокойся, друг мой, скоро
Ты увидишь нежность взора,
Отдохнешь от скучных мук
В сладких ласках прежних рук».

Допишу потом.[3] Юша, исполни, пожалуйста, о чем я тебя прошу в заказном письме. И исполни скорее, скорее. В начале ноября я тебе эти-то деньги отдам непременно, а теперь мне ужасно нужны и достать их неоткуда. Пожалуйста. Дорогой мой, устрой как-нибудь.[4] Адрес мой прежний. Твой

М. Кузмин.

1 сентября 1906 (л. 50—51, об.).

[1] Рукописный вариант этого стихотворения отличается от книжных следующими элементами: в конце первой строфы восклицательный знак с многоточием; первая строка второй строфы завершается знаком вопроса; в конце второй строки третьей строфы Кузмин поставил точку, а не двоеточие, в конце четвертой тоже точку, а не вопросительный знак.

[2] В этом стихотворении в третьей строфе во второй строке при печати теряется частица «ж». Последнюю строфу Кузмин разделил многоточием, а завершил точкой, в отличие от известного варианта «Я так устал, так изнемог».

[3] Продолжение в данном корпусе писем отсутствует.

[4] Примечательно, что это чувство нетерпеливой надежды на получение денежной помощи запечатлелось в декабре того же года в стихотворении «Картонный домик»: «Что же это может значить другое, Как не то, что пришлют нам денег...».

## 15

30 ноября 1906

Дорогой Юша,

что с тобой, что ты так замолк? Ты сердишься на меня? Я так давно не писал, что могу сказать только очень вкратце. На Захарьевской[1] тоже ничего о тебе не знают. Я очень занят и все вечера бываю не дома, меня очень разбирают и приглашают как «Айседору Дункан»,[2] читать и играть в гостиных.[3] Я знаком со множеством людей и имею как пламенных поклонников (больше всего среди молодых художников и актрис),[4] так и ярых врагов. Обо мне ходят ужасные сплетни, так что одновременно создаются три известности.[5] Мои вещи издаются в таком порядке:

1. «Приключения Эме Лебефа» отдельной книжкой с виньетками Сомова (выйдет в декабре).[6]

2. «Крылья» в ноябрьской книжке «Весов» и потом отдельной книжкой с обложкой моего большого друга Феофилактова.[7]

3. «Повесть об Елевсиппе» в декабрьской книжке «Золотого руна».

4. «Александрийские песни» — музыка с большими и многочисленными рисунками Феофилактова; 10 романсов, роскошное и дорогое издание «Скорпиона».[8]

lib.pushkinskijdom.ru

5. «Любовь этого лета», 14 стихотворений в мартовской книжке «Весов».

6. «Куранты любви» (Весна. Лето. Осень. Зима), 4 представления (пение и танцы), с иллюстрациями молодого московского художника Судейкина,[9] наиболее одаренного из молодых, моего нежного друга и гораздо больше того, который теперь ставит Метерлинка у Комиссаржевской.[10] С этим театром я тесней связан и знаю, начиная с патронессы до парикмахеров.[11] Атмосфера кулис меня опьяняет. Возможно, что моя пишущаяся пьеса «А ⟨нрзб.⟩» там пойдет.[12] «Куранты любви» без пения исполняются там на частных собраниях литерат⟨оров⟩, художников и музыкантов.[13] Скоро я поеду в Москву к Судейкиным, связь с которым благодаря affichage с его стороны[14] — сплетня не только в Петербурге и Москве,[15] но и в Париже среди Мережковских, Бальмонтов и Философовых.[16] Студенческое общество литературы «молодых»[17] пригласили между другими и меня. Своей последней музыкой («Курантами») я очень доволен. Прости за хлестаковский тон письма, но это мне так вновь быть не только в «среде»,[18] но до некоторой степени в моде. Адрес мой тот же.

М. Кузмин (л. 52—53, об.).

[1] См. прим. 1 к письму 4.

[2] Дункан А. (1877—1927) — американская танцовщица. О ее визите в Петербург см.: *Дункан А.* Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин. М., 1992. С. 100—104.

[3] Некоторым доказательством популярности различных произведений Кузмина в собственном исполнении может служить открытка, датированная 23 марта 1907 года. На ее лицевой стороне: «Его Высокоблагородию Михаилу Алексеевичу Кузмину. Здесь. Суворовский пр., № 34, квар⟨тира⟩ Мошковых, угол Таврической». На оборотной стороне: «Многоуважаемый Михаил Алексеевич! У нас гостит родственник Н. Д. (вероятно, инициалы жены Н. В. Чичерина. — *В. П.*), а потому мы Вас просим принести с собой вместо дневника вещи русского периода: времена года и духовные стихи. Ваш Н. Чичерин» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 9).

[4] Атмосферу восхищенного поклонения таланту и личности Кузмина, сохранявшуюся и в последующие годы, хорошо передает письмо двадцатидвухлетнего поэта М. О. Лопатто: «Дорогой, пленительный, сладкоголосый лирник, добрый аббат, друг и учитель, мудрец, анахорет, денди, Михаил Алексеевич! Не смейтесь надо мною, я искренний Ваш и восторженный поклонник. Вот второй раз уезжаю, прощаясь только в письме. Целую, благословляю и тайно надеюсь: что если он приедет, бог Фта, в Одессу — или хоть напишет? Весь Ваш М. Лопатто» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 4).

[5] Это вариант тезиса Кузмина о своей многоликости (см. прим. 3 к письму 4). В данном случае Кузмин, вероятно, намекал на общественный резонанс своего поведения в литературе, театре и личной жизни.

[6] «Приключения Эме Лебефа» вышли в Петербурге в 1907 году.

[7] С обложкой работы Н. П. Феофилактова «Крылья» были изданы в Москве в 1907 году.

[8] Эти издания, вероятно, не были осуществлены.

[9] Судейкин С. Ю. (1883—1946) — художник. «Куранты любви» с его рисунками к разделам «Весна» и «Зима» (Феофилактов иллюстрировал «Лето» и «Осень») издательство «Скорпион» выпустило в 1910 году.

[10] Комиссаржевская В. Ф. (1864—1910) — актриса. Осенью 1904 года открыла свой театр. Исполняла заглавные роли в пьесах М. Метерлинка (1862—1949) «Сестра Беатриса» и «Пелеас и Мелисанда». С. Ю. Судейкин «ставил» (оформлял) «Сестру Беатрису».

[11] Прозвище «маленькие актрисы», данное Кузминым В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой, артисткам театра В. Ф. Комиссаржевской, стало нарицательным.

[12] Возможно, об этой пьесе В. Ф. Комиссаржевская писала В. Э. Мейерхольду в июле 1907 года: «Пьесу Кузмина прочла, и вот мое впечатление: в изящной раме бессодержательная, ни за чем не нужная картина» (Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы / Редактор-составитель А. Я. Альтшуллер. Л.; М., 1964. С. 165). В театре В. Ф. Комиссаржевской пьесы Кузмина не шли.

[13] С. М. Городецкий видел, как Комиссаржевская «принужденно улыбается „милым фривольностям", которые поет Кузмин» (*Городецкий С.* В. Ф. Комиссаржевская и символисты // Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 63).

[14] О личных отношениях Кузмина и Судейкина см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Указ. соч. С. 116—122.

[15] Отклик на давние московские пересуды о Кузмине находим в статье М. И. Цветаевой 1936 года «Нездешний вечер»: «О Кузмине в Москве шли легенды. О каждом поэте идут

libpushkinskij.ru

легенды, и слагают их все те же зависть и злостность. Припев к слову Кузмин был „жеманный, мазаный". Жеманности не было: было природное изящество ⟨...⟩ Мазь была. Ровная, прочная, темно-коричневая, маврова, мулатова, господобогова». Но важнее всего для Цветаевой дух, то, что за внешностью: «Кузмин. „Нездешние вечера". Раскрываю: копьем в сердце — Георгий. Белый Георгий! *Мой* Георгий, которого пишу уже два месяца — житие ⟨...⟩ Открываю дальше. Пушкин — *мой* Пушкин, то, что всегда говорю о нем — я. И третье — Гете, *мой* Гете, мой с шестнадцати лет ⟨...⟩ Прочла только эти три стиха ⟨...⟩ И чувство: — Раз есть еще такие стихи...» (*Цветаева М. И.* Об искусстве. М., 1991. С. 238, 239, 241).

[16] Отрицательное отношение Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философова очень волновало Кузмина (вспомним, что он с симпатией относился к их журналу «Новый путь»). Даже спустя семь месяцев, 16 июня 1907 года, он с беспокойством писал Чичерину: «Старики, живущие в Париже (Мережковский, Гиппиус, Философов и Анд. Белый), ругаются и даже причисляют меня к „мистическим анархистам" — их bête noire (предмет ненависти, отвращения. — *В. П.*)» (РЦХИДНИ. Ф. 159. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 88).

[17] Вероятно, «Кружок молодых» при историко-филологическом факультете Петербургского университета. В. Я. Брюсов так оценивал этот кружок: «„Общество молодых" возникло из противоестественного соединения Луначарского и Кузмина, о. Михаила и Городецкого, Н. Бердяева и К. Чуковского, Ф. Зелинского и Ф. Сологуба и т. д. Собираются и спорят. Впрочем, уже издали „Ярь" Городецкого — самую интересную книгу стихов за этот год» (Письмо к З. Н. Гиппиус от 27 декабря 1906 года // Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 689). См. также письмо 16 и прим. 5 к нему.

[18] Т. е. на «средах» Вяч. И. Иванова («среда день наших приятелей» — Лит. наследство. Т. 85. С. 485).

## 16

1 февраля 1907

Дорогой Юша,

прости меня, пожалуйста, что я тебе так долго не писал. Посылаю тебе «Елевсиппа», хотя на днях выходит мой премированный рассказ, к сожалению с пропуском.[1] Если хочешь, я пошлю тебе рукопись полную. Ноты «Курантов» и «Алекс⟨андрийских⟩ песен» задерживаются художниками.[2] В журнале «Тропинка» напечатаны (очень плохо) мои ноты к детской пьесе Соловьевой.[3] Я недавно вернулся из Москвы, где пробыл 10 дней, знакомился с тамошними кружками, был очень любезно принимаем, играл «Куранты» на «вечерах свободной эстетики»,[4] причем был некоторый скандал между стареющими музыкантами и молодыми, чуть не до рукопашной. С некоторым же скандалом я играл их и здесь перед более многочисленной публикой (самой пестрой) в университете на вечере искусства кружка молодых.[5] Т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ успех победил, то скандал и боевой характер вечера давал ему бóльшее значение и пикантность. Мне лестно сочувствие более молодых и преданность наиболее молодых художников. Ты не читал в «Руси» ругань Амфитеатрова за «Крылья»?[6] Розанов[7] и Белый[8] собираются бранить меня тоже, но это только увеличило подписку «Весов» и, хотя бы несколько скандальную, известность. Текст «Ал⟨ександрийских⟩ п⟨есен⟩» будет весь, целиком, при музыке,[9] а текст «Курантов» раньше — в «Весах».[10] Теперь я пишу пастораль[11] для затеваемого здесь маскарада и повесть «Картонный домик».[12] Много время отнимает переписка музыки «Курантов». Конечно, в литерат⟨урных⟩ кругах, по словам, всего более теперь заняты Городецким, мною и Ремизовым.[13] Для «Руна» заказан мой портрет Сабашниковой.[14] К Весенней выставке молодых москвичей будет готов и пишущийся портрет Сапуновым.[15] Всего лучшего. Как много сделано с прошлой весны.
Целую тебя.

М. Кузмин (л. 54—55).

[1] Имеется в виду рассказ «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютельмайер», премированный на конкурсе литературных произведений на тему «Дьявол», проводившемся журналом «Золотое руно». Опубликован в первом номере журнала за 1907 год. По мнению В. Я. Брюсова, рассказ Кузмина к дьяволу относится «весьма косвенно» (Лит. наследство. Т. 85. С. 688).

lib.pushkinskijdom.ru

[2] «Куранты любви» с нотами и рисунками Н. П. Феофилактова и С. Ю. Судейкина вышли из печати только в 1910 году.

[3] Соловьева П. С. (1867—1924) — поэт, прозаик, драматург. Дочь историка С. М. Соловьева. Основатель детского журнала «Тропинка» (1906—1913). В № 3 за 1907 год опубликованы ноты Кузмина к пьесе Соловьевой «Свадьба Солнца и Весны» (с. 137—144).

[4] Речь идет о вечерах в «Обществе свободной эстетики» (1906—1917) — московском объединении деятелей и поклонников «нового искусства». Руководитель — В. Я. Брюсов.

[5] Кузмин сообщал Чичерину о вечере, состоявшемся как раз 1 февраля 1907 года. О замысле вечера А. А. Блок писал матери: «Я буду читать „Незнакомку" и стихи, Кузмин петь (долго), и многие другие будут читать стихи. Будет пестро и много народу...» (цит. по: *Суворова К. Н.* Указ. соч. С. 168). Первого же февраля Кузмин записал в Дневник: «На вечере была куча народа ⟨...⟩ Духота невообразимая. Блок читал свою чудную „Незнакомку", публика несколько недоумевала. После перерыва пел я, кажется, было достаточно слышно. У меня очень болела голова. Часть публики была очень предубеждена или не воспринимала и вела себя невозможно: громко смеялась, говорила, шикала, бывали перерывы, но доиграл я до конца. Был ли это успех, не знаю, но демонстрация и утверждение искусства — да, и потом многим (я сам слышал и видел) очень понравилось, а скандал всегда усиливает известность. Только смешно, что я и мои вещи, менее экстренные, боевые, чем других, — вызывают всегда скандалы» (там же. С. 155).

[6] Амфитеатров А. В. (1862—1938) утверждал, что проза Кузмина — «якиманско-таганская», идеализирует «скотоподобие» (*Амфитеатров А. В.* Против течения. СПб., 1908. С. 146).

[7] Розанов В. В. (1856—1919) — философ, публицист, литературный критик. О Кузмине Розанов говорил в одной из статей публицистического цикла «Пестрые темы» в связи с обсуждением в печати «порнографической литературы» и в ряду с М. П. Арцыбашевым, А. П. Каменским, А. И. Куприным, а также де Садом, «книжонки которого» читают «самые невзыскательные господа, без всякого литературного образования, без всякого эстетического развития». Читатели Кузмина были, конечно, другими, но о них Розанов не упоминал. Он писал: «Года через три фамилию „Кузмина" будет так же неловко произнести в гостиной, как и название французской болезни, и бедному придется хлопотать о перемене фамилии. Все это так, и все неважно. Важно то, что порнография легла поперек желательным и уже начавшимся было законодательным преобразованиям семьи. Например, она решительно помешает преобразованию развода, помешает дальнейшим шагам к уравнению брачных и внебрачных детей» (*Варварин В.* [В. В. Розанов]. Пестрые темы // Русское слово. 1908. 30 апр. С. 2). Очевидно, что за этим обличением скрывался не эстетический, а прежде всего глубоко личный интерес: Розанов, как известно, многие годы безуспешно добивался развода, чтобы узаконить свой второй брак.

[8] А. Белый (1880—1934) в рецензии на повесть «Крылья» признавал «талант» автора, но видел в ней «заемный модернизм» и считал ее «катехизисом мещанина» (Перевал. 1907. № 6. С. 50). Отрицательное отношение к творчеству Кузмина 1905—1907 годов высказывалось Белым и в 1920-е годы: «Чувственные дамы и развратные юноши бросились на мистико-анархическую коммуну, примененные накрашенным Кузминым» (*Белый А.* Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 444). Подробнее об отношении критиков к поэту см.: *Перхин В. В.* «...Сильная и нежная душа». Современники о Михаиле Кузмине // Нева. 1997. № 11. С. 225—229.

[9] Издание не было осуществлено.

[10] «Куранты любви» появились в № 12 «Весов» за 1909 год.

[11] Имеется в виду пастораль «Два пастуха и нимфа в хижине». Опубликована в сборнике «Три пьесы» (СПб., 1907). 9 февраля 1907 года Кузмин записал в Дневнике: «Читал пастораль, Иванов сказал, что это прекрасно и совершенно, как все, что я пишу последнее время, но будто не так свежа; стихи гораздо лучше» (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. С. 156).

[12] Повесть о жизни людей театра «Картонный домик» (не полностью) появилась в альманахе «Белые ночи» (СПб., 1907. С. 111—151).

[13] Примечательно, что об этом же писал в середине февраля 1907 года М. А. Волошин в письме к А. М. Петровой: «Если бы Вы знали, как захватывающе интересна сейчас литературная жизнь в России — те, которые еще не дошли до публики: напр⟨имер⟩ Кузмин, Городецкий, Ремизов» (цит. по: *Лавров А. В.* «Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 740). С. М. Городецкий привлек внимание сборником стихов «Ярь» (СПб., 1907). Обзор откликов на этот сборник — в той же статье А. В. Лаврова. А. М. Ремизов в декабре 1906 года получил премию на конкурсе журнала «Золотое руно» за рассказ «Чертик».

[14] Сабашникова М. В. (1882—1973) — художница, поэтесса, жена М. А. Волошина в 1906—1907 годах. Она вспоминала: «Художественный журнал («Золотое руно». — *В. П.*) заказал мне портрет Ремизова и Кузмина. Я рисовала их углем ⟨...⟩ Кузмина — стилизованного под изображение мумии. Оба рисунка в натуральную величину получились хорошо ⟨...⟩» (*Волошина-Сабашникова М. В.* Указ. соч. С. 159—160).



lib.pushkinskijdom.ru

[15] Сапунов Н. Н. (1880—1912) — живописец, художник театра. Об этом портрете исследователи пишут: «Художник изобразил своего друга в итальянском костюме эпохи Возрождения — в пестром одеянии с широкими рукавами, перехваченном поясом, и с тюрбаном на голове. В руках поэта книга; большие глаза его мечтательны; все говорит о том, что он собирается читать вслух стихи» (*Алпатов М. В., Гунст Е. А.* Николай Николаевич Сапунов. М., 1965. С. 37). Воспроизведение см.: Выставка произведений Николая Николаевича Сапунова (1880—1912). Каталог. М., 1963. Илл. № 42. Данное письмо позволяет существенно уточнить датировку этого портрета.

© *Н. П. Генералова*

## КТО БЫЛ АВТОРОМ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАМЕТОК»?

В строго научных статьях не принято рассказывать о том, как автор пришел к тому или иному выводу, если этот вывод связан с какими-либо обстоятельствами, не зафиксированными в письменных источниках. Тем не менее настоящая статья побуждает сказать несколько слов об истории ее возникновения.

В связи с готовящейся в настоящее время в Пушкинском Доме Тургеневской энциклопедией один из ее сотрудников, петербургский библиофил А. Г. Ирлин, обратился ко мне с вопросом, нельзя ли использовать в статье о Гаварни, над которой он работал, сведения из опубликованных в 1930 году М. К. Азадовским в книге «Фельетоны сороковых годов» (изд. «Academia» / Под ред. Ю. Г. Оксмана) «Современных заметок» И. С. Тургенева, которые печатались в журнале «Современник» в 1847 году. Я твердо ответила, что в статье для Тургеневской энциклопедии можно использовать лишь те тургеневские тексты, которые вошли в 1-е или 2-е академическое издание. При этом я добавила, каюсь, что академику М. П. Алексееву было виднее, включать или не включать опубликованные М. К. Азадовским тексты в академическое издание, но А. Г. Ирлин продолжал настаивать на своем. И я решила проверить еще раз гипотезу Азадовского. Результат превзошел все мои ожидания. Тексты «Современных заметок», опубликованные Азадовским в 1930 году, из которых только 1-я часть (и то не полностью)[1] вошла в Полное собрание сочинений и писем Тургенева, оказались тургеневскими.

Речь шла, конечно, не обо всех «Современных заметках» — под этой рубрикой публиковались разного рода материалы, в том числе фельетоны, освещающие петербургскую и московскую жизнь, разные известия со всех концов России, а также заграничные известия, которые были непременной рубрикой всех толстых журналов. Собственно об этих заграничных известиях и шла речь в публикации Азадовского. Следует сразу оговориться, что, конечно, окончательное решение непростого вопроса об атрибуции этой части «Современных заметок» в первых номерах «Современника» за 1847 год потребует более детальных доказательств. Не исключено, что какие-то фрагменты «заграничных известий» составлены членами редакции «Современника» (Н. А. Некрасовым, И. И. Панаевым, возможно В. Г. Белинским или кем-то еще), но, как мы попытаемся доказать, большинство материалов, атрибутированных в 1927 году Азадовским, принадлежит именно Тургеневу. Вернуться к этому вопросу побуждает еще и то обстоятельство, что аргументы, выставленные ученым в двух публикациях (1. *Азадовский Марк.* Затерянные фельетоны Тургенева. Иркутск, 1927 и 2. *Азадовский М. К.* Фельетоны Тургенева // Фельетоны сороковых годов / Под ред. Ю. Г. Оксмана. Л., 1930. С. 199—212), по существу никем не были опровергнуты, напротив, они были приняты большинством ученых авторитетов

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.; В 12 т. М., 1978. Т. 1. С. 281—290. Далее ссылки в тексте с указ.: ПССиП.

lib.pushkinskijdom.ru

30-х годов (Ю. Г. Оксманом, опубликовавшим фельетоны Тургенева в сборнике 1930 года со вступительной статьей и комментариями Азадовского, М. К. Клеманом, включившим атрибутированные Тургеневу тексты «Современных заметок» в составленную им «Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева» (изд. «Academia», 1934 / Под ред. Н. К. Пиксанова. С. 41—43), В. Е. Евгеньевым-Максимовым[2]). Несмотря на то что тексты, о которых идет речь, не были включены ни в первое, ни во второе Полное собрание сочинений Тургенева, некоторыми современными литературоведами они до сих пор считаются тургеневскими,[3] и, таким образом, даже с точки зрения научной этики, мы обязаны говорить о том, что эти тексты должны быть отнесены к разряду «приписываемых» Тургеневу. В отдаленном будущем они, возможно, будут включены в Полное собрание сочинений Тургенева в раздел «Dubia».

Следует сказать, что вообще вопрос об атрибуции тех или иных заметок и статей, опубликованных в журнале «Современник» (как и в других журналах того времени) в отделах «Смесь» и «Критика и библиография», учитывая явную недостаточность документальных свидетельств (отсутствие конторских книг и гонорарных ведомостей, утрату архивов и большой части эпистолярия, степень достоверности рукописных и печатных свидетельств и т. д.), является одним из наиболее сложных. Проделавший огромную работу по выявлению авторов анонимных и псевдонимных статей в «Современнике» и «Отечественных записках» В. Э. Боград имел полное право упрекнуть составителей полных собраний сочинений в том, что они, как правило, «ограничивались кругом произведений интересующего их писателя» и проявляли известную «пристрастность» к «своему» автору,[4] что привело к ряду ошибочных атрибуций. Не застрахованы от подобных ошибок и нынешние издатели полных собраний сочинений, и автор настоящей статьи. Тем не менее попытки выявить авторство публикаций в крупнейших журналах будут продолжаться и должны продолжаться, несмотря на скудость исходных данных.

Думается, что в иных случаях документальные свидетельства, хотя и составляют основу филологической науки, не исключают более широкой, обобщенной постановки той или иной проблемы, а в случае недостаточности объективных и неоспоримых фактов такого рода постановка проблемы может дать подчас более убедительное ее решение. Именно из таких «общих» наблюдений исходил М. К. Азадовский, поставивший вопрос об авторстве Тургенева в широкий историко-литературный контекст, хотя и он допустил некоторые неточности, не меняющие в целом ценности проведенного им исследования. Важно и то, что его работы не имели непосредственно утилитарной цели — издания полного собрания сочинений, хотя и не были вполне беспристрастны.

Исходным пунктом исследования Азадовского было свидетельство близкого друга Тургенева и Белинского, сотрудника «Современника» П. В. Анненкова, чьи воспоминания отличаются большой степенью достоверности и объективности. В статье «Замечательное десятилетие» П. В. Анненков писал: «Многие из его (Тургенева. — *Н. Г.*) товарищей, видевшие возникновение „Современника" 1847 года, должны еще помнить, как хлопотал Тургенев об основании этого органа, сколько потратил он труда, помощи советом и делом на его распространение и укрепление. Первые номера „Современника" содержат, кроме начала „Записок охотника", еще несколько исторических и критических заметок Тургенева, не попадавших в полное собрание его сочинений».[5] Не менее определенно высказался Анненков и в статье «Молодость

---

[2] *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40—50-е гг. От Белинского до Чернышевского. Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 166. Примеч. 1.

[3] *Анненков П. В.* Парижские письма / Изд. подг. И. Н. Конобеевская. М., 1983. С. 528, 535.

[4] *Боград В. Э.* Журнал «Отечественные записки» 1839—1848. Указатель содержания. М., 1985. С. 5.

[5] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 333. Далее ссылки на это издание в тексте сокращенно: Анненков.

lib.pushkinskijdom.ru

Тургенева»: «Мало известно, что Тургенев был душою всего плана (журнала. — *Н. Г.*), устроителем его, за исключением, разумеется, личных особенностей, введенных в него будущими издателями, с которыми делил он покамест все перипетии предприятия. Некрасов совещался с ним каждодневно; журнал наполнился его трудами. В одном углу журнала блистал рассказ „Хорь и Калиныч", как путеводная звезда, восходящая на горизонте; в критике явился его пространный разбор драмы Кукольника и, наконец, множество его заметок было разбросано в последнем отделе журнала» (Анненков. С. 387). Из этого «множества заметок» признанными за Тургеневым оказались немногие. Из слов Анненкова Азадовский сделал вполне убедительный вывод о том, что «тургеневские материалы нужно искать не только в первом, но и в остальных, преимущественно в первых книжках журнала».[6]

Самым естественным исследователь счел искать эти материалы в отделе критики и библиографии и обещал вернуться к этому вопросу. Замысел этот, насколько нам известно, ученым не был осуществлен. В своих опубликованных работах он обратился к фельетонам Тургенева и атрибутировал дополнительно к известным еще три текста из 3-х номеров журнала (февральского, мартовского и апрельского), не считая добавленного окончания из январского номера.

Основную часть статьи «Современные заметки» из № 1 «Современника» за 1847 год впервые опубликовал М. О. Гершензон в сборнике «Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы» (М., 1916. Т. 3. С. 101—110), опираясь, как справедливо указано в комментариях к нашему изданию (автор Е. И. Кийко), на «прямое указание в письме Белинского к Тургеневу от 1 (13) марта 1847 г.» (ПССиП. Сочинения. Т. 1. С. 516—517). Вот что писал Белинский: «Теперь фельетон поверен человеку порядочному, но этот все — не Вы, мой бесценный Иван Сергеевич: уж такого фельетона, какой был в 1 № „Современника", не дождаться нам раньше Вашего возврата в Питер».[7]

Правда, в своей публикации Гершензон отсек от текста «Современных заметок» вторую часть, в которой давалась хроника парижских театров и другие сведения, считая, что они не принадлежали Тургеневу. Он исходил из того, что «под фельетоном разумелась тогда хроника, „Современные заметки" о текущей жизни столицы (так назывался этот отдел в «Современнике»); слова Белинского касаются именно таких заметок, — иначе не было необходимо присутствие Тургенева в Петербурге» (Русские Пропилеи... С. 308—309).

Скажем сразу, что слова Белинского хотя и были поняты Гершензоном верно, но вывод из них был сделан слишком поспешный. Действительно, для того чтобы писать хронику столичной жизни, необходимо было присутствовать в столице. Но, для того чтобы писать хронику парижской или, скажем, берлинской жизни, совсем не обязательно было жить в Париже или в Берлине. Она составлялась нередко в Петербурге на основании сообщений из русской и заграничной прессы. Поэтому сожаление Белинского относилось к Тургеневу — автору петербургских фельетонов — и не исключало его участия в других отделах журнала. Как мы увидим далее, Тургенев тоже составлял хроники заграничных новостей, находясь в Петербурге, в Берлине или где-то еще. В конце концов, главным достоинством таких хроник была для Белинского и Тургенева не только и не столько полнота информации, а сам подбор ее и способ подачи материала.

Разумеется, полнота освещения событий была важна. Так, в том же письме к Тургеневу от 1 (13) марта 1847 года Белинский жаловался на нерасторопность Некрасова и Панаева, очевидно противопоставляя им работу Тургенева-фельетонис-

---

[6] *Азадовский М. К.* Затерянные фельетоны Тургенева. Отд. оттиск из Сборника Трудов Иркутск. гос. ун-та. Иркутск, 1927. Вып. XII. С. 5. Далее ссылки в тексте сокращенно: Затерянные фельетоны...

[7] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. 12. С. 344—345. Далее ссылки в тексте сокращенно: Белинский.

lib.pushkinskijdom.ru

та: «Раз читаю фельетон „Пчелы" и вижу, что m-r и m-me Аланы дают свой последний прощальный бенефис. Спрашиваю Н⟨екрасо⟩ва, распорядились ли они с Панаевым на этот счет, а они, мои милые, оба даже и не знали о бенефисе: Панаев и театральные афиши получает для блеску только, чтоб видели другие, но не заглядывает в них. Поверите ли, что я один, читая русские газеты, знаю все петербургские и московские новости, а они почти ничего не знают» (Белинский. Т. 12. С. 345).

Не может быть никаких сомнений в том, что отделу «Смесь» в «Современнике» придавалось самое серьезное значение, недаром в этом отделе часто выступали ведущие сотрудники журнала. Более того, В. Евгеньев-Максимов, начавший свой обзор содержания журнала с этого отдела, писал, что именно в нем «сплошь да рядом проскальзывали статьи и заметки, непосредственным образом относящиеся к социально-экономическим и политическим проблемам текущего момента».[8] В. Э. Боград, отметивший, что «подавляющее число критических статей и рецензий на всем протяжении некрасовского „Современника" было опубликовано анонимно», сделал убедительный вывод: «эти статьи и рецензии в основном отражали не только мнение лица, их написавшего, но и редакции журнала в целом».[9] Это соответствовало главной установке журнала, о которой Белинский писал 29 января 1847 года В. П. Боткину: «Из уст журнала не должно исходить слово праздно» (Белинский. Т. 12. С. 319). В то же время этот отдел менее всего привлекал внимание бдительной цензуры. Словом, «Смесь» наряду с отделом «Критика и библиография» с полным правом можно считать важнейшим отделом журнала. Не будем забывать, что первый рассказ из «Записок охотника» первоначально увидел свет на страницах рубрики «Смесь». Ошибка Гершензона состояла в том, что он почему-то решил, что Тургенев должен был по замыслу Белинского являться автором фельетона в узком смысле слова, а именно фельетона «петербургского». Думается, что в понятие «фельетон» Белинский вкладывал более широкое значение. Участие Тургенева, стоявшего у истоков журнала, было представлено в нем столь разнообразно, что речь может идти не столько об усечении, сколько, скорее, о расширении гипотетической принадлежности ему других материалов в сравнении с теми, что известны как безусловно принадлежащие перу Тургенева. Нельзя забывать, что «Современник» Белинского и Некрасова сыграл заметную роль в становлении самого жанра фельетона, жанра, столь распространившегося в Европе и перенесенного на русскую почву Ф. Булгариным в «Северной пчеле» и О. Сенковским в «Библиотеке для чтения». Очевидно, что общее направление журнала, занявшего боевую позицию по отношению к легковесной, бульварной литературе, засилью переводных сочинений, велеречивым виршам эпигонов романтизма, журнала, ставшего пропагандистом идей Белинского, не могло не включить в свой арсенал и то, что было принято называть фельетоном. Характерно, что рубрики «фельетон» в «Современнике» не было, однако в отделах «Критика и библиография» (отдел III), «Смесь» (отдел IV), а также в отделе «Моды» (V) освещался именно тот материал, который составлял содержание современного фельетона. «После русского водевиля нет ничего глупее русского фельетона, — писал Белинский В. П. Боткину 6 февраля 1847 года. — Так привык я думать, читая фельетоны петербургских газет; но, прочтя в „Московском листке" описание бала у Корсакова, я изумился, убедившись, что наши петербургские фельетоны — сам ум, само остроумие в сравнении с московскими» (Белинский. Т. 12. С. 324). Давая характеристику отдела «Смесь» в программной статье обновленного журнала «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (Современник. 1847. № 1), Белинский прямо указал на взаимозаменяемость слов «фельетон» и «смесь»: «О книгах легких и незначительных будет у нас говориться в фельетоне „Современника" в отделе

[8] *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40—50-е гг. С. 129.

[9] *Боград В. Э.* Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М.; Л., 1959. С. 19. Далее ссылки в тексте сокращенно: Боград.

lib.pushkinskijdom.ru

„Смеси"...» (Белинский. Т. 10. С. 50). Из дальнейшего будет ясно, о каких «легких и незначительных книгах» будет идти речь в «фельетоне» журнала. Пока лишь скажем, что «фельетон» должен был находиться в руках человека «порядочного», т. е. единомышленника, близкого замыслам редакции. Таким человеком был, если говорить о «петербургском» фельетоне, как явствует из письма Белинского к Боткину от 20 апреля 1847 года, Р. Р. Штрандман (Белинский. Т. 12. С. 357). Гипотетически он, конечно, мог быть и автором заграничных известий, хотя прямых указаний на это нигде нет. Вряд ли был их автором и Н. А. Мельгунов, взявшийся, как писал Белинский Боткину 17 марта 1847 года, «составлять нам московский фельетон» (Там же. С. 353. Ср.: ПССиП. Сочинения. Т. 1. С. 517). Именно в Мельгунове Белинский не нашел единомышленника, из-за чего он был постепенно удален от журнала (см. подробное письмо Белинского к Боткину от 22 апреля 1847 года — Белинский. Т. 12. С. 353—360). Подчеркнем еще раз, что участие Штрандмана и Мельгунова в «Современных заметках» не исключает постановки вопроса об авторстве заграничных известий, которые, как заметил Азадовский, в первом номере «Современника» за 1847 год вкраплены в тургеневский фельетон. Автора этих фрагментарных заметок, объединенных тем не менее единством стиля и рядом устойчивых мотивов, В. Э. Боград обозначил в своем указателе как лицо неустановленное (знаком «?» — см.: Боград. С. 57, 59, 64, 66, 69, 71 и т. д.). Лишь в мартовском номере авторами «Современных заметок» названы И. Панаев и Р. Р. Штрандман с отсылкой к письму Белинского, где говорилось об участии в составлении Панаевым новостей французской литературы (Там же. С. 62). К вопросу об участии Панаева в составлении «Современных заметок» мы еще вернемся, а пока отметим, что если признать за Панаевым, как следует из этой атрибуции Боград, всю часть заграничных известий, то становится непонятным, почему среди авторов «Современных заметок» в следующих номерах журнала снова появляется загадочный знак «?». Остается предположить, что ученый не обратил внимания на то, что, помимо новостей из французской литературы, фельетон мартовского номера содержал еще немало сведений, авторство которых нельзя приписать на основании письма Белинского ни Панаеву, ни Штрандману (Там же. С. 480). Эти заграничные известия уже в февральском выпуске будут выделены в отдельную подрубрику «Современных заметок». Можно предположить, что и само это обособление было связано с обещанием Тургенева присылать заграничные обзоры во время своего пребывания в Европе. Пока они пишутся в Петербурге. Автор упоминает о них как о «новостях, дошедших из Парижа» (заметка об объявленных книгах Ламартина и Жорж Санд). В заметке, посвященной Э. Скрибу, тоже имеется указание на тот же источник — «по уверению парижских газет» (Современник. 1847. Кн. 1. Отд. «Смесь». С. 79). Это рассуждение очень важно, так как «заграничная» часть фельетона была отвергнута Гершензоном, а вслед за ним и редакцией Полного собрания сочинений и писем Тургенева на том основании, что она не согласуется с петербургской темой его основной части. Можно заметить, что в своем «петербургском» фельетоне Тургенев постоянно имеет в виду западный «фон», то сравнивая скульптора Витали с его французским коллегой Лемером, то приводя кстати цитату из Гете (Там же. С. 73), то вспоминая свои парижские впечатления от постановок опер Верди или Берлиоза. Потому, в частности, так легок переход от «петербургской» части к вестям из-за границы. Это разностороннее обозрение литературных, музыкальных, художественных новостей, которые интересуют автора почти в равной мере («От одного искусства до другого шаг невелик. От живописи и ваяния перейдем к музыке» — ПССиП. Т. 1. С. 285), не только объединяет «петербургский» фельетон со следующими за ним заграничными известиями, но и вообще характерно для Тургенева, стремящегося в это время быть в курсе всех новостей культуры, как русской, так и европейской, выдерживать музыкальный уровень окружения П. Виардо и не

lib.pushkinskijdom.ru

отставать от уровня искусствоведческих познаний Луи Виардо. Тесное общение с семьей Виардо становится неотъемлемой частью его духовного мира. Следует заметить, что и для семьи Виардо общение с Тургеневым значительно расширило представления о русской культуре, в особенности о русской литературе, к которой будущий автор «Записок охотника» начал приобщать своих друзей еще в 1844 году, использовав возможности Л. Виардо для публикации в Париже своих переводов из Гоголя, а также для своих анонимных выступлений во французской прессе. Но это тема отдельного разговора, хотя и очень тесно связанного с деятельностью Тургенева в качестве одного из самых близких к Белинскому сотрудников «Современника». Отметим, что фельетоны «Смеси» выполняли двойную функцию: с одной стороны, они говорили о серьезных вещах в отделе, к которому цензура должна была относиться более или менее снисходительно, с другой — и это особенно заметно в фельетонах Тургенева — они пародировали ставший уже привычным жанр легкого и необязательного чтения, предложенный Булгариным и Сенковским. «Что такое фельетон? — спрашивал Белинский в одной из статей, напечатанных в отделе «Смесь» (Современник. 1847. № 2), и отвечал: — Это болтун, по-видимому, добродушный и искренний, но в самом деле часто злой и злоречивый, который все знает, все видит, обо многом не говорит, но высказывает решительно все, колет эпиграммою и намеком, увлекает и живым словом ума и погремушкою шутки...» (Белинский. Т. 10. С. 90). Именно такую маску взял себе Тургенев, помещавший свои фельетоны-хроники в «Смеси», что не мешало ему в то же время, в тех же номерах «Современника» (и не только «Современника») выступать и с рассказами, и со стихотворениями, и с критическими серьезными статьями. Как справедливо писал Ю. Г. Оксман: «Блестящие достижения в области нового жанра, усвоенные на русской почве такими мастерами, как Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Д. В. Григорович, И. А. Гончаров, явились могучими факторами обновления нашей старой художественной прозы».[10]

Начнем с того фельетона из первого номера журнала «Современник» за 1847 год, который вошел в Полное собрание сочинений и писем Тургенева, за исключением помещенных в нем заграничных известий и объявления о книге «Скалозуб и Пересмешник». Большинство «заграничных» тем, затронутых в этом фельетоне, получит продолжение в следующих. Вызывала сомнение как принадлежащая Тургеневу мини-рецензия на вышедшую в Петербурге книгу «Скалозуб и Пересмешник». Об этом писал Гершензон, исключивший этот пассаж из своей публикации. В комментариях к фельетонам Тургенева Азадовский согласился, что «в данном случае, как и в некоторых других, конечно, трудно безошибочно отделить собственно тургеневский вклад от аналогичного материала, внесенного другими авторами из редакционного кружка „Современника"» (Фельетоны сороковых годов. С. 303). Не покусились на этот пассаж и издатели Полного собрания сочинений Некрасова, хотя его легче всего было трактовать как «механически присоединенный» к предыдущему тексту. Как увидим далее, для тургеневского фельетона этот способ соединения на первый взгляд разнородных текстов является как раз характерным.

Здесь следует сказать, что авторство Тургенева даже в отношении упомянутого фельетона, несмотря на прямое свидетельство в письме Белинского, уже не раз ставилось под сомнение. Так, В. Э. Боград, наряду с Тургеневым, назвал автором части фельетона Н. А. Некрасова, стихотворение которого «Уныло мы проходим жизни путь...» цитировалось, а «ироническую информацию о выходе в свет сборника „Скалозуб и Пересмешник"» атрибутировал неизвестному автору (Боград. С. 57). Такой подход к тексту «Современных заметок» обусловлен общей оценкой его как коллективного, что в значительной мере справедливо.

[10] В кн.: Фельетоны сороковых годов. Л., 1930. С. 8. Далее ссылки на это издание в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Отталкиваясь от этого указания, Б. В. Мельгунов в книге «Некрасов-журналист. Малоизученные аспекты проблемы» (Л., 1989) атрибутировал часть фельетона Некрасову (с. 137—138). Наконец, на основании атрибуции Мельгунова эта часть фельетона вошла в раздел «Коллективное и Dubia» 12-го тома (кн. 2, СПб., 1995. С. 218—219) Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова в 15-ти томах.

Не исключена возможность, что другая, основная часть фельетона, посвященная скульптору И. Витали, иллюстрациям художника Агина и сатирическим статуэткам Н. А. Степанова, согласно заметке А. Д. Алексеева, опубликованной в Тургеневском сборнике (Л., 1967. Вып. 3. С. 47—50), будет включена в выходящее ныне Полное собрание сочинений и писем И. А. Гончарова, поскольку, как пытался доказать А. Д. Алексеев, Гончаров впоследствии заявлял о своем авторстве, был знаком с Витали (хотя это не исключает знакомства со скульптором и Тургенева) и отзывался положительно о работах Степанова. К тому же Степанов создал статуэтку Гончарова. Возможно, правда, редколлегия Собрания сочинений И. А. Гончарова сочтет более убедительными аргументы Е. И. Кийко, которая полемизировала с А. Д. Алексеевым в том же Тургеневском сборнике (с. 50—53). Если же довериться позднему свидетельству (1879 года) автора «Необыкновенной истории» и разысканиям некоторых исследователей, то от тургеневского фельетона, напечатанного в январской книжке «Современника», не останется в буквальном смысле камня на камне. Нам придется тогда либо доказывать, что письмо Белинского было сочинено самим Тургеневым, а затем дополнено А. Н. Пыпиным, либо созывать третейский суд, который окончательно решит, кто был автором фельетона в первом номере «Современника».

Каковы же были главные аргументы Азадовского? «Все эти информационные заметки, — писал он, — обнаруживают в их авторе человека, стоящего в полном смысле слова au courant (в курсе. — *Н. Г.*) всех явлений французской литературной жизни: литературных направлений, споров, слухов, скандалов... и притом одинаково осведомленного как в литературной, так и в театральной, по преимуществу музыкальной, жизни Парижа. Перебирая всех близких к редакции „Современника" лиц, находившихся в то время в Париже, совершенно некого назвать, кроме Тургенева» (Затерянные фельетоны... С. 7). Прежде всего здесь следует уточнить, что речь идет о пребывании Тургенева не в Париже, а в Берлине, куда он отправился 12 (24) января 1847 года. Поэтому указание на обязательность пребывания в Париже автора фельетона считаем не идущей к делу.

Уясним и связанный с этим тезис Азадовского о том, что из находящихся в Париже лиц (а этим лицом был прежде всего Анненков) некого назвать, кто мог бы написать о заграничных известиях. Если, как мы уже сказали, совсем не обязательно было находиться в Париже, чтобы излагать те события, о которых идет речь в фельетонах «Современных заметок», то круг таких лиц весьма широк. Более того, почти каждый сотрудник «Современника» теоретически мог быть автором этих заметок. И В. П. Боткин, и Н. А. Мельгунов, и Р. Р. Штрандман, и П. В. Анненков, и И. И. Панаев, наконец, и сам Белинский были «в курсе» событий европейской жизни, почти все бывали за границей, даже подолгу живали там, особенно в Париже, все интересовались французской литературой, музыкой, театром и т. д. И для окончательной атрибуции надо было бы, в сущности, доказать, что ни один из перечисленных сотрудников «Современника» не мог написать то, что мог написать Тургенев. При уже упомянутой скудости фактических материалов такая задача, в сущности, неразрешима. Лишь одно упоминание в письме Белинского касается непосредственно авторства «заграничных известий» и не может быть обойдено.

Речь идет о письме Белинского к Тургеневу от 1 (13) марта 1847 года, где читаем: «А Панаев далеко не глуп всегда, а иногда и умен положительно ⟨...⟩ во всем остальном та же легкость характера и та же никакими инструментами не измеримая

lib.pushkinskijdom.ru

внутренняя пустота ⟨...⟩ А что за абсолютное отсутствие всякой самостоятельности ума! Н⟨екрасов⟩ недавно рассказывал мне с некоторым видом удивления, как, составляя для смеси известия о литературных новостях во Франции, П⟨анаев⟩ не умел от себя ни прибавить суждения, ни слова, ни переменить фразы, и если что по этой части сделал, то почти под диктовку Н⟨екрасо⟩ва» (Белинский. Т. 12. С. 346). Несмотря на крайне негативную оценку работы Панаева, здесь содержится прямое указание на то, что он участвовал в составлении «заграничных известий» и что в этом ему помогал Некрасов. Несомненно и указание на то, что Панаев составлял новости французской литературы. Судя по дате письма, как верно заметил Боград, речь шла о мартовском выпуске «Современника». В самом деле, в мартовском номере в конце «Современных заметок» помещено несколько совершенно нейтральных сообщений, которые отделены от предыдущих следующей фразой: «В Париже в последнее время вышло и выходит очень много замечательных книг. Укажем на некоторые...» (с. 80). Среди этих книг: «История французской революции» Луи Блана, I том «Истории Французской революции» Ж. Мишле, японско-французский словарь К. Гофмана, 14-е издание Беранже, «От Рейна до Нила» Мармье и сообщение о скором выходе в свет «Истории жирондистов» Ламартина и «Истории монтаньяров» А. Эскироса. Из перечисленных книг лишь о Беранже сказано несколько слов, главным образом о великолепии нового издания «в типографском отношении». Материал этот действительно «механически» присоединен к предыдущему, довольно подробному и яркому описанию парижского карнавала (с. 65—66), которое никак не отнесешь к «литературным новостям», к изложению нашумевшего процесса А. Дюма с издателями двух парижских газет (с. 68—75), который тоже лишь с большой натяжкой может быть названным относящимся к литературе, а также других театральных, музыкальных и светских новостей. Извещения о новых книгах, вышедших во Франции, давались в апрельском и майском номерах журнала, они тоже, как правило, маловыразительны. Доля Панаева в составлении «заграничных известий» может считаться доказанной, если не считать его главным составителем этой части «Современных заметок». Думается, для столь далеко идущих выводов у нас нет оснований, потому что менее всего к тем текстам, о которых идет речь, можно применить резко отрицательную характеристику Белинского. Да и часть, условно говоря, «панаевских» материалов столь незначительна в сравнении с основным корпусом, что вопрос об авторстве все равно остается в силе. Сказанное не исключает, конечно, специального рассмотрения вопроса об участии Панаева в составлении «Современных заметок» не только для мартовского, но и для других выпусков журнала.

К сожалению, исследователи пока не смогли составить более подробное «расписание» Тургенева с января по май 1847 года, ограничиваясь лишь самыми приблизительными рассуждениями. И если нам теперь на основании новых данных можно совершенно твердо говорить о пребывании писателя в Лондоне в июле 1847 года (Азадовскому приходилось «верить на слово» Анненкову), то «расписание» его с января по май представляется нам пока в самом общем виде (см.: ПССиП. Письма. Т. 1. С. 544). Есть сведения, что в конце марта 1847 года Тургенев был в Париже, где виделся с эмигрировавшим туда недавно Герценом, которого настойчиво приглашали к сотрудничеству в «Современнике», вероятно, с М. А. Бакуниным, А. Рейхелем и другими революционерами (см.: Летопись жизни и творчества А. И. Герцена. 1812—1850. М., 1974. С. 391). Тургенев много общался с Герценом в Берлине в феврале того же года. Публикация герценовских «Писем из Avenue Marigny» началась с октябрьской книжки «Современника» за 1847 год.

Вообще жизнь Тургенева, проведшего за границей весь предреволюционный 1847 год, пока еще не вполне изучена. Судя по творческой активности писателя, к середине этого года составившего первую программу «Записок охотника», выбор жизненного пути был им именно тогда окончательно сделан в пользу литературы, а

lib.pushkinskijdom.ru

точнее прозы. Если в 1842 году Тургенев мечтает еще сделаться профессором философии, в 1843 году его представляют Полине Виардо как «славного охотника и плохого поэта», а в 1845 году он под влиянием интенсивного общения с Белинским выступает в роли переводчика, критика и пропагандиста русской литературы на Западе, то к концу 1847 года перед нами сложившийся писатель. Будут впереди и творческие кризисы, и муки рождения нового слова в области русского романа, будут возвраты к тому или иному жанру — стихотворному, прозаическому, драматическому, критическому, но все же главное решилось в его жизни в 1847 году. Блестящий фейерверк разнообразных талантов, реализованный в первых книжках «Современника», о котором столь образно высказался в своих воспоминаниях Анненков, превращается в мощную струю чистой тургеневской прозы. Помещенный в отделе «Смеси» рассказ «Хорь и Калиныч» неожиданно для всех определит судьбу автора будущих «Записок охотника». И первым, кто заметит это, будет, конечно, Белинский, внимательно следивший за творческими поисками Тургенева.

«Без Тургенева я осиротел плачевно», — пишет Белинский В. П. Боткину 6 февраля 1847 года после отъезда Тургенева в Берлин (Белинский. Т. 12. С. 323). Самому же Тургеневу он писал еще откровеннее: «Когда Вы собирались в путь, я знал вперед, чего лишаюсь в Вас, но когда Вы уехали, я увидел, что потерял в Вас больше, нежели сколько думал, и что Ваши набеги на мою квартиру за час перед обедом или часа на два после обеда, в ожидании начала театра, были *одно*, что давало мне жизнь» (Там же. С. 334). Не приходится сомневаться в том, что Тургенев тоже понимал свою роль в жизни Белинского и не мог не дорожить дружбой с ним, как не приходится сомневаться в том, что он обещал компенсировать свое отсутствие материалами, присылаемыми в журнал. Он должен был заменить Белинскому то, чего тот лишался — бесед по самым разнообразным вопросам современной европейской и русской жизни, сведений о новинках западной литературы, науки, общественной мысли. Тургенев должен был стать и стал связующим звеном между Россией и Европой. Эта роль была ему вручена Белинским, и Тургенев с этой ролью справился.

Похоже, что в первых номерах «Современника», стремившегося охватить актуальные события европейского мира, на долю Тургенева как одного из главных сотрудников выпало обозревать широкое поле общественно-культурной атмосферы Германии. Если П. В. Анненков, публиковавший в «Современнике» свои «Парижские письма», мог считаться парижским корреспондентом журнала, а В. П. Боткин, печатавший свои «Письма об Испании», — испанским (хотя они и были написаны гораздо раньше), то Тургенев, судя по названию «Письма из Берлина», должен был поставлять в редакцию регулярные отчеты о наиболее заметных событиях в жизни Германии. Такая роль была вполне естественна хотя бы потому, что он был наиболее вхож в берлинские литературные круги, был достаточно осведомлен в области немецкой классической философии и чувствовал себя в Германии как нельзя более на месте. Однако первое же его письмо из Берлина (Современник. 1847. № 3. Март) показало, что за прошедшие после пребывания в Берлинском университете годы (без малого пять лет) он так далеко ушел от своих прежних увлечений, что эта первая и последняя берлинская корреспонденция была более похожа на памфлет. Недаром это письмо вызвало отповедь Н. А. Мельгунова, опубликовавшего отвергнутую Белинским статью «Бурши и филистеры» в «Отечественных записках» (1847. № 8).

Материалы, напечатанные в «Современных заметках», хотя и перекликались с тем, что писал в своих «Парижских письмах» Анненков, не принадлежали ему. Об этом свидетельствуют ссылки на парижские корреспонденции Анненкова, содержащиеся в «Современных заметках», сделанные, очевидно, редакцией журнала, а также повторение одних и тех же тем у обоих корреспондентов (Затерянные фельетоны... С. 6—7). К этому следует добавить сведения из опубликованных по рукописям некоторых из «Парижских писем» (*Анненков П. В.* Парижские письма). Оказалось, что часть писем была опубликована в «Современнике» с купюрами,

lib.pushkinskijdom.ru

сделанными И. И. Панаевым и В. Г. Белинским, причем из писем Анненкова исключены те места, которые дублировались в «Современных заметках» (процесс Александра Дюма, инцидент с артисткой Штольц) (Там же. С. 535). Очевидно, редакторам показалось тургеневское изложение более убедительным. Действительно, если анненковские корреспонденции, насыщенные разнообразной информацией, содержат непосредственные впечатления и оценки увиденного или прочитанного, то в тургеневских «заметках» голос автора нередко приглушен, часто скрыт при первом чтении. Такая форма изложения давала возможность создать иллюзию беспристрастности, что, конечно, должно было звучать более убедительно и не привлекать внимания цензуры. Оценка тех или иных событий, как правило, присутствовала в подтексте излагаемых событий, но иногда прорывалась и в тексте. Любопытно, что, рассуждая об этой сфере деятельности Тургенева, Анненков указал на некоторые ее особенности, которые, очевидно, бросились ему в глаза сравнительно с собственным подходом к делу: «Кстати сказать: эстетические и полемические заметки Тургенева (ранее Анненков называет их «историческими и критическими». — *Н. Г.*) носили всегда какой-то характер *междуделья*, отличались умом, но никогда не обладали той полнотой содержания, которая необходима для того, чтобы сказанное слово осталось в памяти людей ⟨...⟩ Тургенев овладевал вполне своими темами и становился убедительным только тогда, когда разъяснял предметы и самого себя на арене художественного творчества» (Анненков. С. 333). Оценка Анненкова ранней критической деятельности Тургенева вполне приложима к «Современным заметкам» с той поправкой, что достижение «полноты содержания» и не входило в задачу их автора.

Следует, может быть, несколько дополнить наблюдения Анненкова, и вслед за ним Азадовского, об отрывочности, недосказанности этих статей Тургенева, о том, что в них проявился его интерес преимущественно к музыкальной и литературной жизни Европы и мало отразился его интерес к политическим событиям. Правда, Азадовский выделяет «Письмо из Берлина»: «Несколькими намеками, достаточно завуалированными для бдительной цензуры, но вполне ясными сочувственному читателю, он мастерски вскрывает ту тревогу и ту настороженную напряженность, которая отличала общественную жизнь Берлина накануне 48-го года» (Затерянные фельетоны... С. 9). В дальнейшем мы постараемся показать на некоторых примерах, что и в «Современных заметках», несмотря на их фрагментарный характер, Тургенев не менее мастерски передает общественную атмосферу предреволюционной Европы.

М. К. Азадовский справедливо заметил, что основной «колорит» тургеневских корреспонденций «характерен и для более поздних писаний того же типа: напр., корреспонденции в „Атеней", в „Санкт-Петербургские Ведомости"...» (Там же). Соглашаясь с этим тезисом, добавим, что стилистически очень близки к этим корреспонденциям дошедшие до нас «корреспонденции», адресованные Полине и Луи Виардо. Письма второй половины 1847-го и 1848 годов напоминают всеми чертами заграничные обзоры «Современных заметок», может быть, только оценки Тургенева по тому или иному вопросу звучат более резко и откровенно, учитывая, что письма эти не подлежали прохождению через цензуру. Иногда Тургенев предваряет свои обзоры так: «Перейдем к моему маленькому парижскому обозрению» (письмо от 14, 15 (26, 27) ноября 1847 года); иногда, давая слишком резкую оценку, делает характерную оговорку: «Впрочем, поскольку письма мои не предназначены для печати... и т. д. ...» (письмо от 19 ноября (1 декабря) 1847 года). Не будет лишним заметить, что и Луи Виардо был, по-видимому, уполномочен Тургеневым использовать некоторые фрагменты его писем в печати. Об этом свидетельствует, например, следующий пассаж, в котором идет речь о не дошедшем до нас письме Тургенева, где упоминалось какое-то произведение, посвященное жизни Марии Малибран. «Вот что и впрямь оригинально, — писал Луи Виардо Тургеневу

lib.pushkinskijdom.ru

9 (21) ноября 1857 года, — так это dramma in 5 atti о нашей бедной Марии. Я дал заметку о ней в „Illustration" — извлеченную из вашего письма».[11]

Затронута была Азадовским и «техническая» сторона вопроса: каким образом пересылались тургеневские корреспонденции в редакцию «Современника». «Возможно, — справедливо предполагал исследователь, — что не все из этих корреспонденций присылались в законченном и обработанном для печати виде. Многие известия, особенно мелкие, могли быть заимствованы из личных писем Тургенева к редакторам „Современника"» (Затерянные фельетоны... С. 9). Не этим ли объясняется и малая сохранность писем Тургенева этой поры к Некрасову, Панаеву, Белинскому, что они писались как адресованные к редакции и носили характер «открытых» писем, впоследствии утраченных вместе с архивом «Современника»?

В подтверждение своей догадки Азадовский приводит письмо Тургенева к Белинскому от 14 (26) ноября 1847 года. Процитируем отрывок из этого письма, поскольку в нем содержится важная информация, раскрывающая подтекст некоторых сообщений, входящих в текст «Современных заметок»: «Вы, небось, захотите от меня теперь парижских новостей? — Гм. — Вопрос затруднительный!.. Вышла 2-ая часть истории Мишле, которую умные люди хвалят. Брошюра одного старика, современника революции, „Le Robespierre de Mr de Lamartine" («Робеспьер г-на де Ламартина». — *Н. Г.*), в которой он доказывает, что Ламартин „сочинил" небывалого Робеспьера. Я ее не читал, но прочту. К крайнему моему горю, „Клеопатра", трагедия г-жи де Жирарден, удалась, т. е. имела успех, потому что удаться — в другом смысле — она не могла. — „Клеопатра" и г-жа Жирарден, поддерживаемая г-м Теофилем Готье! — Смех и горе! — Бессильные евнухи; пигмеи и синие чулки — и женщина, переварившая двух людей, как Цезарь и Антоний, и подавившаяся только на третьем, Октавие! Вот пока, кажется, все. Музыкальные новости вас мало интересуют — политических я не знаю, художественные тоже вас не очень волнуют... Перейдем к обыкновенным материям» (ПССиП. Письма. Т. 1. С. 230).

Обратим внимание еще на один фрагмент из процитированного письма Тургенева к Белинскому от 14 (26) ноября 1847 года. Речь идет о музыкальных новостях и о новостях в области изящных искусств (Тургенев называет их «художественными»). Нам слышится в словах Тургенева некоторый упрек Белинскому и, вероятно, всей редакции «Современника» за недостаточное внимание к культурной жизни Европы. Заметим, что уже в июньском номере журнала нет вообще никаких известий этого рода. Очень возможно, что в не дошедших до нас письмах к Тургеневу ему было сказано, что музыкальные и «художественные» новости не очень нужны «Современнику». Обратим также внимание на то, что Тургенев подчеркивает, что политических новостей он «не знает». Конечно, не знать их Тургенев не мог, общаясь в Германии и Франции с Герценом, Бакуниным и другими революционерами, но стать политическим обозревателем он не хотел. Об этом со всей очевидностью свидетельствуют и воспоминания Анненкова.

Объясняя позицию будущего автора «Записок охотника» в то время, он писал: «Вот почему, между прочим, Тургенев хладнокровно обошел и все идеи и доктрины тогдашней русско-парижской колонии: они проистекали из других источников, чем те, в которых он полагал настоящую целебную силу. Русский „политический" человек представлялся ему пока в типе первоклассного русского писателя, создающего вокруг себя публику и заставляющего слушать себя поневоле» (Анненков. С. 334). Надо признать, что такое отношение к политике, несмотря на то что Тургенев стоял очень близко к целому ряду известных русских и зарубежных политических деятелей, несмотря на политическую актуальность многих его произведений, осталось у писателя до конца дней и позволило ему сохранить по большей

[11] И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Переписка И. С. Тургенева с Полиной Виардо и ее семьей. М., 1988. С. 495. Подлинник по-французски.

lib.pushkinskijdom.ru

части объективную позицию, навлекавшую на него время от времени удары и «справа» и «слева».

Приведенный отрывок из письма Тургенева к Белинскому примечателен во многих отношениях. Во-первых, он объясняет, что скрывается за вполне невинными словами, нередко присутствующими в фельетонах Тургенева, «иметь успех», «производить большой эффект», «производить фурор» (ср. сообщения в «Современных заметках» об «успехах» комедии-водевиля Скриба, выступлений «столицего» физиомана «какого-то» г-на Жюльена, жалких пьес избранного во Французскую Академию г. Ампи, восьмичасовой драмы А. Дюма «Королева Марго» и т. д.). Этот иронический подтекст, столь характерный для критических заметок Тургенева, важен для нас еще и тем, что присутствие его служит лишним доказательством принадлежности ряда опубликованных Азадовским текстов одному автору.

Что касается супругов Жирарден, типичных представителей новой, «промышленной» французской литературы, то они неоднократно появляются и в «Современных заметках», и в письмах Тургенева той поры. Нескрываемой иронией звучит, например, следующее сообщение: «Шопен издал два удивительные ноктюрна, которые, по уверению виконта Шарль-де-Лоне или г-жи Жирарден, невозможно слушать без волнения. И мы этому нисколько не удивляемся, потому что знаем гениальность Шопена».

Развернутый отзыв о «Клеопатре» г-жи де Жирарден содержится в письме к П. Виардо от 19 ноября (1 декабря) 1847 года: «На мой взгляд, эта пьеса невыносимая, претенциозная, утомительная, лживая, крикливая ⟨...⟩ а между тем она имеет успех. ⟨...⟩ Все это идет не от сердца и даже не от головы: перед вами все время неуклюже вертится сорокалетний синий чулок» (Там же. С. 371). В предыдущем письме от 14, 15 (26, 27) ноября того же года к Полине Виардо дается общая оценка современной французской беллетристики, отзвуки которой мы находим на страницах «Современных заметок»: «Почему наши молодые таланты, наши *надежды* вместо того, чтобы давать нам произведения пусть чересчур пышные (возможно, лучше перевести употребленное Тургеневым прилагательное «exubérante» — «излишний, плодовитый, ненужный» — как «рыхлый», «неотделанный». — *Н. Г.*), сделанные не по правилам, но полные мощи и силы, — почему вместо этого они разрешаются от бремени (самое большее) маленькими сочинениями, старательно построенными, старательно отделанными, старательно вылизанными (Понсар со своей «Лукрецией», Ожье со своей «Цикутой», Давид со своими «Одами-Симфониями»)? Что означает эта преждевременная старость? Почему они сами себя повторяют уже во втором своем произведении? Почему они так скоро произносят свое последнее слово? ⟨...⟩ Почему нет больше ничего естественного, непосредственного, одним словом, сильного? Чем объяснить это отсутствие крови и сил?» (Там же. С. 369).

Насколько близка позиция Тургенева и автора «Современных заметок», постоянно возвращавшегося к обсуждению кандидатур во Французскую Академию, свидетельствует, например, развернутая характеристика французской беллетристики в апрельском номере «Современника»: «Г. Бальзаку и другим знаменитым французским романистам давно пора бы уже успокоиться в академических креслах, потому что все они страшно исписались. Фельетонные бесконечные романы тянутся вяло ⟨...⟩ Новых даже сколько-нибудь сносных романов не появляется. Г. Дюма печатает в „Presse" свои записки об Испании и Африке, наполненные самою жалкою болтовнею, и продолжает роман „Две Дианы", который из рук вон плох ⟨...⟩ Отсутствие замечательных произведений в настоящую минуту ощутительно не в одной литературе...» (Современник. Кн. IV. Смесь. С. 192—193).

Как верно заметил Азадовский, отрицательный тон в оценках современной французской литературы (и музыки) преобладает в корреспонденциях Тургенева. Основным стержнем фельетонов ученый считает «тему упадка французской литературы и вообще французского искусства, низкий уровень последнего, его торгашеский характер...» (Фельетоны сороковых годов. С. 206). «Это презрительно-враждебное

lib.pushkinskijdom.ru

отношение к французской литературе, французской публике, французской Академии крайне характерно для Тургенева» (Там же). Добавим, что обзоры Тургенева давали обильную пищу статьям Белинского, который не раз ссылается прямо и косвенно на информацию, составляющую «Современные заметки». В особенности наглядно это заметно в оценках Белинским творчества Александра Дюма и ссылках его на нашумевший в свое время судебный процесс между знаменитым французским писателем и редакторами двух парижских газет, одним из которых был, кстати, Эмиль Жирарден.

Если обобщить французские зарисовки Тургенева, то можно сказать, что ни одно его высказывание не противоречит тому, что говорилось и писалось им в те годы и в основном сохранилось впоследствии. Так, в литературном наследии писателя есть немного отзывов о творчестве Александра Дюма-отца. Все они неизменно носят негативный оттенок. Комедия «Месяц в деревне» (1850) открывается разговором Натальи Петровны и Ракитина, который неохотно читает по просьбе героини «Графа Монте-Кристо» и спрашивает: «...вас это занимает?». «Нисколько, — следует ответ и вслед за этим объяснение, зачем читают именно эту книгу. — ⟨...⟩ На днях мне одна дама говорила: „Вы не читали «Монте-Кристо»? Ах, прочтите — это прелесть". Я ничего ей не отвечала тогда, а теперь могу ей сказать, что читала и никакой прелести не нашла» (ПССиП. Сочинения. Т. 2. С. 287). «Романы „à la Dumas" с количеством томов ad libitum («по желанию». — *Н. Г.*) у нас существуют, точно, — писал Тургенев в опубликованной в 1852 году в «Современнике» рецензии на роман Евгении Тур «Племянница», — но читатель нам позволит перейти их молчанием. Они, пожалуй, факт, но не все факты что-нибудь значат» (Там же. Т. 4. С. 477). А в подготовительных материалах к «Отцам и детям» Одинцова на ночь читает «какую-нибудь ужасную книжку Дюма» (очевидно, имеется в виду Дюма-отец. — *Н. Г.*). и безмятежно засыпает (Там же. Т. 12. С. 569). Наконец, в «Предисловии ⟨к переводу романа Максима Дюкана „Утраченные силы"⟩» (1867) Тургенев называет имя Александра Дюма в числе других представителей французской беллетристики (Гюго, Ж. Санд, Абу, Фейдо и др.), у которых наблюдается острый недостаток «жизненной правды и простоты», робость и нерешительность «в деле поэтического создания» (Там же. Т. 10. С. 347). В февральском номере «Современника» в отделе «Смесь», объявляя о предстоящем процессе, Тургенев не может удержаться от саркастического замечания, в котором содержится намек на соавторов французского романиста: «Кажется, ему придется усилить свою фабрику; иначе он должен будет объявить себя несостоятельным...».

Помещенный в мартовском выпуске журнала отчет о процессе Дюма изобилует ироническими оценками автора, из которых приведем лишь заключительную: «Процесс г. Дюма вполне обнаружил, до какой жалкой и бесстыдной промышленности дошли в сию минуту некоторые французские литераторы. Искусства у них уже нет и в помине. Оно обратилось в прибыльное ремесло. Г. Дюма во время защищения себя в суде сам называл свои произведения — *товаром* и объявил, между прочим, что так как ему необходимо для его ежегодных расходов, кажется, 200.000 фр., то он и предположил себе во что бы то ни стало вырабатывать эту сумму. Любопытно бы было знать, сколько он уделяет из нее *г. Маке, своему сотруднику*?...» (Современник. 1847. Кн. III. Март. С. 73).

Конечно, в резких, иронических, подчас едких оценках Тургенева чувствуется молодой задор и сильное влияние Белинского, чья критическая манера, несомненно, была им усвоена. Подчас кажется, что некоторые корреспонденции «Современных заметок» и рецензии, атрибутированные Белинскому, написаны одним лицом, но в «Современных заметках» проскальзывают подчас столь едкие замечания, которых, например, по отношению к Бальзаку, не смог себе позволить и Белинский. Имея в виду эту схожесть идеологических установок и даже стилистических приемов, как верно замечал Боград, следует быть осторожным в попытках атрибуции анонимных

lib.pushkinskijdom.ru

заметок. Ученый даже предлагал исключить эти аргументы в столь сложном деле (см.: *Боград В. Э.* Журнал «Отечественные записки» 1839—1848. С. 27—29). Мнение это кажется нам не вполне справедливым. В иных случаях, когда, как в случае с «Современными заметками», выявляется целый ряд стилистических и языковых особенностей, позволяющих поставить вопрос о принадлежности нескольких публикаций, связанных между собой не только тематически, идейно, но и стилистически, такого рода аргументация представляется вполне уместной.

Что касается случая с «Современными заметками», то стилевые признаки, выявленные Азадовским, становятся одним из наиболее убедительных его аргументов. «За авторство Тургенева говорит и стиль этих фельетонов» (Затерянные фельетоны... С. 10). Среди характерных стилистических приемов Тургенева-фельетониста Азадовский называет следующие: эмоциональный тон; замена прозаического описания выпуклым, образным изображением; широкое использование диалога; обилие риторических вопросов; использование в большом числе вопросительных и восклицательных знаков, многоточий; обилие длинных цитат из разбираемого литературного произведения; использование литературных цитат и реминисценций; афористические концовки. Не умножая примеров, приведенных Азадовским, отметим одно из важнейших наблюдений ученого: «Часто вся рецензия состоит в *умелом* подборе цитат, сопровождаемых то восторженными, то ироническими замечаниями автора. Это один из существеннейших признаков Тургеневских рецензий» (Там же. С. 11. Курсив мой. — *Н. Г.*).

Как особый стилистический прием следует выделить еще своеобразную игру курсивом, который, по счастью, сохранен в публикациях «Современника». Нередко автору достаточно выделить курсивом два имени, чтобы в подтексте дать сопоставление не в пользу одного из них. Многие курсивы требуют еще расшифровки. Как примету тургеневского почерка можно указать также на обилие тире, которыми он, кажется, несколько злоупотреблял.

«Общественные тенденции Тургенева проявляются не столько в темах, сколько в самом тоне фельетонов...», — писал Азадовский (Фельетоны сороковых годов. С. 208). Сравнивая, однако, «Современные заметки» с «Письмом из Берлина», которое тоже было напечатано в отделе «Смесь», исследователь, как нам кажется, не вполне оценил злободневность отдельных, на первый взгляд отрывочных заметок. Конечно, для включения в академическое издание каждый фрагмент тургеневского фельетона должен быть обоснован. Как писал Азадовский, «едва ли вся эта работа выполнена самим Тургеневым. Несомненно, что значительное количество заметок выбиралось и вносилось самой редакцией; ей же, вероятно, принадлежало и окончательное оформление (так, например, редакцией составлялись заголовки), и пока еще невозможно отчетливо отграничить всю работу Тургенева от работы других сочленов по журналу...» (Там же. С. 210). Не берясь пока за эту большую задачу, обратимся к некоторым примерам, которые, как нам представляется, подтверждают гипотезу Азадовского.

Подбирая для И. Д. Гальперина-Каминского письма для публикации, которая состоялась в 1900 году в Москве и в 1907-м в Париже, Полина Виардо тщательно отбирала то, что ей казалось подходящим. В результате такого отбора большинство писем, конечно, не было допущено к печати, а те, что были опубликованы, несли на себе печать строгой цензуры великой певицы. Среди отвергнутых П. Виардо писем было и письмо к Луи и Полине Виардо от 10 (22) июля 1847 года, посланное Тургеневым из Лондона. Оно было опубликовано А. Звигильским лишь в 1971 году в книге «Tourguénev Ivan. Nouvelle correspondance inédite» (Paris. T. 1. P. 12—15) и не могло быть известно М. К. Азадовскому. Письмо это, кстати, подтверждает факт пребывания писателя в Лондоне в июле 1847 года, о чем, как уже говорилось, ученому приходилось говорить лишь гипотетически. Из дальнейшего будет ясно, почему П. Виардо не хотела видеть это письмо обнародованным, но нас сейчас интересует другое.

lib.pushkinskijdom.ru

Вот что писал Тургенев, сравнивая постановки оперы Д. Мейербера «Роберт-Дьявол» на сценах лондонского и берлинского театров: «Раз уж мы заговорили о плохом, то немного побеседуем и о „Роберте-дьяволе", которого давали третьего дня. Истинно говорю вам: берлинские представления были в сто тысяч раз выше лондонских. Фраскини в роли Роберта чудовищен, мерзок, ужасен; его крикливый и сдавленный голос действует на нервы; и потом он был похож на зайца, в полной растерянности отдающегося дьяволу. Штаудигль потерял голос; г-жа Кастеллан совершенно испортила свой, желая придать ему грудные ноты (за это вы еще ответите, милостивая государыня, перед... кем? допустим — перед Провидением), хор — хуже, нежели обычно; м-ль Линд — прелестна, но... но не столь хороша, как я ожидал. В общем, я вижу, что (в отношении м-ль Линд) я — по моей похвальной привычке, начал с того, что взял слишком вправо, потом бросился чересчур влево; мне кажется, что сейчас я на верном пути. Она не столь слаба, как я говорил в своем первом письме, не столь восхитительна, как заявлял во втором; она прелестная певица, многое исполняющая лучше, чем кто-либо другой, но... но... Я не обязан говорить, *что* это за но, однако попробую: но она не трагическая актриса, но у нее весьма утомленный голос, но она играет немного на немецкий лад, но я знаю одну особу, с которой я ее слегка необдуманно сравнил, и т. д., и т. п. Тем не менее, мне все же очень бы хотелось, чтобы вы, милостивая государыня, увидели ее в „Сомнамбуле" или в „Роберте"... У нее были прекрасные моменты в дуэте с Бертрамом; когда он хватает ее за руку, она испускает приглушенный крик или своего рода *выраженное словами* содрогание (бог знает, поймете ли вы меня или нет), как будто ей стало холодно и в то же время страшно, — словом, что-то очень правдивое и впечатляющее. В целом роль Алисы ей отлично подходит» (ПССиП. Письма. Т. 1. С. 364). А несколькими строками раньше, передавая свои впечатления от оперы Верди «Разбойники», в которой тоже пела Дженни Линд, Тургенев писал: «Начну с того, что г-да Разбойники очень мило провалились, и это меня меньше всего огорчило ⟨...⟩ „Разбойники" — это исковерканные и изуродованные шиллеровские „Разбойники"; но что за нелепая мысль использовать для либретто драму, столь скверно построенную, интересную только как поэтическое, но смутное предчувствие того, что было осуществлено Революцией ⟨...⟩ Что касается музыки, то представьте себе все, что у Верди есть самого обыкновенного, избитого ⟨...⟩ словом, Верди, но самый скверный ⟨...⟩ М-ль Линд была простужена; пела плохо; и потом подобная музыка создана не для нее; для того, чтобы ее прорычать, нужны г-жи Джули. По-настоящему аплодировали только двум или трем пассажам sotto voce («вполголоса» — *итал.* — *Н. Г.*), которые она туда ввела, чтобы дать голосу немного отдохнуть» (Там же. С. 363—364).

Для того чтобы понять столь пристальное внимание Тургенева к исполнению Дж. Линд, надо помнить, что эта шведская певица была одной из главных соперниц Полины Виардо по оперной сцене. За ее успехами Виардо следила с самым пристальным вниманием. Можно даже предположить, что Тургенев оказался в Лондоне главным образом для того, чтобы убедиться, что П. Виардо нет равных, но, кажется, это ему не совсем удалось. Во всяком случае, некоторые пассажи из этого письма говорят о том, что пение «шведского соловья», как называли Линд, произвело на него сильное впечатление. Нас, однако, более интересует сейчас другое.

В письме Тургенев упоминает о двух письмах, в одном из которых он слишком завысил дарование Д. Линд, а в другом — слишком принизил. Главным же промахом своим он считает то, что он посмел «необдуманно» сравнить ее с П. Виардо. Все письмо, из которого приведены цитаты, кажется каким-то оправдательным и свидетельствующим о том, что Тургенев «провинился» перед своей подругой. Заметим, что письмо обращено и к Луи Виардо, который тоже ревностно относился к успехам жены. В комментариях к письму сказано, что упомянутые Тургеневым два письма неизвестны.

lib.pushkinskijdom.ru

А вот что мы встречаем в «Современных заметках». В мартовском номере за 1847 год содержится следующая информация: «Г-жа Виардо-Гарция пользуется огромным успехом в Берлине, *в этом великом музыкальном центре*, как выражается о Берлине г. Берлиоз. Триумф ее был полный в роли Валентины (в «Гугенотах» Мейербера); она пела на немецком языке и была, говорят, особенно хороша в 4 акте, в знаменитом дуэте, которым оканчивается этот акт... В „Жидовке" Галеви она имела не меньший успех. Ее вызывали после каждого акта; по окончании спектакля члены оркестра разыграли под ее окнами серенаду.

В Вене на императорском театре, 18 февраля, дана была в первый раз опера Мейербера: „Силезский лагерь", под именем „Wielka" (имя героя либретто). Дженни Линд, для которой написана эта опера, была превосходна. Мейербер сам дирижировал оркестром. Когда он вошел в оркестр, раздался всеобщий крик „Vive Meyerbeer!" Крик этот возобновлялся после каждого акта. После спектакля знаменитый маэстро вызван был на сцену и со всех концов залы посыпались на него лавровые венки, некоторые даже со стихами в честь его» (Современник. 1847. Кн. III. Март. С. 78).

Обратившись к апрельскому номеру «Современника», мы снова увидим среди музыкальных новостей имя Полины Виардо в соседстве с именем Дж. Линд. Но прежде чем привести цитату, предупредим, что предшествующий и на первый взгляд не имеющий отношения к двум певицам пассаж, посвященный испанской танцовщице Лоле Монтес, приводится нами не случайно и будет играть значительную роль в дальнейших рассуждениях. Отметим также, что именно в отрывке, посвященном Лоле Монтес, М. К. Азадовский справедливо усмотрел еще одно доказательство в пользу авторства Тургенева, а именно: упоминание о том, что автор корреспонденции мог видеть Лолу Монтес в Париже в 1845 году, поскольку он находился там во время ее гастролей. Следует, может быть, добавить, что Лолу Монтес видел в Париже в это время и В. П. Боткин, написавший о ней в своих «Письмах об Испании», и некоторые другие «претенденты» на авторство «заграничных известий». Итак: «Испанская танцовщица Лолла-Монтес приобретает теперь громкую известность в Мюнхене. Мы видели Лоллу-Монтес в 1845 году, в Париже, на сцене театра Porte-Saint-Martin. Тогда она, впрочем, еще не пользовалась большою знаменитостью — и нам показалось, что она имеет гораздо более смелости, чем таланта; движения ее порывисты и резки; в ней нет ни малейшей мягкости и грации, — зато лицо ее необыкновенно выразительно и в прекрасных, черных глазах ее много энергии...

Лолла-Монтес родилась в Ирландии. Отец ее — испанец, мать — дублинская уроженка — мисс Уатсон. Увезенная своими родителями в Мадрид, дочь дона Франциско Монтеса вышла замуж за испанского офицера и вскоре после брака убежала от своего супруга с одним богатым ирландцем, который пленился ее красотою. Ирландец снова привез ее в Дублин, но связь их была кратковременна. Расставшись с ирландцем, Лолла-Монтес занялась изучением хореографического искусства и под именем мисс Бетси Уатсон имела блестящий успех на дублинском театре. Из Дублина она отправилась в Париж, потому что жаждала более громкой известности. В Париже она дебютировала в первый раз на сцене Большой Оперы без успеха — и перешла в театр *Porte-Saint-Martin*, где бульварная публика приняла ее довольно благосклонно. В Париже она свела очень короткое знакомство с г. Дюжарье, одним из редакторов журнала „Presse", который был убит на дуэли и завещал ей часть своего состояния. До приезда своего в Париж она была короткое время в Варшаве и имела там, как известно, неприятные столкновения с полицией. Теперь она намерена навсегда остаться в Мюнхене.

Г. Дженни Линд продолжает пользоваться огромным успехом в Вене, который все-таки нельзя сравнивать с успехом Лоллы-Монтес в Мюнхене. Почитатели таланта Дженни Линд поднесли ей недавно золотую медаль, выбитую в честь ее. На одной стороне этой медали изображен ее бюст, на другой стороне — лебедь, покоящийся на лаврах, с надписью: Nescit occasum (не знает заката).

lib.pushkinskijdom.ru

Г-жа Виардо-Гарция, которая была ангажирована Большою берлинскою Оперою до 31-го марта, остается на сцене этого театра, по приглашению дирекции, еще на два месяца. 20 марта она первый раз выполняла роль Алисы в „Роберте" — и была осыпана цветами и рукоплесканиями» (Там же. Кн. IV. Апрель. С. 196).

Казалось бы, ничего особенного в таком соседстве нет... если бы не Лола Монтес. Дело в том, что эта знаменитая авантюристка в 1846 году стала любовницей баварского короля Людвига и привлекла к себе внимание всей Европы своими похождениями. Во время ее «правления» вокруг ее имени не переставали возникать скандалы, приведшие к тому, что во время баварской революции 1848 года она была атакована толпой студентов и, несмотря на усиленную охрану, едва добралась до королевского дворца. После отречения Людвига ей пришлось бежать из Мюнхена. Но и до этих событий имя ее не сходило с газетных полос. Сравнить успех Дженни Линд с успехом Лолы Монтес в пользу последней для всех, кто следил за прессой, означало поставить под сомнение заслуженную популярность шведской певицы.

Трудно, конечно, безоговорочно утверждать, что в приведенном выше письме Тургенева упоминается не о личных письмах к Полине Виардо, а о письмах в редакцию журнала «Современник», но такое совпадение кажется нам не случайным. Очень может быть, что в корреспонденциях для «Современника» Тургенев лишь повторил в краткой форме то, о чем он более подробно писал в действительно неизвестных нам письмах, посланных, как можно предположить, из Вены, где выступала Д. Линд и куда он ездил, как и в Лондон, по поручению самой Полины Виардо. И все же выскажем в качестве гипотезы предположение, что в данном письме Тургенев упоминает о своих корреспонденциях, с которыми он наверняка знакомил Луи и Полину Виардо. Не следует забывать и о том, что семья Виардо была важным источником получаемой Тургеневым информации о событиях литературной, политической, музыкальной, театральной и художественной жизни Европы.

Как указано Азадовским в комментариях к публикации забытых фельетонов Тургенева, Лола Монтес была популярна и в России. «В „Иллюстрации" был помещен ее портрет. Дружинин позже написал повесть, посвященную эмансипирующейся русской женщине под заглавием „Лолла-Монтес". Повесть эта была помещена в запрещенном „Иллюстрированном Альманахе" (1848), где ее иллюстрировал П. А. Федотов» (Фельетоны сороковых годов. С. 311). Но есть, кажется, основания предположить, что история Лолы Монтес нашла отражение и в творчестве самого Тургенева.

В повести «Переписка» (создавалась с перерывами в течение с 1844-го по 1854 год) в судьбы героев — Алексея Петровича С... и Марьи Александровны Б... — ворвалась в качестве роковой женщины некая танцовщица, говорившая на «ломаном французском наречии», которая невольно разлучила двух близких по духу людей, поработила и, в конечном счете, погубила героя повести. «Это было тем более странно, что и красавицей ее нельзя было назвать. Правда, у ней были удивительные золотисто-пепельные волосы и большие светлые глаза, с задумчивым и в то же время дерзким взором...» (ППСиП. Сочинения. Т. 5. С. 45). Женщина эта бесстыдно обманывала своего обожателя, пользовалась его деньгами, заставляла его исполнять разные унизительные поручения. словом, полностью подчинила его себе. «Стоило взглянуть на ее низкий лоб, стоило хоть раз подметить ее ленивую и беспечную усмешку, чтобы тотчас убедиться в скудости ее умственных способностей ⟨...⟩ Она спала девять часов в сутки, любила покушать, никогда не читала ни одной печатной строки...» (Там же. С. 46). Чувство полной зависимости, которое испытал герой повести, чувство, приведшее его к смерти, налетевшее внезапно, как вихрь, дает ему право в своем прощальном письме изложить свою концепцию любви как «болезни», подобной холере или лихорадке. «В любви нет равенства, — рассуждает герой, — нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных

lib.pushkinskijdom.ru

на досуге немецкими профессорами.... Нет, в любви одно лицо — раб, а другое — властелин, и недаром толкуют поэты о цепях, налагаемых любовью» (Там же. С. 47).

Уже современниками не без основания в главных героях и в сюжете были усмотрены автобиографические черты. В образе Марьи Александровны явно проглядывали черты Татьяны Александровны Бакуниной и Ольги Александровны Тургеневой, которыми в одно время был серьезно увлечен Тургенев, а в образе роковой танцовщицы русские читатели, конечно, увидели Полину Виардо. Так ли это? Можно ли предположить, что Тургенев, переводя повесть на французский язык в 1858 году и делая поправки, рассчитывал на то, что Полина Виардо не узнает себя? Но есть еще некоторые факты, которые побудили исследователей вспомнить о той, кто, как тогда говорили, украла Тургенева у России.

«...В первом варианте портрет танцовщицы, — читаем в комментариях к повести (автор — Е. И. Кийко), — которую полюбил герой, ассоциировался с внешним обликом Полины Виардо. В первоначальном тексте у героини были вместо золотисто-пепельных — черные волосы, вместо светлых — черные глаза и говорила она на ломаном испанско-французском наречии (намек на испанское происхождение П. Виардо)» (Там же. С. 395). Казалось бы, спорить не о чем. Но все же такой откровенный автобиографизм мог шокировать читателя, и вряд ли Тургенев был заинтересован в столь скандальной огласке своих интимных переживаний, тем более что его история была у многих на виду. Гораздо более вероятным кажется нам предположение, что именно возможность ложной ассоциации образа танцовщицы с Полиной побудила его внести исправления в текст. Да и судьба Лолы Монтес, тогда еще живой и терпевшей лишения после своего падения, вряд ли настраивала его на столь очевидные намеки. Словом, жгучая брюнетка превратилась в блондинку, но для самой Полины Виардо не было секретом, кто был прототипом тургеневской роковой женщины.

И все же, несмотря на наши добавления к вопросу о прототипе одного из главных персонажей «Переписки», нельзя снять вопрос о «присутствии» в ней Полины Виардо, внушившей писателю столь же роковое чувство, как и герою повести. Что же касается Лолы Монтес, то впечатление от ее прекрасных испанских глаз, оставшееся в «Современных заметках», лишь подтверждает, что зарождение того или иного образа проходило у Тургенева сложный путь от личных впечатлений и наблюдений к художественному обобщению пережитого.

Не вдаваясь в подробное изложение других наблюдений над текстами «Современных заметок», изучение которых даст еще немало материала для исследователей творчества Тургенева, обратим внимание еще на один сюжет. Он вводится характерным замечанием: «...вот истинное происшествие, вот драма, которая, по нашему мнению, интереснее всех творений гг. Дюма, Сулье и прочих».

В февральской книжке «Современника» за тот же 1847 год содержится трогательная история о трагической смерти двух возлюбленных, которую Тургенев пересказывает, опираясь на газетный материал, но комментарии автора и удачный подбор материала делают этот фрагмент настоящей новеллой, вкрапленной в мозаичную ткань повествования. «Семнадцатилетняя дочь гондревильского земледельца, замечательная своей красотой, влюбилась... вещь невероятная!.. в 53-летнего садовника, очень непривлекательной наружности. В один прекрасный день садовник этот не явился к общему завтраку. Товарищи его, встревоженные его отсутствием, бросились к нему в комнату. Когда они отворили дверь, им представилось страшное зрелище. Два трупа обнявшись лежали на полу ⟨...⟩ На полу были разбросаны письма. Надобно заметить, что в течение семи месяцев она написала своему возлюбленному 183 письма! И все эти письма найдены. Они открыли множество любопытных подробностей, объясняющих, что бедный садовник играл в этой драме роль чисто страдательную. Он постепенно и невольно увлечен был сильною страстью этой девушки ⟨...⟩ Отношения их друг к другу остались совершенно чистыми. В этом

lib.pushkinskijdom.ru

вполне убеждает их наивная переписка. И на каком театре совершилась эта драма! Небольшая деревенька, в глуши, и актеры — крестьянин и крестьянка!» (Современник. 1847. Кн. II. Февраль. С. 196).

Заметим, что слова эти напечатаны в номере, предшествующем тем, где будут вскоре напечатаны «Ермолай и мельничиха», «Свидание» и другие рассказы, где с таким глубоким трагизмом будут изображены чувства простых крестьян. В указанном фрагменте «Современных заметок» Тургенев тщательно переводит и помещает целиком прощальное письмо садовника к матери его возлюбленной, где объясняет, что трагедия, участником которой он стал, возникла вследствие необузданной жестокости родителей по отношению к юной девушке. Письмо это поразило автора «Записок охотника» не только умом и способностью к размышлению, но и как живое свидетельство той страшной силы, которая свела в могилу героя повести «Переписка».

Многие темы, затронутые в «Современных заметках», требуют дальнейшего изучения и осмысления. Пользуясь скупыми данными, сохранившимися в письмах и произведениях Тургенева, мы могли сказать немного об отношении писателя к творчеству Бальзака, А. Дюма, Беранже и других писателей, журналистов, художников, музыкантов. По сути дела перед нами целый пласт новых материалов, относящихся ко второй половине 40-х годов. Наблюдения над текстами этих заметок, сделанные М. К. Азадовским, несомненно могут и должны получить дальнейшее развитие. Не говоря уже о том, что эти тексты вводят в сферу нашего изучения немало новых имен, новых данных, которые так или иначе отзовутся потом в творчестве писателя, они дают возможность более основательно представить не только круг литературных и художественных интересов Тургенева, но и заметить, как формировалось его мировоззрение в середине и во второй половине 40-х годов, в чем был он близок Белинскому и кругу «Современника», а в чем проявились те особенности его мировоззрения и творческой манеры, которые выделят его из ряда выдающихся литераторов той поры.

Как долго продолжал писать Тургенев «Современные заметки» в журнал, и если он прекратил их с пятого или шестого номера, то почему? Думается, этому могло быть несколько причин. Во-первых, Тургенев в каком-то смысле исчерпал возможности нового для себя жанра, требовавшего не только большой осведомленности в происходящих событиях, но и постоянного ознакомления с текущей прессой. Во-вторых, его возвращение в Париж и уединение в Куртавнеле давало ему возможность сосредоточенно работать над «Записками охотника», время от времени посылая пространные «обозрения» парижской жизни Полине Виардо. В-третьих, во время пребывания в Париже Белинского Тургенев достоверно узнал, что в ближайшее время Герцен будет помещать в «Современнике» свои «Письма из Avenue Marigny». Для Тургенева это означало дальнейшее полевение журнала, которому он не вполне сочувствовал, оставаясь на позициях умеренного, скажем, конституционного либерализма. Тургенев был хорошо осведомлен об истинных целях эмиграции Герцена и понимал, что его присутствие в «Современнике», о котором была достигнута договоренность с Белинским, может потеснить его собственное влияние на критика. Так, в сущности, и произошло. Спустя несколько месяцев Белинский будет защищать Герцена от упреков Боткина почти в тех же выражениях, что и Тургенева от нападок Мельгунова. Любопытно привести это место из письма Белинского как характерное для обозначения той роли, которую играл отдел «Смесь» в «Современнике».

В письме к В. П. Боткину от 2—6 декабря 1847 года читаем: «Кстати о французских журналах, из известий которых будто бы Г(ерцен) сшивает свои письма: это упрек до того смешной, что серьезно и отвечать на него не стоит. Да разве можно сказать о Франции какой-нибудь факт, о котором бы уже не было говорено во французских журналах? Дело не в том, а в том, как отразился этот факт в личности

lib.pushkinskijdom.ru

автора, как изложен им. Касательно последнего пункта Г⟨ерцен⟩ и в своих письмах остается, как и во всем, что ни писал он, человеком с талантом, и читать его письма — наслаждение даже и для тех, кто замечает в них преувеличение или не совсем согласен с автором во взгляде. А то, пожалуй, вон г. Арапетов и о письмах Анненкова отозвался с презрением, как о компиляции из фельетонов парижских журналов» (Белинский. Т. 12. С. 447—448).

К перепечатанным Азадовским текстам из «Современника» можно, с некоторыми оговорками, прибавить еще один, а именно ту часть «Современных заметок», которая была напечатана в майском номере журнала и которая была опущена в публикации. Это «ограничение» было сделано ученым потому, что «с майской книжки характер этих фельетонов заметно меняется. Они уже теряют значение цельного фельетона-хроники и становятся только хроникой. В майской книжке этот отдел занимает всего три с небольшим странички и заполнен мелкими вырезками без каких бы то ни было сопроводительных замечаний и комментариев автора. В шестой (июньской) книжке этот отдел вовсе отсутствует» (Там же. С. 211).

И все же круг тем, охваченных в этой части заметок, все тот же, написаны они сдержанно, но выразительно. Особое внимание уделено Лоле Монтес, о которой говорилось выше; кратко, но многозначительно звучит сообщение о выборах во Французскую Академию историка и литератора Ж. Ж. А. Ампера (1800—1864), сына знаменитого ученого, что подтверждает интерес, проявленный автором других «Современных заметок» к академическим делам, и отчасти иллюстрирует высказанную Тургеневым в предыдущем, апрельском номере журнала мысль о том, что скоро критике останется «только рассматривать одни ученые сочинения, потому что романисты безмолвствуют». Повторяется и тема Фелисьена Давида, автора симфонии «Христофор Колумб», о чем сообщалось в февральском выпуске «Современника» и в письмах к П. Виардо. Краткость упоминаний о Давиде и Мендельсоне обусловлена, по-видимому, негативным восприятием их музыкального дарования, что отразилось, в частности, в письмах этого периода все к той же П. Виардо. Замечание о превосходной методе пения Альбони заставляет опять вспомнить имя Виардо, славившейся своей знаменитой методой Гарсиа. Словом, даже столь скудная информация о музыкальных новостях выдает человека, весьма осведомленного в этой области. Обращает на себя внимание и сообщение о сооружении в Миссолунгах памятника Байрону. Как и М. К. Азадовский, мы не исключаем редакторского вмешательства в тексты Тургенева, которое могло идти как по линии их сокращения, так и по линии их расширения, но думаем, что перечисленные приметы дают возможность поставить вопрос о том, что и эти заметки принадлежали Тургеневу.

Сказанное не исключает участия Тургенева, возможно в более ограниченном виде, и в следующих выпусках «Современника» в отделе «Смесь». Так, в июльском номере мы снова встречаемся с Полиной Виардо и ее соперницей: «Дженни Линд дебютировала в Лондоне на театре Королевы в роли Алисы, в „Роберте-Дьяволе" с успехом, неслыханным в летописях драматического искусства. Энтузиазм, возбужденный ею в английских журналистах, выходит из всех границ. — Места в партере на это представление продавались по 150 франков, а ложи по 500 франков; общий сбор дошел до 60.000 франков.

Г-жа Виардо-Гарция находится в сию минуту на водах в Гомбурге (Hombourg-ès-Monts). 19 июня она пела в концерте, в присутствии всех знаменитостей, пользующихся гомбургскими водами, и по обыкновению привела в восторг своих слушателей» (Современник. Кн. VII. Отд. IV. Смесь. С. 49). Не исключено, что именно это упоминание о Дженни Линд было расценено П. Виардо как слишком хвалебное, за которое Тургеневу пришлось извиняться в уже цитировавшемся письме, тем более что хронологически он сначала говорил о том, что она слишком «слаба», а потом о том, что она «восхитительна». Как бы то ни было, столь пристальное внимание к выступлениям П. Виардо даже на водах, с одной стороны, и сдержанность, перехо-

lib.pushkinskijdom.ru

дящая в иронию, по отношению к Дженни Линд — с другой, «выдает» лицо слишком заинтересованное...

В соединении с другими аргументами эти наблюдения, кажется, дают основание вернуться вновь к вопросу об атрибуции заграничной части «Современных заметок», напечатанных в 1847 году в журнале «Современник».

## ПЕРЕПИСКА М. ЗОЩЕНКО И И. ИЛЬИНСКОГО

### (ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА И ПУБЛИКАЦИЯ © В. С. ФЕДОРОВА)

В Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН сохранилось несколько писем из многолетней переписки М. М. Зощенко с известным актером театра и кино И. В. Ильинским, которая охватывает период с середины 20-х годов до последних лет жизни писателя, т. е. в определенной мере отражает практически весь его творческий путь. Взаимоотношения двух видных мастеров художественного слова и перекличка их в чем-то разных и в чем-то общих творческих судеб — любопытная и малоизвестная страничка в истории русской советской культуры.

Художественное чтение на эстраде занимало в творчестве Ильинского (1901—1987) значительное место. Уже с 1919 года, по воспоминаниям артиста, он начинает выступать в качестве чтеца и рассказчика. В его эстрадный репертуар входят «Домик в Коломне» и «Сказка о золотом петушке» Пушкина, «Старосветские помещики» и «Шинель» Гоголя, отрывки из «Детства» и «Отрочества» Л. Толстого, басни Крылова, сказки Салтыкова-Щедрина, стихи Некрасова, произведения Чехова. Из советских авторов Ильинский читает В. Маяковского, С. Есенина, А. Твардовского, С. Маршака, В. Ардова и др. В. Яхонтов и Ильинский становятся наиболее известными исполнителями произведений Маяковского и Зощенко на эстраде 30-х годов. «Примерно в 1925 году, — писал Ильинский, познакомившийся к этому времени с Зощенко, — я начал читать произведения М. Зощенко, и ряд его рассказов прочно вошли в мой репертуар. Первые из них: „Аристократка", „Баня", „Искусство Мельпомены", „Жених", „История болезни", „Собачий нюх" — имели большой успех, радовали слушателей своей свежестью и новизной особенного зощенковского юмора. Эти произведения читали на эстраде многие самые разнообразные артисты, но меня радовала оценка самого автора, а также и других критиков и ценителей, которые особо и высоко оценивали мое исполнение, говоря мне, что я удачно нашел *самый тип*, от лица которого ведется рассказ».[1] Работа над звучащим словом имела для Ильинского «громадное значение». Он старался проникнуть в интонационный строй произведений Гоголя, Толстого, Чехова, а имея дело с современными писателями, прислушиваться к их авторскому чтению. «В чтении Зощенко, — вспоминал Ильинский, — можно было найти зерно образа самого рассказчика, так как сам он читал на громадном серьезе, без тени комикования, читал очень просто и естественно».[2]

После первой книжки юмористических новелл «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1922) к Зощенко пришла всенародная слава, в 20—30-е годы он стал одним из самых популярных писателей своего времени. Определяя литературную «родословную» писателя, критик А. Воронский указал на то, что Зощенко несомненно идет от Лескова и Гоголя. Другой писатель и известный теоретик литературы Е. Замятин, говоря в 1929 году о «Серапионовых братьях», писал: «Родившаяся от петербургского Дома искусств группа Серапионовых братьев сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса ⟨...⟩. А поводом послужило то,

[1] *Ильинский И. В.* Сам о себе. М., 1984. С. 328.
[2] Там же. С. 355.

lib.pushkinskijdom.ru

что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка. ⟨...⟩ Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочным народным говором и формой сказа (так же, как у москвичей — Леонов) ⟨...⟩, — и далее Е. Замятин с прозорливостью добавляет, — ⟨...⟩ превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зощенко и его небольшая повесть „Аполлон и Тамара" ⟨...⟩ дают основание думать, что диапазон автора может быть шире сказа...».[3] Сам Зощенко к удивлению многих свидетелей, казалось, не очень радовался своей широчайшей известности. Так, К. И. Чуковский в дневниковой записи от 25 января 1926 года, вспоминая о своей встрече с Зощенко, записал: «Он живет в „Доме Искусств" одиноко, замкнуто, насупленно. Жена его живет отдельно. Он уже несколько дней не был у нее. Готовит он себе сам на керосинке, убирает свою комнату сам и в страшной ипохондрии смотрит на все существующее. „Ну на что мне моя «слава», — говорил он. — Только мешает! Звонят по телефону, пишут письма! К чему? На письма надо отвечать, а это такая тоска!" Едет на днях в провинцию, в Москву, в Киев, в Одессу (кажется) читать свои рассказы ⟨...⟩ и это ему кажется страданием».[4] Однако не только временами действительно глубокое душевное недомогание угнетало писателя, беспокоило Зощенко и неадекватное восприятие его произведений читателями и критиками, а также далеко не простая работа над совершенствованием художественного мастерства и расширением своего литературного имиджа. Тот же Чуковский в 30-е годы сделал любопытную запись: «Он (Зощенко. — *В. Ф.*) говорил, что ему отвратителен его иронический тон, который так нравится литературным гурманам, что вообще он считает иронию пороком, тяжелой болезнью, от которой ему, писателю, необходимо лечиться. Потому что для демократического читателя, к которому он и обращается со своими писаниями, превыше всего — здоровая ясность и цельность души, простота, добросердечие и радостное приятие мира. „Прежде чем взять в руки перо, я должен перевоспитать, переделать себя — и раньше всего вылечить себя от иронии..."».[5] Впоследствии Зощенко вновь скажет об этом еще более определенно: «...меня самого никогда не удовлетворяла моя сатирическая позиция в литературе. И я всегда стремился к изображению положительных сторон жизни. Но это было нелегко сделать — так же трудно, как комическому актеру играть героические образы».[6]

В этом стремлении Зощенко оказался внутренне близок Ильинскому. Оба художника от природы были щедро наделены пародийно-комическим и юмористическим даром, но стремились выйти за рамки только комического и реализовать себя в «героических образах». От амплуа «комика-простака», «смешного человека» Ильинский пытался перейти к значительным и глубоким темам, прежде всего через художественно-философскую прозу Л. Толстого и Достоевского. Близкая эстетическая задача стояла и перед Зощенко. Это уже в раннем творчестве писателя отметил и К. Федин, который, вспоминая о встречах «серапионов», писал: «Раньше всего Зощенко нашел признание на наших субботах с вещами, довольно отдаленными от тех, которые пришлись по вкусу читателям юмористических журналов. Мы были покорены необыкновенным даром писателя сочетать в тонко построенном рассказе иронию с правдой чувства».[7]

Несомненно, обоих художников объединяли не только личная дружба и взаимная симпатия, но и внутренняя общность пути, вера в светлые гуманистические начала человеческой личности, природный дар драматического комизма.

---

[3] Цит. по: *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Л., 1991. Т. 1. С. 308—309.

[4] *Чуковский К. И.* Дневник 1901—1929. М., 1997. С. 363.

[5] *Чуковский К. И.* Воспоминание // Звезда. 1994. № 8. С. 24.

[6] Там же.

[7] *Федин К.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1962. Т. 9. С. 389.

lib.pushkinskijdom.ru

Через много лет, уже после смерти Зощенко, отдавая дань уважения своему другу и коллеге по творчеству, Ильинский будет участвовать в первом разрешенном после запрета вечере его памяти. Вспоминая об этом, К. Чуковский в дневнике от 14 января 1965 года записал: «Третьего дня я, больной ⟨...⟩, несмотря на все уговаривания близких, поехал в Союз писателей выступить на вечере, посвященном Зощенко. Первый вечер за двадцать лет. Хотя публики оказалось очень много, ее загнали в Малый зал. Нигде, даже внутри Дома Литераторов — ни одной афиши. Секретное нелегальное сборище. ⟨...⟩ Слушали мой доклад с увлечением, много аплодировали ⟨...⟩. Председательствовал Лев Славин. Он сказал чудесное вступительное слово ⟨...⟩. Каверина доклад, блестяще написанный, мужественный, прозвучал негодованием к палачам, погубившим Зощенко. После нас Ильинский. Говорят, он великолепно прочитал два рассказа (Зощенко. — *В. Ф.*)⟨...⟩».[8]

Ниже публикуются пять писем из Архива М. М. Зощенко в Рукописном отделе ИРЛИ (Ф. 501). Переписка охватывает период с 1926-го по 1955 год. Одно незаконченное письмо-черновик принадлежит Зощенко (Ф. 501. Оп. 3. Ед. хр. 21) и четыре письма Ильинскому (Ф. 501. Оп. 3.2. Ед. хр. 166. Л. 1—7).

---

[8] *Чуковский К. И.* Дневник 1930—1969. М., 1997. С. 366.

## 1
## /
## И. В. Ильинский — М. М. Зощенко

Москва, 6 марта ⟨19⟩26 г⟨ода⟩

Дорогой Михаил Михайлович!

Писал Вам письмо, но не знаю, получили ли Вы его. Слышал, что Вы были больны. Искренний Вам привет и пожелание бросить все хворобы. Читаю новые Ваши рассказы, которые, к сожалению, получил не от Вас («Нервные люди», «Кризис»). Читаю очень много в концертах, в Альказаре,[1] уже нужно новое. Хорошо у меня очень вышли в исполнении — «Папаша», «Отхожий промысел» и «Нервные люди». Необходимо что-нибудь еще. Если у Вас есть что-нибудь новое, не обижайте меня и присылайте. В «Бегемоте»[2] ничего нет, а больше я не знаю где искать, а главная надежда на ненапечатанное еще, как Вы, например, мне дали «Искусство Мельпомены».[3]

Также обижен, что Вы мне не отвечаете, хотя, впрочем, Вы же были больны. Жду от Вас вести и вещей.

Ваш И. Ильинский.

Москва, Остоженка, 5, кв. 42.

[1] Варьете «Альказар» находилось в Москве на Триумфальной площади, в нем выступали артисты эстрадно-сатирического и комедийного жанра. С 1961-го по 1973 год в здании варьете располагался Московский театр «Современник». До настоящего времени здание не сохранилось.

[2] «Бегемот» — литературно-сатирический журнал, издававшийся в Петрограде—Ленинграде в 1922—1928 годах.

[3] Рассказ «Искусство Мельпомены» (второе издание — под назв. «Актер», 1925) многократно переиздавался и часто исполнялся с эстрады и по радио. История, положенная в основу рассказа, была описана в одном из рабкоровских писем к Зощенко. На ее основе писатель создал сперва фельетон, напечатанный в сатирическом еженедельнике «Дрезина», а затем и рассказ.

lib.pushkinskijdom.ru

## 2

### М. М. Зощенко — И. В. Ильинскому

⟨конец сентября—начало октября 1930 года⟩[1]

Дорогой Игорь Владимирович!

Я хотел почтой послать Вам мою комедию, но еще немного не закончил ее, и поэтому не посылаю.[2]

Вы предполагали быть в Ленинграде в первой половине сентября? (Были ли Вы уже, что «Ув⟨ажаемый⟩ Тов⟨арищ⟩» [нрзб.])[3]

[1] Черновик письма датируется по содержанию. Здесь упомянута пьеса Зощенко «Уважаемый товарищ», которая была принята к постановке Вс. Мейерхольдом в начале 1930 года, она должна была стать первой премьерой сезона 1930—1931 годов. Роль главного героя Барбарисова Вс. Мейерхольд поручил Ильинскому, до этого блестяще сыгравшему роль Присыпкина в «феерической комедии» Маяковского «Клоп». Однако вскоре пьеса была запрещена к постановке (см. об этом в следующем письме).

[2] Речь, вероятно, идет о доработанном варианте пьесы «Уважаемый товарищ».

[3] Фраза, заключенная в скобки, написана наискосок, видимо, Зощенко собирался вновь вернуться к тексту письма.

## 3

### И. В Ильинский — М. М. Зощенко

Москва, 13 окт⟨ября⟩ ⟨1930 года⟩[1]

Дорогой Михаил Михайлович!

Виделся с Мейерхольдом и окончательно водворился в театр. Отношения хорошие.[2]

Сейчас будут ставить пьесу Вишневского «Последний решительный» (я, наверно, в ней не буду играть).[3]

Ваша пьеса и пьеса Эрдмана запрещены Главреперткомом. Но Всев. Эм. (Мейерхольд. — *В. Ф.*) категорически заявил, что он будет вовсю (бороться. — *В. Ф.*) за разрешение и той и другой пьесы.[4] Но, мол, это не сразу делается. Будем верить и ждать. Жду Вашего приезда в Москву с «остановкой на жительство» у меня. Очень интересуюсь скетчем и уже придумал комбинацию, которая Вас может и материально, по-моему, устроить. С каждого концерта я Вам буду отчислять известный процент, кроме основной суммы, уплачиваемой при написании. Подумав я решил, что это ерунда, что нельзя в форме рассказа. Все дело только в новом рассказе и чтоб было «эстрадно». Может быть, в более современной теме.

Привет Вашей жене!

Привет Беззастеничу![5]

И. Ильинский.

Что касается женщин — это Вы верно сказали!

[1] Год уточнен по почтовому штемпелю на конверте.

[2] Ильинский несколько раз уходил из Театра Вс. Мейерхольда. Первый разлад ученика-актера и учителя-режиссера произошел в конце лета 1922 года, после чего, «доигрывая» в «Великодушном рогоносце», Ильинский перешел в Первую студию МХАТа. Такое совместительство, при котором ему приходилось разрываться между Первой студией, руководимой М. А. Чеховым (позднее — МХАТ 2-й), и театром Вс. Мейерхольда, и осложнение личных отношений с Вс. Мейерхольдом привели к тому, что в 1925 году, накануне премьеры спектакля «Учитель Бубус» А. М. Файко, в котором Ильинский должен был исполнить главную роль, разразился бурный скандал, закончившийся дракой с одним из молодых мейерхольдовцев. «Тяжело у меня было на душе после этого инцидента, — вспоминал Ильинский. — Во-первых, покончено навсегда с Всеволодом Эмильевичем, которого я так любил и почитал.

lib.pushkinskijdom.ru

Во-вторых, покончено с Первой студией. Мое совместительство окончилось тем, что я остался без театра» (*Ильинский И. В.* Сам о себе. С. 271). Отыграв сезон в Ленинградском академическом театре драмы (бывш. Александринском театре), а также снявшись в нескольких кинокартинах, через три года, в 1928 году, Ильинский возвратился в Театр Вс. Мейерхольда. Однако в 1935 году, проработав в Театре Вс. Мейерхольда в общей сложности около четырнадцати лет, актер окончательно ушел от Вс. Мейерхольда.

[3] Чтение пьесы В. В. Вишневского «Последний решительный» состоялось в Театре Вс. Мейерхольда в конце октября 1930 года. Полностью пьеса была опубликована в Госиздате в 1931 году.

[4] Речь идет о запрете Главреперткомом пьесы Зощенко «Уважаемый товарищ» и пьесы Н. Р. Эрдмана «Самоубийца», готовившихся к постановке в Театре Вс. Мейерхольда. Премьера пьесы «Уважаемый товарищ» состоялась 17 мая 1930 года в Ленинградском театре сатиры, но Зощенко не был удовлетворен ее постановкой, так как, по его мнению, она «была разыграна как мещанская драма, а не как сатирическая комедия» (*Зощенко Мих.* 1935—1937: Рассказы. Повести. Фельетоны. Театр. Критика. М., 1937. С. 329). Подробнее о пьесах Зощенко см.: *Муромский В. П.* Судьба драматургического наследия М. М. Зощенко // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. СПб., 1997. Кн. 1. С. 152—171. Пьеса Н. Р. Эрдмана «Самоубийца» была опубликована в «Новом журнале» (1973—1974, № 112—114) и в журнале «Современная драматургия» (1987. № 2), ее первая постановка была осуществлена в Московском театре сатиры только в 1982 году.

[5] «Беззастенич» — это, скорее всего, дружеское прозвище поэта, критика и переводчика Валентина Осиповича Стенича (Сметанича) — общего знакомого Зощенко и Ильинского.

## 4

### И. В. Ильинский — М. М. Зощенко

Москва, 15 янв⟨аря⟩ ⟨19⟩54 г⟨ода⟩

Дорогой Михаил Михайлович!

Поздравляю Вас, Веру Владимировну и сына с Новым годом! Желаю Вам и семье здоровья и убежден, что этот Новый год принесет Вам, наконец, новые творческие радости и успехи! Обращаюсь к Вам с просьбой прислать мне два Ваших детских рассказа, которые я почему-то никак не найду у себя. Это — «Елка» и рассказ, где мальчик влез в одну штанину.[1] С этих рассказов я хочу возобновить (в афишах это особенно приятно отметить) чтение Ваших рассказов.[2] Поэтому прошу, если что-либо напишете новое, не забыть обо мне и сразу же прислать и мне для скорейшего разучивания.

Целую Вас

И. Ильинский

[1] Речь идет о детском рассказе Зощенко «Глупая история», опубликованном в 1937 году.

[2] После смерти Сталина началась постепенная реабилитация Зощенко. 23 июня 1953 года президиум ССП рассмотрел его заявление с просьбой о восстановлении в Союзе писателей. На заседании выступили А. Софронов, М. Шагинян, К. Симонов, А. Твардовский, Н. Грибачев, Л. Соболев. По предложению К. Симонова было решено отказать Зощенко в «восстановлении», но принять его в ССП заново, как переводчика и автора «Партизанских рассказов» (стенограмму заседания см.: *Сарнов Б., Чуковская Е.* Случай Зощенко // Юность. 1988. № 8. С. 76—77). В связи с изменившейся общественной ситуацией Ильинский решил возобновить публичное чтение рассказов писателя.

lib.pushkinskijdom.ru

## 5

### И. В. Ильинский — М. М. Зощенко

Москва, 15 декабря 1955 г(ода)

Дорогой Михаил Михайлович!

Я очень соскучился по Вам. Весной этого года я метался между Москвой и Ленинградом, и нам не удалось повидаться. Если Вы и были в Москве, то, как всегда, Вы, наверное, не позвонили ко мне. Когда я читаю Вашу «Елку», я говорю: «Сегодня мне, ребята, исполнилось 55 лет».[1] Но общественность широко осведомлена, что Вам в этом году (увы, не знаю точно когда) исполнилось, а может быть, еще исполнится в оставшиеся 15 дней — 60 лет.[2]

Дорогой Михаил Михайлович!

Увы, редко кому я шлю поздравления. Вас поздравляю от глубины сердца. Примите от меня эти строчки поздравления, как строчки любви и почитания!

Мне так хотелось бы чем-либо быть полезным для Вас. Моя совесть неспокойна, дорогой Михаил Михайлович! Вам бывало тяжело, а я не был ничем Вам полезен.

Я прошу Вас, дорогой Михаил Михайлович! Дайте мне возможность быть Вам чем-либо полезным. В чем угодно! Тогда Вы доставите мне радость и снимите с меня один вопрос, который сидит внутри меня: а ты сделал что-либо для Михаила Михайловича, когда он попал в беду?[3]

Дорогой Михаил Михайлович! Если будете в Москве — позвоните. Как только поеду в Ленинград, а я давно не был там, то тоже прошу Вас повидаться со мной.

Привет сыну и Вере Владимировне.

Привет и поздравления от всей моей семьи.

Ваш ли И. Ильинский?

[1] Ильинский не совсем точно цитирует первую фразу из рассказа Зощенко «Елка». Поскольку повествование ведется от первого лица, он вместо слов «сорок лет» произносит «55 лет», т. е. несколько видоизменяет зощенковский текст, согласуя его со своим возрастом.

[2] О проблеме, связанной с точной датой рождения Зощенко, см.: *Запевалов В. Н.* Документальные материалы М. М. Зощенко в Пушкинском Доме // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 1. С. 5—36.

[3] Ильинский имеет в виду опалу, в которую попал Зощенко после известного Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах „Звезда" и „Ленинград"», после чего он был исключен из Союза писателей и лишен возможности полноценно участвовать в литературной и общественной жизни.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *Э. Э. Найдич*

## ЗАГАДОК СТАЛО МЕНЬШЕ*

Исследование Ильи Сермана привлекает новыми суждениями, наблюдениями, истолкованиями, которые пронизывают всю книгу. Благодаря точности мысли, изяществу изложения историко-литературный труд превращается в увлекательное чтение, расширяющее наши представления о Лермонтове. Известный специалист по изучению русской литературы XVIII века, автор монографии о русском классицизме, книг о Ломоносове, Державине, большого количества статей, Серман продолжает лучшие традиции ленинградской-петербургской литературоведческой школы.

Илья Серман отсек творчество Лермонтова, выходящее за пределы 1836—1841 годов, поскольку оно не стало «литературным фактом» (термин Тынянова), — эти произведения не печатались при жизни Лермонтова.

Обзор книги начну с последних глав о «Герое нашего времени» — мне они кажутся наиболее значительными.

О психологизме Лермонтова написано множество исследований, особое место среди них занимают работы академика В. В. Виноградова. Казалось бы, Виноградов сказал все основное о «стилистическом синтезе достижений русской стиховой и прозаической речи», о структуре личности Печорина, его самосознании. Илье Серману удалось внести весьма существенные уточнения в характеристику лермонтовского психологизма и показать, что Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли. Это было новым шагом в развитии прозы после Пушкина и повлияло на Толстого и Достоевского. Вспомним классические слова Ахматовой о Лермонтове: «В прозе он опередил сам себя на целое столетие».

Дело не только в том, что соединение прозы и поэзии дает простор для раскрытия самопознания (предмет множества лирических стихотворений), — сама форма этого сочетания вводит дополнительный философский аспект и создает поэтический элемент в прозаическом произведении. Школа самопознания и рефлексии, отмечает Серман, не захватила ни Пушкина, ни Гоголя. Поэтому решение Лермонтова сделать героем произведения человека мысли открывало неисчерпаемые возможности для прозы. Весьма существенны соображения исследователя о том, что «Фаталист» явился окончанием романа, поскольку здесь самопознание и рефлексия, проблема «испытания судьбы» получили свое завершение: произошла самопроверка характера, личности Печорина.

Новизной сопоставлений поражает глава «В ожидании нового поэта». Со всеми выводами автора, привлекшего к изучению творчество современников Лермонтова — Тютчева и поэтов второго ряда — Бенедиктова, Теплякова и других, нельзя не согласиться. Так, например, разгром Белинским стихотворения Бенедиктова «Утес» вовсе не помешал Лермонтову обратиться к образу утеса. Известно, что Лермонтов часто брал отдельные образы и строки у второстепенных поэтов. Причем связь между поэзией Лермонтова и его «предшественников» была весьма своеобразной. Он пробивал новые пути в поэзии и прозе, и независимо от того, обращался ли он к образам Бенедиктова (утес, кинжал) или заимствовал целые строки других поэтов, порою одновременно полемизируя с ними, — все, что писал Лермонтов, приобретало отпечаток его индивидуальности, его гения.

«Народ в истории» — еще одна глава в книге Сермана. На материале «Песни про купца Калашникова» исследователь выдвигает смелую идею — Лермонтов полемизирует со знаменитой уваровской формулой «православие, самодержавие, народность»: «Не царь и его окружение, а простой народ верен церкви и обычаю» (с. 113). Лермонтовское «Бородино», по справедливому мнению Ильи Сермана, — шаг к формированию общенационального сознания, преодолению культурной пропасти между царем и интеллигенцией (преимущественно дворянской). Здесь автор видит воздействие на Лермонтова идей сенсимонизма.

Стихотворение «Смерть поэта» (с эпиграфом, обращенным к царю) было как бы проверкой консенсуса, возможного союза царя и нации против произвола аристократии (с. 154); эта надежда оказалась иллюзорной.

Остроумное и весьма правдоподобное предположение Илья Серман делает в главе «Две эпохи»: стихотворение Лермонтова «Спеша на

---

* *Серман Илья.* Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836—1841. Славистический центр гуманитарного факультета Еврейского университета в Иерусалиме, 1997. 368 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Север из далека», по весьма удачной догадке ученого, написано от имени декабриста А. И. Одоевского, с которым поэт подружился на Кавказе. Иначе остаются совершенно необъяснимыми строки:

Что, если я со дня изгнанья
Совсем на родине забыт!

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?

Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной?

Тогда становится понятным, почему перекликаются заключительные строки у Лермонтова («И прах бездомных по ущелью Без сожаления развей») и Одоевского («⟨...⟩ чакал Гостей бездомных прах разбросит по ущельям»). Строки Одоевского были написаны несколько раньше, чем стихотворение Лермонтова, что подтверждает гипотезу Сермана.

Глава «Поэт своего поколения», посвященная в основном сборнику стихотворений Лермонтова 1840 года, объективно отражает особенности этой замечательной книги. Понятно, что отбор стихотворений осуществлялся Лермонтовым, сосланным на Кавказ, через посредство Краевского. Но это не повлияло на главные, принципиальные установки поэта. Величайший лирический поэт открыл сборник «Песней про купца Калашникова» и оставил за его пределами почти всю любовную лирику, дружеские послания, стихотворения на случай. Из 28 стихотворных произведений, включенных в сборник, к любовной лирике можно отнести лишь два. Одно из них, «В альбом», — перевод из Байрона, другое — «Расстались мы...» — напечатано в конце сборника, чтобы резче подчеркнуть заключительное стихотворение «Тучи» с датой «апрель 1840» (высылка поэта на Кавказ, «в сторону южную»). Лермонтов избегал в сборнике прямого вкрапления авторского «я», стремился сосредоточить внимание на судьбе «другой личности». В этом отношении он следовал своим поэтическим декларациям «Не верь себе» и «Журналист, читатель и писатель». Все это выводило сборник за грань субъективности.

В статье «Избранное самим поэтом» (Русская литература. 1976. № 3. С. 62—74) мною отмечалось, что большой массив сборника печатается в строгом порядке по «Отечественным запискам», начиная со второй книжки за 1839 год («Дума») и кончая майским номером за 1840 год («Воздушный корабль»). Так было проще Краевскому провести сборник через цензуру (все только что напечатано). Очевидно, стихотворение «Есть речи — значенье...», вошедшее в январский номер за 1841 год, не включено в сборник потому, что выходило за пределы известных номеров журнала.

Заслугой Ильи Сермана является публикация полного текста и привлечение к сравнительному анализу стихотворения Д. А. Кропоткина «Пальма» (Библиотека для чтения. 1838. Т. 27). Это стихотворение приводит и Лейтон (Layton), давая ему, однако, весьма странное толкование (см. в книге Сермана с. 210). Соображения, высказанные Серманом, позволяют уточнить творческую историю стихотворения Лермонтова «Три пальмы» и дают импульс для дальнейших изысканий.

В главе «Петербургский роман и поэма о провинции» весьма удачно рассмотрение «Тамбовской казначейши» как обработки анекдотического сюжета. Справедливо и мнение о связи поэмы Лермонтова с гоголевской «Коляской». Возможно, что обращение к русской провинциальной жизни навеяно и знаменитой статьей Гоголя «Несколько слов о Пушкине». В ней говорилось об огромном творческом диапазоне поэта: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме ⟨...⟩ ярче какого-нибудь заседателя. Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру... Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтоб извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина». К сопоставлению «Тамбовской казначейши» с «Коляской» Гоголя можно было бы прибавить еще одну цитату, свидетельствующую о непосредственной связи этих произведений. На балу, данном бригадным генералом, «в одном углу штаб-ротмистр, подложивший себе под бок подушку, с трубкой в зубах рассказывал свободно и плавно любовные свои приключения» (*Гоголь Н. В.* Собр. соч. М., 1949. Т. 3. С. 161). Лермонтовская «Тамбовская казначейша» как бы раскрывает эту цитату из Гоголя. В «Тамбовской казначейше» есть и озорное соревнование с Пушкиным («Пишу Онегина размером»). Нарочитое сочетание обыкновенного («Сашка», «Тамбовская казначейша») с необыкновенным («Демон»), характерное для творчества Лермонтова, очевидно, сформировалось под воздействием статьи Гоголя о Пушкине. Вместе с тем, как справедливо отмечает автор монографии, лейтмотив поэмы — «господство скуки всюду, в столице или в провинции».

Илья Серман впервые непосредственно связывает отказ Белинского от примирения с действительностью с воздействием лермонтовского «Демона», особенно последней его редакции, что представляется весьма убедительным. Еще одно очень существенное предположение Сермана сделано по поводу стихотворения «Последнее новоселье». Исключительное отношение Лермонтова к Наполеону как к выдающемуся человеку и деятелю обычно объясняют масштабом наполеоновской личности, воздействием ее на судьбы народов. По мнению исследователя, в центре внимания поэта не только сам Наполеон, но и французский народ, изменивший своим прежним идеалам, императору, избранному им самим. Вспомним мысль Лер-

lib.pushkinskijdom.ru

монтова о возможности единения царя и народа в России, оставляющего в стороне придворную аристократию.

В заключение следует напомнить фразу, завершающую книгу Ильи Сермана: «Поэзия не поддается никаким прогнозам, а задает загадки, которые разгадывают веками».

После книги Сермана загадок стало меньше.

© *И. Ф. Прийма*

## ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА*

Знакомство с книгой сербского литературоведа Богдана Косановича «Исследования русского авангарда» (Сремские Карловцы, 1995) оставляет отрадное впечатление. Научный кругозор автора, взвешенная трактовка различных явлений внутри авангардного течения русской литературы первой четверти XX века, новые факты и свежее переосмысление фактов известных — все это несомненно привлечет внимание к монографии.

Книга не претендует на всеохватный анализ и «хрестоматийность», ее задача другая: дать основные представления о русском авангарде югославской и, шире, западноевропейской студенческой и научной аудитории. С этой аудиторией доктор филологических наук Б. Косанович близко знаком, будучи в разные годы участником ряда конференций, таких как например «Литература — авангард — революция» (Загреб, 1997), сотрудничая в научно-исследовательском проекте «Понятийник русского авангарда» и выступая с лекциями и докладами по данной тематике в университетах Югославии, Германии, Австрии, Польши, Чехии, Словакии, Венгрии и, наконец, самой России.

«Исследования русского авангарда» — это экскурс в русский авангардный мир, экскурс занимательный и обладающий высокой научной ценностью, что не случайно, ибо автор занят упомянутой проблематикой уже свыше двадцати лет.

Построение монографии, насчитывающей 200 страниц, неординарно и само по себе носит некоторые авангардные черты. Книга разбита на четыре части, из которых только одна — первая часть — напоминает пособие по истории авангардизма. Части книги на первый взгляд между собою не связаны, отличаются внутренней компоновкой и даже стилистически. Возможно, автор намеренно воспользовался техникой монтажа — одним из любимых приемов русского авангардизма, о котором повествует в своем исследовании.

Книга начинается с глав, посвященных двум русским авангардистским школам, а именно объединению «Серапионовы братья» и течению имажинизма; затем автор переходит к сопоставлению двух эстетических понятий (самокритика и саморецензия), предлагаемых в качестве одного из идентификационных методов в помощь исследователям русского авангардизма. Третья часть посвящена творчеству практически неизвестного исследователя русской авангардистской школы Андрея Николева, а в четвертой части читателю предоставляется возможность проследить отношение к авангарду мыслителей других формаций (главы «Ранний Шолохов и авангардизм», «Шолохов: монтирование документов», «Мифопоэтика Лосева» и т. д.).

Б. Косанович, таким образом, весьма оригинально высвечивает объект своего исследования с различных сторон, что позволяет читателю, особенно малознакомому с данным предметом, получить наиболее полное о нем представление.

Стоит добавить, что книга хорошо иллюстрирована репродукциями картин, плакатов, скульптур, а также макетов сцены и костюмов, принадлежащих перу русских художников-авангардистов начала века.

В первой части работы автор приводит краткую историю и литературно-эстетические установки группы «Серапионовы братья», избрав ее в качестве наиболее сильной как по сплоченности, так и по величине писательской «обоймы»: Л. Лунц, М. Зощенко, М. Слонимский, Н. Никитин, В. Каверин и др. Сознательно связывая свое коллективное имя с творчеством Гофмана, от которого «серапионы» наследуют «прежде всего общую идею о „братском" литературном товариществе, не исключающем, а предполагающем споры», члены литературной группы пришли к требованиям формализма, аполитичности и «западничества» в литературе, в чем были достаточно единомысленны, оставаясь в остальном гетерогенной группой (автор анализирует ряд авангардистских приемов, используемых видными членами группы, а также некоторые их теоретические высказывания).

Вторая глава посвящена имажинизму. Касаясь аналогичной струи в английской и американской литературах — течения «имиджизма», имевшего место несколько раньше, в 1909—1917 годах, Б. Косанович отбрасывает версию о его прямом воздействии на русский

* *Kosanović Bogdan.* Istraživanja ruske avangarde. Sremski Karlovci: Krovovi, 1995. 201 s.

lib.pushkinskijdom.ru

имажинизм, отметив, что «литературное наследие англо-американских имиджистов весьма скудно» (с. 19), хотя уже в 1915 году, через интервью Венгеровой, будущие имажинисты имели возможность познакомиться со взглядами своих западных предшественников. Движением, оказавшим более сильное, чем имиджизм, воздействие на русских имажинистов, был футуризм. Но с футуризмом, в частности с русским, происходит размежевание по границе «фетишизирования» имажинистами «художественного образа как самоцели». Теоретическим основанием для имажинистов, как отмечает автор, явились идеи Потебни о «внутренней форме слов» (с. 34).

В качестве основных представителей группы исследователь называет В. Шершеневича (с пометой — «бывший эгофутурист»), А. Мариенгофа, С Есенина, Р. Ивнева, а также художников Б. Эрдмана и Г. Якулова, подписавших в 1919 году известную «Декларацию». Автор подробно рассматривает имажинистскую теорию художественного образа в изложении Мариенгофа, Шершеневича и Есенина («Ключи Марии», «Быт и искусство»). Анализу подвергается и сам механизм создания имажинистских стихов. Далее Б. Косанович сосредоточивается на фигуре Есенина как самого колоритного практического воплотителя имажинистской теории.

Несмотря на неоднородность группы, автор исследования выводит ряд общих черт, роднящих ее членов, в частности «космичность» имажинизма, его «богемность» (в стихе и в жизни), усиленный интерес к религиозно-мифологической и фольклорной образности и др.

Излюбленными творческими приемами имажинистов югославский литературовед считает редуцирование синтаксиса, зачастую его сознательное «ужимание» до голого номинативного монтажа; конденсацию красок; гротесковость; фантастичность сравнений и гиперболы. К дополнительному кругу особенностей, роднящих имажинизм с сюрреализмом, автор относит «отмену многих эстетических запретов, сосредоточение внимания на безобразном и эротическом, десакрализацию поэтического вдохновения (точнее говоря — его материалистическую рационализацию), усиленный интерес к иррациональным областям сознания и подсознания ⟨...⟩» (с. 31).

Третья глава первой части монографии носит название «Художественный образ / русский имажинизм». В ней более пристальному анализу подвергается художественный образ как общая эстетическая категория и его роль в поэзии имажинистов (на примере стихов Шершеневича и Есенина).

По мнению Б. Косановича, Есенин — и один из ярчайших имажинистов, воплощающий и творящий основные каноны школы, и одновременно поэт, перерастающий рамки имажинизма, отчего выявление большинства теоретических постулатов школы нагляднее производить на примере творчества других имажинистов.

Автор достаточно свободно чувствует себя и в более широком контексте русской литературы XIX и XX веков, что позволяет ему проводить небезынтересные параллели творчества авангардистских групп с творчеством других русских писателей, а главное — верно расставлять акценты, работая в пределах отдельно взятого литературного периода.

В части II, в главе «Самокритика / саморецензия», Б. Косанович обращается к разбору целого ряда бытовых и литературных понятий, утверждая, что «в русской литературе двадцатых годов распространенность автометаописания приняла такие размеры и такой характер, что стало возможным говорить о существовании отдельного *жанра*» (с. 49). К сожалению, объем рецензии не позволяет нам воспроизвести весьма оригинальную аргументацию югославского литературоведа в пользу данного тезиса. Упомянем лишь, что автор «обрабатывает» имена Зощенко, Слонимского, Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, Маяковского, Пильняка, Замятина, Леонова, Олеши, Пастернака...

В популярную модель «постсамоанализа», по мнению автора, может быть включен и текст малоизвестного автора Андрея Николева, своеобразно комментировавшего собственную поэму «Беспредметная юность». Более подробно об этой поэме повествует III часть книги (эта часть, таким образом, становится своего рода иллюстрацией к главе «Самокритика / саморецензия»).

Во второй главе II части югославский исследователь обращается к трудам Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970), предметом интересов которого явилось комическое как эстетическая категория. В. Пропп, будучи исследователем фольклора и «ритуального смеха», отыскивал корни комического в русском эпосе. Оспаривая точку зрения Шопенгауэра, Гегеля, Фишера и других философов, Пропп отверг деление на «комическое» и «смешное», охватив оба понятия одним термином: *комизм*. В защите тезиса о неделимости юмора на «низкий» и «высокий» Пропп опирается на высказывания Пушкина, Чернышевского и Бахтина о народном характере юмора. В определении и классификации смеха он более всего интересуется «степенью высмеиваемых недостатков» (с. 76). «За психологическую основу *добродушного смеха* он брал мелкий недостаток доброго, уважаемого, во всем высокоморального и симпатичного человека ⟨...⟩ Говоря о *злом смехе*, автор сближает его по психологическому признаку с циничным, однако различает их, так как первый вызван подразумевающимися недостатками, а второй — бесчувственным, злорадным отношением к чужому горю» (с. 76), — подчеркивает Б. Косанович. Это только часть классификации смеха по Проппу, которую реконструирует сербский ученый. Чем может быть полезна подобная классификация исследователям? Б. Косанович рекомендует пользоваться методологией Проппа для толкования «трагикомических картин Андрея Платонова,


lib.pushkinskijdom.ru

его пародий и карикатур на кампанелловские утопические идеи, гротескных образов чевенгурской коммуны» (с. 78), для разбора творчества М. Булгакова, М. Зощенко, В. Иванова, Д. Хармса и т. д.

Третья часть монографии посвящена литературным трудам Андрея Николева, его роману «По ту сторону Тулы» и поэме «Беспредметная юность». Косанович — один из редких исследователей, обратившихся к творчеству оригинального и практически неизвестного русского писателя (Андрей Николев — псевдоним Андрея Николаевича Егунова, 1895—1968), достигшего расцвета в 30-е годы, чья трагическая судьба (лагеря перед войной и после войны) помешала художественным произведениям писателя найти путь к читателю. А. Егунов более известен в научной сфере: с момента освобождения в 1956 году и до конца жизни он работал в Пушкинском Доме (монография «Гомер в русских переводах», многочисленные статьи). Б. Косанович считает художественные произведения Николева-Егунова характерными для русского авангарда и подвергает упомянутые роман и поэму детальному разбору, в котором, кстати, применяет и метод В. Проппа для выявления характерных черт пародийного стиля Николева.

По наблюдениям Б. Косановича, в романе «писатель использовал технику киномозаичной фрагментарной смены поэтических образов-ситуаций. „По ту сторону Тулы" — роман с дисперсной и круговой композицией: в финале повторяется первая сцена (путешествие тех же самых людей, в начале — приезд, в финале — отъезд). Действие не отличается особенным динамизмом. Наоборот, оно часто замедляется, события переплетаются или тавтологически повторяются ⟨...⟩ Это роман подчеркнуто конструктивный ⟨...⟩» (с. 93). В поэме А. Николева «Беспредметная юность» югославский ученый находит «нарушение повседневной достоверности, характерное для авангардизма. Алогизмы, апеллятивизация характеров, их „осуществление" или метаморфоза, перепутанность порядка вещей ⟨...⟩ соотносимы с беспредметной живописью и в сущности являются видом оспоривания нормативизации и требования, чтобы искусство было слепой служанкой идеологии» (с. 110—111). Поэма Николева «родилась в эпоху, когда деятельность русского авангарда была насильно приостановлена». Именно поэтому «поэма не могла быть опубликована и до сих пор не функционировала в истории литературы» (с. 120).

Последние цитаты указывают на некоторую тенденциозность автора монографии в вопросе социально-политической ангажированности представителей русского авангарда. Отметим, что на протяжении всего исследования Б. Косанович подчеркивает роль русского авангарда в борьбе с господствовавшим тогда в России «тоталитаризмом». К примеру, в конце разбора поэмы «Беспредметная юность» он пишет: «Своей подчеркнутой архаизацией и метафизикой, да и иронической игрой эффектов, этот литературный текст Николева также вступает в противоборство с архирационалистическим миром тоталитаризма» (с. 120).

Насколько действительно активным и сознательным было противостояние русских авангардистов тоталитарной действительности? Все ли они (или далеко не все) ей себя сознательно противопоставляли и все ли пострадали от нее, как это было с Есениным или с Николевым? Нам кажется, что данная тема, которую кратко можно определить как «авангард и революция», заслуживает более разностороннего подхода, так как русскому авангарду нельзя без оговорок присудить звание борца с постреволюционным тоталитаризмом. Авангард пришел в русскую литературу на плечах революции, и даже гротесковость Платонова и Зощенко по справедливости рассматривается литературоведами двояко, не говоря уже о факте воспевания революционных перемен целым рядом авангардистов.

Четвертая часть монографии Б. Косановича — одна из наиболее интересных. В ней автор задался целью проследить проникновение методов авангардистов в творчество представителей иных литературных течений. Две первые главы этой части посвящены «соприкосновениям» с авангардом молодого Шолохова.

Б. Косанович убежден, что ранний Шолохов был сосредоточен на вопросе формы гораздо больше, чем это принято считать. По мнению югославского исследователя, серьезное влияние на формирующегося Шолохова-прозаика оказали лекции В. Шкловского и О. Брика в духе учений формальной школы. Отметим, что исследованием творчества и биографии Шолохова Б. Косанович занимается серьезно: его перу, в частности, принадлежит объемистая монография «Исследования русской литературы» (Расправе из руске књижевности. Нови Сад, 1994), одна из двух частей которой полностью посвящена творчеству Шолохова.

В ходе дальнейших наблюдений Б. Косанович обнаруживает близость метафоричности («эмотивно-образного осмысления времени и пространства» — с. 136) «Донских рассказов» Шолохова имажинизму, в особенности есенинскому. Близки к имажинистам, по его мнению, и шолоховская «ритмическая проза», и «рубленая проза», и «монтаж стилистически разнородных текстов» (с. 138).

Авангардистские призвуки ощущаются и в языке раннего Шолохова (в частности, стихия простонародного говора, «техника сказа», роднящая его с Замятиным, Зощенко, Леоновым, Бабелем). Близок к авангардизму и сам «революционный романтизм» начинающего писателя. «Творчество раннего Шолохова возникло в магистральных течениях реализма, но в нем присутствуют и некоторые признаки авангардной поэтики: ритмическая и рубленая проза, монтаж ⟨...⟩ жаргонизмы, диалектизмы и т. п.», — пишет сербский исследователь, отмечая при этом, что авангардные тенденции у Шолохова были «далеки от того, чтобы стать

lib.pushkinskijdom.ru

доминирующими, так как интегрированы в реалистическое повествование» (с. 141).

В целом монография Б. Косановича «Исследования русского авангарда» представляет несомненный научный интерес и высвечивает стороны авангардного течения в России, малоизвестные не только западному, но зачастую и русскому читателю. Полноценная библиография, содержащая научные труды на русском, сербском, польском, немецком, чешском, английском и других языках, еще раз свидетельствует о широте научного кругозора югославского ученого.

© *М. Э. Маликова*

## БЫТ И ЛИТЕРАТУРА*

Книга Стефена Хатчингса «Русский модернизм. Преображение повседневности» — типичный образец современной западной русистики. В ее фундаменте лежат внимательно прочитанные работы тартуско-московской семиотической школы, используемые как реальный инструмент исследования, причем предпочтение отдается не раннему имманентному анализу текста, унаследованному от русского формализма, а поздним работам Ю. М. Лотмана, в которых литературный текст исследуется в более широком культурно-социологическом контексте. Все это сдобрено рядом идей М. М. Бахтина, Р. О. Якобсона и некоторыми теологическими понятиями, в которых эксплуатируется не религиозная, а философско-этическая составляющая (подобно христианскому «новому человеку» у Чернышевского). Умелый анализ текста непременно увенчивается эффектным выводом — идеей с философским оттенком, где пафос подчас стремится потеснить логику.

Традиционна и структура книги: резюме предваряют и заключают каждую главу, а также всю книгу в целом; а завершает ее удобный предметно-именной указатель.

Опираясь на семиотику, теологию и элементы нарратологии, Хатчингс в первой главе выстраивает концепцию повседневной жизни в русской литературе. Сравнивая «Госпожу Бовари» Флобера и «Поцелуй» Чехова, он определяет отличия европейской модели быта от русской, причем опирается на идею Лотмана—Успенского о дуализме русской культуры.[1] Быт оказывается не нормой, а набором отрицательных коннотаций (рутина, мелкая интрига, автоматизм), и потому он должен быть преображен. Стремление к активному преображению повседневности исследователь связывает с православной природой образа, который, в отличие от европейского, репрезентативного, подразумевает активное участие в процессе преображения.[2] На протяжении всей книги Хатчингс настойчиво вводит в литературный анализ теологический инструментарий, который — при действительном совпадении преображающего потенциала быта в литературе модернизма с теологией православия — кажется нам внеположным литературному анализу. Специфика быта в литературе модернизма заключается в напряженном сосуществовании европейской изобразительной модели, адекватной изобразительной природе самой литературы, с русской идеей о необходимости преображения быта, требующей для своей реализации действия (в терминах нарратологии — разрушения повествовательной рамки).

Исследователь иллюстрирует переход от свойственного XIX веку нейтрального понимания быта как образа жизни, обычаев к современным пейоративным коннотациям этого понятия пассажами из некрологической статьи Р. О. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов» (1930). Ссылаясь на утверждение Якобсона о том, что «в русском языке и литературе это слово и производные от него играют значительную роль ⟨...⟩, а в европейских языках нет соответствующего названия — должно быть, потому, что в европейском массовом сознании устойчивым формам и нормам жизни не противопоставлено ничего такого, чем бы эти стабильные формы исключались», Хатчингс предпочитает переводу понятия «быт» транслитерацию *byt*. Тут русского читателя ждет терминологическое недоразумение.

---

* *Hutchings S.* Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

[1] *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1977. Вып. 414. С. 3—36. (Хатчингс пользуется английским переводом из сб. «The Semiotics of Russian Culture» (Ann Arbor, 1984)).

[2] Хатчингс дифференцирует *icon* и *image*, оговариваясь, что на русский оба понятия переводятся как «образ». Поскольку это противопоставление важно для его концепции, мы будем пользоваться приблизительными переводами соответственно *преображение* и *изображение*.



lib.pushkinskijdom.ru

Во-первых, исследователь не учитывает известное эйхенбаумовское понимание быта — он рассматривает не литературный быт, а быт в литературе, так что его труд встает в pendent к исследованиям Ю. М. Лотмана о влиянии литературных образцов на бытовое поведение и западным книгам последних лет, в которых «тексты жизни» рассматриваются как изоморфные «текстам искусства».[3] Вторая неожиданность заключается в том, что для модернизма традиционно противопоставление быта и жизни,[4] поэтому мысль Хатчингса исследовать творческий потенциал быта, искать истоки повествовательных стратегий и философско-религиозных воззрений авторов-модернистов (от Чехова до Ремизова) в их представлении о быте кажется необычной. Возможно, отчасти автор неоправданно расширяет семантику понятия «быт», представляя его непереводимым; «the everyday» (повседневность), вынесенное в заглавие книги, ничуть не хуже.

Во второй части книги Хатчингс рассматривает идею быта, начиная с физиологического очерка, творчества Гоголя (тема и повествовательная модель слуха), Достоевского (тема и модель скандала) и Толстого (представление о хорошей жизни как антисюжетной), подходя к Чехову, которого считает основоположником модернистской антитезы быт—жизнь, и к Ф. Сологубу.

Оценивая отношение Чехова к быту, Хатчингс опирается на «Литературный дневник» З. Гиппиус. Чехов, «последний певец разлагающихся мелочей»,[5] «был в быту — и ненавидел быт, томился им, ненавидел быт — любя и зная его; так мы иногда собственную руку ненавидим».[6] Весьма плодотворными представляются идеи английского исследователя о повествовательных стратегиях, которые порождает чеховская трактовка быта как утомительного тика, повторения незначительных, эфемерных подробностей (в драматургии Чехов формализовал этот тик как театральный прием). Неопределенность результата описываемых событий, изобилие случайных подробностей, не имеющих отношения к предполагаемому развитию сюжета, и немотивированные поступки персонажей подрывают традиционное представление о повествовательной рамке. На примере «Чайки» раскрывается этическая составляющая этой повествовательной стратегии: спасение от хаотичной асемиотичности жизни в фальши семиозиса (уподобление собственной жизни образам искусства (театра)) противопоставлено сознательному проживанию настоящего, преображению повседневной жизни в образ (icon) быта.

В главе о Ф. Сологубе исследователь полемизирует с традиционным взглядом на этого писателя как на декадента, для которого быт — кошмарная монотонность пошлости, герои которого при помощи эротизма, искусства и/или самоубийства пытаются вырваться за пределы повседневности. Хатчингс доказывает, что Сологуб разделял чеховскую парадоксальную убежденность в скрытой преображающей способности быта.

Особенность «Мелкого беса» — в явной повествовательной избыточности, вакханалии фантомных сюжетов, возникающих из сплетен, передоновских болезненных вымыслов, т. е. стихии быта, который, таким образом, становится метатекстом для антисюжетов. Сам авторский голос представляет мелкие и бессмысленные события как значительные. Предисловия Сологуба к разным изданиям романа провоцируют его символистскую трактовку: Передонов — воплощение дьявольского хаоса, бушующего под поверхностью провинциального быта, и пр. Хатчингс полагает, что эти предисловия следует рассматривать как метатексты, внедренные в ткань текста. Автометаописание (компенсирующее отсутствие рамочной точки зрения) делает собственно событийную сторону почти излишней. Метафизическая роль Передонова как воплощения ennui становится ясной читателю прежде, чем происходят события. Возникает «экономия повествования», как например в образе Володина, чья баранья сущность — отражение его символической жертвенной роли — проявляется во всем и с самого начала названа авторским голосом, так что действие оказывается избыточным.

В «Мелком бесе» метонимия преобладает над метафорой в необычной даже для прозы степени.[7] Движение повествования не сдерживает-

---

[3] См., например: *Paperno I.* Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behaviour. Stanford, 1988 (рус. пер.: М., 1996); *Paperno I., Grossman J.* Creating Life: the Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, 1994.

[4] «Жизнь — события, а быт — лишь вечное повторение, укрепление, сохранение этих событий в отлитой, неподвижной форме. Быт — кристаллизация жизни. Поэтому именно жизнь, т. е. движение вперед, нарастание новых и новых событий, — только она одна творчество; и это творчество исключает быт...» (*Антон Крайний.* [*Гиппиус З.*]. Быт и события // Антон Крайний. Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 288). «Искусство наших дней утверждает жизнь, как творческий процесс ⟨...⟩ и не приемлет жизни, коснеющей в оковах быта» (*Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. С. 62).

[5] *Антон Крайний* [*Гиппиус З.*]. Что и как // Антон Крайний. Литературный дневник (1899—1907). С. 237.

[6] *Антон Крайний* [*Гиппиус З.*]. Литературный дневник. С. 290.

[7] Хатчингс употребляет понятия метафора и метонимия в якобсоновском понимании (см.: *Jacobson R.* Two Aspects of Language Disturbances and Two Types of Aphasia // Jacobson R., Halle M. The Fundamentals of Language. S'-Gravenhage, 1956).

lib.pushkinskijdom.ru

ся никакими метафорическими структурами, полностью подчиняясь метонимическим заменам, обусловленным логикой передоновщины: обои существуют, чтобы их рвать, невеста — чтобы на нее плевать, кот — чтобы гладить его против шерсти, друг — чтобы перерезать ему горло. Бесцельность сюжетов, порождаемых Передоновым со злости, сродни бессмысленности затей Людмилы. Повествовательная схема этих сюжетов — сплетня, в которой они зарождаются, достигают кульминации и растворяются. Чеховский быт как тик (структурированное повторение единичного) превращается в неструктурированное накопление излишнего и бессмысленного. Повествовательная избыточность и разгул метонимий оказываются по сути одним и тем же. Передоновская паранойя следует метонимическому бесцельному скольжению от ассоциации к ассоциации. Беспрепятственное метонимическое замещение — это и сюжетообразующая техника сплетни. Хатчингс определяет пространственно-временную структуру романа как хронотоп сплетни.

Попытка исследователя завершить анализ утвердительной эстетической нотой (как в случае с Чеховым — этической) кажется наименее убедительной и далекой от сологубовского текста. Эстетическому эскапизму Людмилы, по мнению Хатчингса, противопоставлена антиэстетика передоновщины, разрушительность которой может породить очищающую силу: «...насытясь истреблением, пожрав это здание, где совершаются такие страшные и непонятные дела, она (недотыкомка. — *М. М.*) оставит Передонова в покое». Недотыкомка оказывается воплощением передоновщины. Во второй части романа быт выступает в двух ипостасях: Володин (тупое, стадное повторение правил) и недотыкомка (преобразующая сила, которая, прежде чем обновить, должна разрушить). Убийство Передоновым Володина рассматривается как самопожертвование: быт (Передонов как Володин) погибает от силы, возникшей из недр быта (Передонов как недотыкомка), и этот момент Хатчингс считает катарсическим разрушением, ведущим к созиданию новой жизни.

Известный факт автобиографичности образа Передонова исследователь рассматривает как попытку Сологуба соединить авторское «я» с «не-я», серой недотыкомкой, бытом для его преображения. Эта попытка напитать передоновщину живой жизнью обречена на вечное осциллирование между художником и его произведением, Передоновым как автобиографическим «я» (Сологуб—Передонов—недотыкомка) и Передоновым как объектом изображения (Передонов—быт—Володин). Авторское вмешательство в текст, таким образом, отражает неудачную попытку соединить «я» и «не-я». С другой стороны, это — попытка преодоления традиционной для русской реалистической литературы дихотомии жизнь—искусство посредством преображающей эстетики. «Мелкое бесовство» провинциальной жизни, описанной в романе, содержит в себе зерна творческого обновления.

Тут начинает вырисовываться вектор исследования Хатчингса, направленный к идее саморазрушения литературы. Он утверждает, что и Чехов, и Сологуб ощущают себя в плену репрезентативной литературной формы, которую исследователь связывает с западной традицией. А преображающие потенции быта (и их слияние в процессе преображения с личностью автора) требуют радикального разрушения литературных конвенций. «Чайка» же — в конце концов пьеса, «Мелкий бес» — роман. Впрочем, Сологуб делает шаг за пределы литературных повествовательных ограничений. Отвергая Людмилину эстетизированную версию классического мифа, он обращается к форме, в которой соединяются витализм провинциальной толпы и интимность сплетни. Но эта попытка пока обречена на неудачу: в финале романа Передонов «сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное».

Начиная с третьей части, посвященной автобиографическим текстам Андрея Белого, В. В. Розанова и А. М. Ремизова, Хатчингс настойчиво выстраивает ряд литературной эволюции — от идеи преображения быта к возрастанию метатекстуальной роли авторского «я» в этом преображении и, в пределе, к выходу за рамки литературы.

Исследователь выбирает автобиографии (впрочем, этот выбор оправдан и действительно большим числом автобиографических текстов в рассматриваемый период), так как именно в них личная жизнь как повествовательная модель является жанрообразующим принципом. В таком подходе отчетливо видна тенденция: анализируются ускользающие от канонов и правил литературные жанры, которые можно рассматривать как попытку выхода за литературные рамки. Здесь Хатчингс, пользуясь инструментарием традиционных истолкований подобной литературы как предельно метатекстуальной, литературы о литературе, движется против течения.[8] Наверное, поэтому он игнорирует важную для всех трех исследуемых авторов проблему создания нового языка, соответствующего новой (автопрограммирующей, по определению Д. Сегала) роли литературы.

Интересной представляется мысль о роли домашнего хронотопа в творчестве всех трех писателей. Если для Андрея Белого дом обладает своим собственным временем и пространством, а его границы способны вмещать отношения «я»—«другой» (особенно в плане языка: комнаты и коридоры — рамки, ограничивающие хаос мифологических смыслов, в который погружен Котик Летаев), то для Розанова уход в стены дома ассоциируется с предпочтением «литературы для себя» пост-гутенберговскому «литераторству». Соглашаясь с

[8] См., например, ключевую для данного исследования статью Д. Сегала «Литература как охранная грамота» (Slavica Hierosolimitana. 1981. Vol. V—VI. P. 151—244).

lib.pushkinskijdom.ru

утверждением Д. Сегала о том, что автобиографическая проза Розанова — «последний этап в становлении литературы о литературе»,[9] Хатчингс пытается включить эти произведения в собственный ряд литературной эволюции, ведущей к разрушению литературы, задаваясь безуспешным поиском доминанты розановской трилогии («Опавшие листья», «Уединенное», «Апокалипсис нашего времени»). Он утверждает, что многообразие типов дискурса у Розанова ставит под вопрос статус публичного дискурса per se. Тем не менее анализ он начинает с чисто литературного понятия сюжета. «Уединенное» и «Опавшие листья» не обладают ни линейной последовательностью, ни внутренней связностью событий и состоят из как бы случайного набора афоризмов, анекдотов и размышлений, частной переписки и полемических эссе. Эта несистематизированность повествования отражает тенденцию литературы Серебряного века к преодолению временной повествовательной рамки. Розанов пошел дальше всех по этому пути, разбив дискурс на множество подчиненных исключительно преходящим мгновениям, мимолетностям жизни мелких фрагментов, единственное значение которых в том, что они «„сошли" прямо с души», как листья с дерева. Розанов-автор — это автобиограф, отказывающийся от рамочной личности, способной придать автобиографии смысл. Его текст обращен на самого пишущего, а не на читателя, как в обычной автобиографии, это — автоадресованный дискурс. Таким образом, Розанов восстает против самой сути нарративной литературы, отрицая сюжет, ориентированный на другого, и вообще всю пост-гутенберговскую литературу. Розанов приближается к «изгнанию литературы из литературы» и смешению ее с самой жизнью. Хатчингс интерпретирует отличительную черту стиля Розанова — обилие кавычек — как, с одной стороны, подчеркивание черновой, рукописной природы его письма («рукописность души»), а с другой, как свидетельство об установке на отделение своего собственного высказывания от любых прочих, которые «я» делает на территории «другого».[10]

Аналогичное объяснение предлагается и для розановских афоризмов. Афоризм — это концентрированная мысль, предназначенная для многократного повторения другими. Выстраивание линейного времени в форме сюжета замещается «упаковкой» фрагментарных мыслей в афоризмы.

Далее Хатчингс подходит к своей излюбленной мысли о преодолении литературы. Антилитература — это все же литература: невозможно передать повседневный опыт как icon (преображение) в пределах формы, которая по своей природе изобразительна. Действительно, Розанов сознает, что «преодолел литературу», довел ее до конца и перевернул с ног на голову: сущность литературы теперь в том, что нелитературно, ее функция — даровать повседневным мелочам статус универсалий самим фактом их заключения в рамки литературного контекста. Но литература по определению должна переводить сообщение с языка «я» на язык другого. Аналог этому Розанов находит в своей жизни с «другом» (так он называет жену), но даже здесь он не достигает искомого идеала спонтанного общения на языке, который остается вне «перевода».

Стремление исследователя найти в литературе зерно бунта против литературных конвенций, да и сама точка зрения на литературу извне (быт как нечто, имеющее способность влиять на текст, а не напротив, как например у Сегала и других, литература как потенциальная культурная парадигма) вынуждают его обратиться к внеположным литературе историческим обстоятельствам, изменяющим ее структуру (очевидно, Хатчингс разделяет семиотическую концепцию изоморфности структур текста и жизни, которая, собственно, и позволяет им взаимодействовать). Противоречие между интимностью дискурса и публичностью его бытования в литературной форме, необходимость перевода с языка «я» на язык другого снимаются, если «я» находится на грани исчезновения. Хатчингс полагает, что исторический произвол в отношении писателя — голод и абсолютная нищета, описанные в «Апокалипсисе нашего времени», использование текста как призыва о помощи,[11] объективно разрешили задачу Розанова. Акт спонтанной, «нелитературной» интимности достигается в рамках литературы, и таким образом, литература и жизнь попадают в область «литературы» (в понимании Розанова), в которой их цели совпадают в абсолютной искренности («задушевности»). По мнению Хатчингса, ранее Розанов противопоставлял теплоту действия холодной абстракции слова, теперь дело и слово сияют одним внутренним светом, потому что дело есть Слово. Последняя проблема, которая неизбежно встает перед Розановым, заключается в том, что выявленная революцией необходимость создать новый дискурс, соединяющий «я» и другого, — это всего лишь трансформация гражданских устремлений литературы XIX века, против которых он когда-то так страстно восставал.

По мнению Хатчингса, в отличие от Розанова, чей дискурс возник из нехудожественных текстов, Ремизов прошел школу рассказчика. В результате у него развился узнаваемый

---

[9] *Сегал Д.* Указ. соч. С. 183.

[10] Д. Е. Максимов указывает на то, что закавычивание является отличительной чертой дискурса Серебряного века, отражающей утрату веры в аутентичность языка (*Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Блока. Л., 1981).

[11] «Устал. Не могу. 2—3 горсти муки, 2—3 горсти крупы, *пять* круто испеченных яиц может часто спасти *день мой*. ⟨...⟩ Сохрани, читатель, своего писателя, и что-то завершающее мне брезжится в последних днях моей жизни» («Апокалипсис нашего времени»).

lib.pushkinskijdom.ru

повествовательный голос, ясно различимый и в автобиографической хронике «Взвихренная Русь». Во время революции повседневная жизнь из рутинного повторения превратилась в каждодневное созидание заново. Здесь нет места авторитетной авторской позиции и связному сюжету. Освобожденная от контролирующего авторского присутствия, каждая «палочка» приобретает высшее своеобразие, обеспеченное самой реальностью. Как и Розанов, Ремизов противопоставляет конкретность повседневной жизни обобщенной анонимности публичного дискурса, часто приводя безликие газетные заголовки рядом с описаниями интимных повседневных событий. Публичная область революции приобретает черты быта — ритуальность, предсказуемость и ненарративность. Ключевым политическим событиям уделяется не более предложения, в то время как целые абзацы отводятся пересказу случайно услышанных на улице разговоров. В отличие от публичной жизни, повседневная состоит теперь исключительно из материала, достойного быть рассказанным. Ремизов осознает эту привилегию: в эпицентре вихря он обнаружил образ жизни, который не является бытом, рутиной («этот вихрь и есть то, в чем я только и могу жить»). Хроника Ремизова состоит из отрывков, так как не существует такой точки зрения, с которой можно было бы увидеть траекторию революции, а незначительность их содержания объясняется тем, что вихрь, в котором все крутится, не имеет семантической опоры, позволяющей выстроить иерархию ценностей. Риторический рефрен «революция или чай пить?» предполагает выбор между созерцательной пассивностью интеллигентного домашнего обихода и революционными страстями. Ремизов часто, вслед за Розановым, делает выбор в пользу дома. Но, в отличие от Розанова, он считает, что теперь быт дает наилучший взгляд на происходящие эпические события, потому что именно бытовые проблемы располагаются в эпицентре вихря. Революционный метатекст способствует единению авторского «я» с другими, возникает новый повествовательный голос, в котором писатель Ремизов сливается с коллективным здравым смыслом, подтверждая, что повседневная жизнь является теперь единственным источником и мотивацией рассказа, «я» и быт стали органическим единством (чем санкционировано, в частности, вкрапление в хронику снов). Неверно было бы говорить о подчинении «я» некой аморфной коллективности. Это все же автобиография, но такая, в которой дискретный, ограниченный во времени и пространстве индивидуальный субъект замещен «я», являющимся одновременно и писателем Ремизовым, и обычными людьми в их повседневных занятиях. Повествование заканчивается воспоминанием о Пасхальной службе. Описание, хотя и представленное как воспоминание, колеблется между прошедшим временем и вечным настоящим, этот синтез единичного и вечного характерен для христианской литургии. Выход из рутины быта в религиозный обряд должен был стать выходом за рамки повествовательного прошедшего времени и нарративного «я». Но Ремизов, по утверждению Хатчингса, не может вывести свое повествование за рамки литературы, так как оно неизбежно читается при помощи эстетического кода.

У нас есть возражения против концепции Хатчингса. Например, он вовсе не упоминает ремизовский обезвелволпал — особую форму литературной трансформации быта; не уделено должного внимания и металитературности текста, изобилующего литературной рефлексией и персонажами-писателями, что также позволяет говорить о проблеме литературного быта в эйхенбаумовском понимании. Но нельзя не признать, что книга Хатчингса — это увлекательное и стимулирующее чтение.

В заключительной главе исследователь дает краткий очерк «идеи быта» в европейском модернизме (в частности, речь идет о творчестве Вирджинии Вулф как примере того, что завороженность русской литературы бытом вовсе не уникальна), опираясь на известные западные исследования.[12] В отличие от русского, европейский модернизм отреагировал на «кризис языка» ресемиозисом, созданием новых знаков, наложением все более сложных знаковых систем одна на другую. Русский модернизм стремился заменить европейское изображение повседневности ее преображением, отсюда литературные антисюжеты и расшатывание пространственно-временной рамки. Отказ русского модернизма отвечать на «кризис семиозиса» (М. Григар) ресемиозисом, движение в противоположную сторону было заблокировано тем, что искусство по своей природе семиотично. Поскольку для Чехова, Сологуба и даже Белого искусство остается предпочтительным понятием, а быт сохраняет свою негативность, следует обратиться к домашним мелочам Розанова и Ремизова в поисках дискурса, трансцендирующего как искусство, так и повседневность и выходящего к преобразующему дискурсу. Эти несистематизированные мелкие фрагменты не изображают повседневную жизнь, а становятся ею в сыром, нелитературном виде — моменты, интимность которых повторяет интимное отношение Бога к каждой личности. Это быт находится на пути к тому, чтобы стать жизнью, но конец этого пути недостижим, так как авторы принуждены обращаться к метафоре, и следовательно, к искусству. В последнем рывке к жизни нужно полностью отказаться от нарративного искусства ради мира русской революционной культуры. Если аналогичные тенденции в европейском

---

[12] *Van der Eng J., Grygar M.* Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973; *Auerbach E.* Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature / Trans. W. R. Trask. Princeton, 1974; *Bradbury B., McFarlane.* Modernism. 1890—1930. Harmondsworth, 1976.

lib.pushkinskijdom.ru

искусстве привели к экспансии искусства в жизнь и переносе границ, отделяющих эстетическую форму от неэстетической в пользу первой, уникальная социально-политическая ситуация в революционной России «ферментировала формообразующую активность», в рамках которой декларировалось полное слияние творчества и жизни. Борис Гройс, поставив советское правительство на место «художника», материалом для которого стал весь мир, выдвинул провокативное суждение, что эта творческая практика получила свое травестированное воплощение в сталинизме.[13]

Так несколько риторически заканчивается книга Хатчингса, в которой мы нашли интересный анализ текстов (пересказа которого мы старательно избегали, чтобы не схематизировать живое движение мысли исследователя, в котором часто интереснее всего отступления) и несимпатичную нам, но последовательно доказываемую общую идею. Остается не совсем понятным принцип отбора анализируемых текстов: жаль, например, что исключена проза О. Мандельштама, анализ которой под избранным Хатчингсом углом зрения мог быть плодотворным, а выбор в качестве объекта исследования прозы поэта мог восполнить недостаточное внимание к языку. Если же отбор подчинен доказательству идеи о преобразующей потенции быта, требующей участия личности автора и приводящей к разрушению повествовательной рамки и собственно литературы, то кажется логичным закончить этот ряд советской литературой 20-х годов, совершенно соответствующей данной тенденции, например, идеями теоретиков ЛЕФа С. Третьякова и Николая Чужака (Насимовича) с их лозунгом «Искусство в жизнь, к полному растворению в ней!»[14]

[13] *Groys B.* Gesumtkunstwerk Stalin: Die gespaltente Kultur in der Sowietunion. Munich; Vienna, 1988 (англ. пер.: 1992). См. также его статью «Сталинизм как эстетический феномен» (Синтаксис. 1987. № 17. С. 98—110).

[14] См.: *Gutkin I.* The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism // Paperno I., Grossman J. Op. cit. P. 167—196.

© *А. И. Филатова*

## КРИТИКА 1930-Х ГОДОВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОСТИ*

Литературная критика 1930-х годов изучена менее, чем критика 1920-х годов. Внимание исследователей носило избирательный характер: изучались критические оценки творчества отдельных писателей (М. Шолохов, Л. Леонов, А. Платонов и др.), предпринимались попытки охарактеризовать деятельность критиков 1930-х годов, чьи работы были переизданы в последние годы, рассматривались дискуссии, которые велись в тогдашних журналах. Однако при выборочном освещении нельзя было создать общую картину развития критической мысли в 1930-х годах. Для этого необходимо было выработать концепцию развития критики эпохи. Это (в целом удачно) осуществил В. В. Перхин. В его труде 1930-е годы предстают как сложный и важный период в развитии русской критической мысли. В основу исследования положен принцип историзма. Автор рассматривает явления литературной жизни в теснейшей связи с историческими реалиями, выдвигая на первый план взаимодействие литературной критики с общественным сознанием. В. Перхин видит свою цель в том, чтобы показать литературную критику 1930-х годов «как процесс личной оценки современной классической литературы, обусловленной эстетическим, историческим и политическим сознанием эпохи» (с. 13). Предложенная концепция литературной критики 1930-х годов основана на фундаментальной базе; исследователь опирается и на малоизвестные факты, архивные источники, обращается к провинциальной прессе того времени.

В. Перхин уточняет временные границы изучаемого им периода. Началом нового литературного этапа традиционно считался 1932 год, но в последнее время наметилась тенденция отодвинуть границу несколько назад — к 1929—1930 годам. В. Перхин принимает эту точку зрения и выдвигает свою дополнительную аргументацию. Он вводит в научный оборот, в частности, незамеченную исследователями статью М. Кольцова «Загадка-Сталин» («Правда», 21 декабря 1929 года) — журналистское оправдание диктаторской власти Сталина — и убедительно доказывает, что с 1929 года в общественное сознание последовательно стала внедряться «идея правомерности авторитарного правления». Книга В. Перхина исследует процесс проникновения авторитарных идей в общественное сознание. Исследователь выделяет две главные тенденции и определяет их понятиями политической и гуманитарной критики.

* *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1997. 308 с.

lib.pushkinskijdom.ru

«„Критика — это второе имечко политики...". Политическое сознание 1930-х годов и литературная критика» — первая глава книги. Ряд документов и обнаруженное исследователем письмо М. Савельева к Сталину позволяют ему высказать несогласие с точкой зрения С. Шешукова об относительной независимости РАПП и видеть в ней организацию, находящуюся под контролем власти и готовую выполнять ее политическую программу. Анализ обсуждения повести А. Платонова «Впрок» и романа М. Шолохова «Поднятая целина» позволили исследователю охарактеризовать позиции политических критиков (А. Фадеев, П. Березов, И. Макарьев, А. Селивановский). Весьма ценно обращение к отзывам критиков русского зарубежья о «Поднятой целине» Шолохова. И. Голенищев-Кутузов, тогда молодой критик, увидел в романе отражение «всероссийской трагедии в малой призме Гремячего Лога», в прочтении Н. Тимашева в «Поднятой целине» звучит «острая до нестерпимости боль „второй аграрной революции"». Мнения рапповской, политической критики и критиков русского зарубежья были диаметрально противоположны. Эту полярность позиций исследователь объяснил особенностями сознания критиков: «Расхождения критиков были проявлением несходства гуманистического сознания, в котором политический принцип играет подчиненную роль, и политического сознания, лишенного гуманистического стержня» (с. 28).

В борьбе, развернувшейся вокруг проблемы гуманизма, по справедливому утверждению ученого, «авторитарная точка зрения на человека как средство для достижения цели столкнулась с гуманитарным представлением о ценности человеческой личности». В. Перхин приводит примеры отстаивания своих позиций гуманитарными критиками (один из них — статья Д. Горбова «Поэзия Есенина»).

Важная составляющая споров о гуманизме — дискуссия о жалости и сострадании — детально рассмотрена в книге. Несовместимость позиций политических и гуманитарных критиков проиллюстрирована разбором оценок повести В. Герасимовой «Жалость», произведений А. Платонова и других писателей.

Исследование процесса развития литературной критики 1930-х годов в связи с политическим сознанием эпохи позволило выявить важную особенность, заключающуюся в том, что при больших преимуществах положения политических критиков их суждениям противостояли мнения гуманитарных критиков, зачастую сближающиеся с мнениями русских зарубежных собратьев по перу. Интересны попытки ученого проследить факторы, способствовавшие формированию и эволюции позиций критиков, исследовать степень зависимости от изменений, происходящих в общественном сознании.

В принципиальной для книги второй главе «„Открывать красоты и недостатки..." Эстетическое сознание 1930-х годов и литературная критика» В. Перхин рассматривает разные стороны эстетического сознания — эстетические теории и эстетические вкусы читателей. Представляется значимым обращение к именам представителей различных направлений эстетической мысли, продолжавших жить и работать в Советской России, — таких как А. Лосев, П. Флоренский, А. Белый, А. Луначарский, В. Перверзев, Р. Иванов-Разумник. Интересны наблюдения, сделанные им при анализе доклада А. Луначарского «О социалистическом реализме в связи с задачами советской драматургии». Позднюю публикацию возражений оратора оппонентам В. Перхин объясняет обстоятельствами, не замеченными исследователями его эстетики: «Дело в том, несомненно, что комплекс идей Луначарского по многим пунктами не соответствовал авторитарной эстетике» (с. 84). Рассматривая суждения Луначарского в контексте литературной критики 1930-х годов, автор книги более точно определяет их значение для дальнейшего развития русской эстетической мысли. Преодоление тесных границ лозунга социалистического реализма совершалось не без опоры на мысли Луначарского о стилевом многообразии. Отдельные положения Луначарского, например, были использованы П. Новицким, А. Февральским, А. Гвоздевым. Это сказалось на более глубоком истолковании поэтики Маяковского.

Свежо и ново звучат мысли В. Перхина об Андрее Белом, участнике литературно-критического процесса 1930-х годов. Критические статьи поэта этой поры не собирались и не исследовались, В. Перхин первым обращается к их изучению. Это — «Предисловие к роману „Маски"» (1930), «Вместо предисловия (к неизданному тому стихов «Зовы времени»)» (1931), «О себе как писателе» (1933), «Энергия» (1933). Поводом для появления статьи «Энергия» послужили рецензии на роман Гладкова Ф. Левина и В. Перцова, неприемлемые для А. Белого. Концепция прочтения «Энергии» Гладкова опирается, как убедительно показано исследователем, на «комплекс философско-эстетических идей символизма и антропософии (их «синтез»)». Полемика вокруг «Энергии» (в ней приняли участие также М. Горький и А. Луначарский) стала предвестником грозных событий второй половины 1930-х годов.

В тесной связи с обстановкой в литературе и критике прочитывает В. Перхин доклад Н. И. Бухарина на Первом Всесоюзном писательском съезде в 1934 году «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР». Заострено внимание на некоторых противоречиях Бухарина, который, например, отходит от политического подхода к литературе, но и идет на компромиссы с авторитарной эстетикой (эстетические оценки при незначительном включении оценок политических).

В. Перхин приводит архивный документ, который еще не был в поле зрения исследователей, — материалы апрельского заседания (1935) Президиума Союза писателей, где слушался доклад И. Гронского о «Новом мире». Он рассматривает выступление в прениях

lib.pushkinskijdom.ru

Б. Пастернака, защищавшего гуманистическое предназначение искусства. Внимание читателей привлечет разбор ранней рецензии А. Твардовского, посвященной поэме А. Безыменского «Политотдельские свадьбы». Анализ этих и многих других данных завершается выводом: несмотря на огромные усилия власти, ей «не удалось достичь монополии на эстетическую истину» (с. 120).

Исследователь вносит существенные штрихи в понимание дискуссии о формализме. Разыскав новые документы, в частности письмо А. Щербакова к Сталину от 2 января 1936 года, он получил возможность «уточнить существующие в научной литературе мнения об истоках и целях „дискуссии о формализме"» (с. 140).

Интересны также наблюдения за бытованием легенд о Сталине и их воздействием на представителей творческой интеллигенции (К. Чуковский, Б. Пастернак). Сложная позиция Пастернака в период напряженной борьбы в литературной критике 1930-х годов детально проанализирована. Официальные критики в борьбе за внедрение единственно возможного «народного стиля», с одной стороны, а с другой — критики, писатели, художники, музыканты, отстаивающие идеи высокого одухотворенного искусства. Картина упорного противостояния воссоздана в книге во всей полноте и с научной достоверностью. Нельзя не согласиться с выводом: «Бесспорно, пожалуй, лишь то, что произведениям „нового стиля" были присущи упрощенная доступность, общепонятность, „простота" формы и содержания, идеологическая благонадежность, „светлый взгляд" на жизнь, замена вымыслом правды изображения действительности, „идилличность"» (с. 159).

Внимательное изучение источников позволило В. Перхину сделать также вывод о двойственности эстетической позиции Сталина в 1939—1940 годах. «В 1940 году Сталин, — по наблюдениям В. Перхина, — пытался совместить единую „художественную установку" и многообразие стилей, нормы классовой тенденциозности и „волю искусства", „новый стиль" и нестандартность подлинного искусства. Эта двойственность отразилась в присуждении Сталинских премий» (с. 162).

Название третьей главы четко определяет ее центральную проблему «„Наша водоворотная эпоха..." Историческое сознание и литературная критика 1930-х годов». Понимание критикой 1930-х годов проблем преемственности и патриотизма — главный ее предмет. Автор обращается к спорам о Пушкине. Из тогдашних литературных критиков он выделяет Р. Иванова-Разумника и А. Глинку-Волжского.

Весьма ценно, что при рассмотрении мнений о повести А. Толстого «Хлеб» введена в научный оборот рецензия Г. Адамовича, руководствующегося иными критериями и дающего этой повести совершенно иную, чем политическая критика, оценку, и письмо неизвестной к А. Толстому, содержащее нравственные упреки автору «Хлеба».

В главе характеризуются сложившиеся в 1930-е годы представления о патриотизме. Дана достаточно полная характеристика официального и государственного патриотизма, границы между которыми подвижны. Одним из проводников узкого, ограниченного официального патриотизма показан И. Лежнев, определены главные вехи становления его мировоззрения. Особое внимание уделено национально-патриотической позиции. Для ее приверженцев важным было утверждение патриотизма как части национальной культуры духа и России как «духовного организма» (с. 189).

Обсуждение пьесы Л. Леонова «Метель» (1940) отразило предельно острое столкновение противоположных точек зрения на проблему патриотизма. Критические суждения о «Метели» высветили ограниченность понимания официозной критикой проблемы патриотизма, ее неспособность или нежелание осмыслить особенности леоновского патриотизма. Но обсуждение показало, что в общественном сознании намечается рост интереса к русским духовным ценностям. В. Перхин делает вывод: «Спор о „Метели" стал спором об отношении к России как „духовному организму"» (с. 200).

Завершается книга двумя небольшими главами «Дмитрий Святополк-Мирский» и «Андрей Платонов». В этих главах-монографиях поставлена дополнительная цель — показать «активную роль творческой мысли критика, его воздействие на общественное сознание своего времени» (с. 205).

Литературно-критическая деятельность Д. Святополк-Мирского (она протекала и за рубежом, и в России) поучительна еще и потому, что она — яркое свидетельство сложного единства двух ветвей русской литературы. В 1990-е годы автор сделал немало для того, чтобы имя Святополк-Мирского заняло свое место в истории русской литературной критики. В. Перхин осуществил публикации статей Святополк-Мирского, комментарии к ним (см. примеч. к четвертой главе, с. 288—292). Исследователь прослеживает эволюцию эстетических взглядов критика и предлагает вдумчивое прочтение статей Святополк-Мирского «Замысел и выполнение» (о Фадееве), «Михаил Шолохов» и статей критика о Маяковском (1921—1935), опубликованных в зарубежной и московской периодике. Святополк-Мирский отстаивал идеи творческой свободы художника, гуманизма и национального своеобразия русской литературы — в этом исследователь видит значение его деятельности.

В. Перхину принадлежит ряд публикаций, которые расширяют представления еще об одной стороне деятельности Платонова — русского писателя-мыслителя (примеч. 12, 17, 21, 27 — с. 292; 75 — с. 294). Присущее его критике своеобразие объясняется ее этической направленностью. Истоки нравственных постулатов Платонова, по мнению ученого, связа-

lib.pushkinskijdom.ru

ны, в частности, с духовными стихами, с идеями духоборов. Для исследователя важна мысль о нравственной бескомпромиссности Платонова в его критических суждениях. Перспективны наблюдения В. Перхина над тайнописью Платонова в ее связях с русской национальной традицией. Многие статьи Платонова («Великая глухая», «Пушкин — наш товарищ», «Пушкин и Горький» и др.) глубоко прочтены, выявлена гуманистическая сущности позиции Платонова. Интересны сопоставления выступления Платонова о «крестьянском народе» с «Реквиемом» Анны Ахматовой (с. 251—252).

Главные достоинства книги, на наш взгляд, заключаются в том, что ее автору удалось предложить концепцию развития русской критики в сложные тридцатые годы, обосновать ее большим фактическим материалом, зачастую переосмысленным, а во многих случаях впервые открытым исследователем. В результате создана достаточно убедительная картина острой литературной борьбы в критике в десятилетие, предшествовавшее Великой Отечественной войне. Исследователь бережно относится к проявлениям гуманистической мысли, к тем критическим оценкам, в основе которых лежали эстетические критерии.

Обращение к работам критиков-эмигрантов позволяет В. Перхину выдвинуть дополнительные аргументы для доказательства мысли о сходстве и противоречивом единстве поисков, которые велись деятелями двух ветвей русской литературы — на Родине и в русском зарубежье.

lib.pushkinskijdom.ru

# ХРОНИКА

## XXII МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

6 мая 1998 года в Большом конференц-зале Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялись ежегодные XXII Малышевские чтения, организованные Древлехранилищем им. В. И. Малышева и Отделом древнерусской литературы Пушкинского Дома.

Открыл Чтения докладом об археографической работе Древлехранилища Пушкинского Дома В. П. Бударагин. Он вкратце охарактеризовал те изменения, которые произошли за последние годы в полевой археографии (прекращение бюджетного финансирования; возросший «местный патриотизм» властей и краеведов по отношению к рукописной и старопечатной книге; переход книги в категорию «товара»; активизировавшееся старообрядческое миссионерство и др.), в результате чего почти полностью прекратилось пополнение территориальных собраний Древлехранилища. Не лучше обстоит дело и с приобретением приносимых «на показ» рукописей из частных собраний, нередко представляющих несомненный источниковедческий интерес. На этом достаточно пессимистическом фоне отрадным событием стало появление в Древлехранилище коллекции А. Г. Боброва, насчитывающей уже сорок две рукописи XV—XX веков и имеющей устойчивую тенденцию к пополнению. Обзору наиболее примечательных рукописей этой коллекции и была посвящена заключительная часть доклада.

Затем выступил академик А. М. Панченко с докладом «„Жар холодных числ" (Власть числа в России)». Он поделился своими размышлениями о влиянии нумерологических композиций на средневековое сознание («седмицы жития человеческого» и др.), реликты которых заметны и в русской культуре нового времени.

В сообщении канд. филол. наук. А. В. Вознесенского «О виленском Часословце 1601 года» были представлены результаты предпринятой докладчиком попытки реконструировать это издание, так как виленский Часословец 1601 года известен лишь по одному дефектному экземпляру. Свои выводы докладчик изложил на основе убедительного типологического сопоставления Часословца с другими изданиями этой книги. Особое внимание было уделено так называемым «парным» изданиям, выпускавшимся в 90-е годы XVI века и на рубеже XVI—XVII веков виленской типографией Мамоничей, откуда происходит и анализируемый Часословец. Подобные издания, по мнению докладчика, были одной из специфических особенностей деятельности этой типографии.

Доклад канд. филол. наук Н. В. Савельевой «Иеромонах Антоний — строитель Артемиева Веркольского монастыря» был посвящен жизни и деятельности одного из настоятелей небольшого северно-русского монастыря на Пинеге. С временем настоятельства Антония исследовательница связывает период расцвета книжной культуры монастыря в 1692—1729 годах. На основании вновь выявленных документальных источников Н. В. Савельевой удалось проследить жизненный путь иеромонаха Антония, выходца из просвещенной пинежской семьи церкогорских крестьян Поповых. Образование и писцовые навыки, полученные им в семье, служба дьячком местной церкви, а затем выборным крестьянским денежным окладчиком и писцом в Кеврольской воеводской избе сформировали иеромонаха Антония как профессионального переписчика и оформителя рукописей. Найденные книги и рукописи позволяют утверждать, что во время настоятельства иеромонаха Антония в Веркольском монастыре не только существовало книжное собрание, в которое вкладывал книги и сам строитель Антоний, но и велась их переписка. Монастырские рукописные сборники этого времени, написанные четкой профессиональной скорописью (в монастыре было не менее пяти писцов), содержат тексты памятников древнерусской литературы и публицистики XVI—XVII веков, в том числе и не известные ранее по пинежским рукописям. В заключение Н. В. Савельева сделала вывод о том, что книжная традиция Веркольского монастыря имела все черты пинежской крестьянской книжно-рукописной традиции и развивалась в ее русле.

С докладом «Новозаветный топос в пушкинском лицейском послании 1827 года» выступил доктор филол. наук С. А. Фомичев. Доклад С. А. Фомичева представлял собой комментарий к стихотворению «19 октября 1827 года», которым Пушкин отметил шестнадцатую лицейскую годовщину. Впервые стихотворение было помещено в несколько измененной редакции в журнале «Славянин», оно без помех прошло общую цензуру и не подавалось на высочайшее рассмотрение. Впоследствии, в 1832 году, это послание было включено поэтом в третью часть «Стихотворений», причем в весьма многозначительном контексте. Здесь оно входило в цикл и следовало за стиха-

lib.pushkinskijdom.ru

ми «Узник», «К Языкову», «Зимний вечер». При таком соседстве концовка лицейского послания («Бог помочь вам, друзья мои, / И в бурях, и в житейском горе, / В краю чужом, в пустынном море / И в мрачных пропастях земли») звучала недвусмысленно в силу развитой в трех предшествующих произведениях темы заточения и изгнания. Однако, как отметил докладчик, и на этот раз стихотворение безболезненно прошло цензуру и позже также не вызвало роковых последствий для поднадзорного поэта. По мнению С. А. Фомичева, цензор потому не придрался к пушкинскому тексту, что процитированное выше «крамольное» второе четверостишие воссоздавало топос из Священного Писания: «Иже не бе достоин (весь) мир в пустынех скитающеся и в горах, и в вертепах, и в пропастях земных». Как известно, это апостольское послание читается во время общей службы святым мученикам в неделю первую Великого Поста и в неделю Святых Отец. «Пропасть» как изгнание, тюрьма, темница встречается и в других христианских текстах и древнерусских произведениях, примеры из которых были приведены докладчиком (литургия Василия Великого, Слово о законе и благодати, сочинения протопопа Аввакума и т. д.). В заключение С. А. Фомичев отметил, что стихотворение Пушкина, являющееся своеобразным перифразом слов апостола Павла, было пронизано общим христианским благословением, однако текст построен по художественным законам, и в параллелизме двух его четверостиший вовсе нет равенства, уподобления, оно движется по нарастающей, и «в мрачных пропастях земли» здесь — не один из равно намеченных планов, но высшее откровение и высшая мера сочувствия.

Канд. филол. наук Е. М. Юхименко прочитала доклад «Выговская литературная интерпретация каргопольских событий 1683—1684 годов», в котором остановилась на литературной интерпретации писателями Выговской пустыни каргопольских событий (каргопольских или дорских «гарей» старообрядцев в 1683—1684 годах). Приступая к таким историческим сочинениям, как «История о отцах и страдальцах соловецких», «Виноград Российский», «История Выговской пустыни», и создавая единую историографическую концепцию, выговские книжники собирали письменные и устные источники о старообрядческих мучениках и учителях, подвизавшихся в различных регионах России. В выговской литературе нашли письменную фиксацию и местные предания о каргопольских старообрядцах. Так, неудавшаяся 12 февраля 1684 года «гарь» описывается в начальных главах «Истории Выговской пустыни» Ивана Филиппова. Верно передавая основную фактическую канву событий, старообрядческий автор все же опустил ряд подробностей, например, воздержался от пропаганды тех взглядов раннего старообрядчества, которые выговцы сами уже не разделяли, это касается и самосожжения и активного сопротивления царской власти. В отдельных главах «Истории о отцах и страдальцах соловецких» Семена Денисова повествуется о деятелях каргопольских событий: Иосифе Сухом, учителе Иване Ульяхине и чернеце Адронике. Как показала докладчица, более ярко и образно картины страшных истязаний тех же каргопольских мучеников Ивана Ульяхина и Адроника рисуются в «Винограде Российском». Здесь в соответствии с жанровыми канонами мартиролога сведения устных источников дополняются необходимыми этикетными эпизодами, подробно описаны пытки и мучения страдальцев за веру. Докладчица также отметила, что из анализа выговских сочинений, отразивших каргопольские события 1680-х годов, следует, что степень достоверности того или иного произведения во многом зависит от жанра: историческое повествование более свободно от литературного этикета, нежели агиография, поэтому «История Выговской пустыни» донесла до нас гораздо больше фактических подробностей дорских событий.

В своем докладе «Премудрости выговских мастеропевцев. (Сборник из собрания Ф. А. Каликина, БРАН, № 23)» Ф. В. Панченко обратилась к самобытной певческой культуре Выголексинского общежительства и поморской традиции в целом, получившей распространение далеко за пределами Поморья и продолжающей жить в наше время. Докладчица отметила, что поначалу выговцы испытывали серьезный недостаток в певческих книгах, так как даже имевшиеся в их распоряжении древние хомовые рукописи были малопригодны из-за отсутствия в записи роспевов специальных киноварных помет. В связи с этим мастерами знаменного пения на Выге была проведена огромная работа по сбору и адаптации репертуара знаменного пения. Процесс этой работы отражается в небольших сборниках, в которых под одним переплетом собраны фрагменты или целые разделы богослужебных чинов и подборки духовных стихов, азбуки и образцы вариантов роспевов. Один из таких уникальных сборников, состоящий, в основном, из певческих памятников (богослужебных песнопений из простого и постного Обихода, Триоди, Октоиха, праздников, покаянных и духовных стихов, певческих азбук и др.), — это сборник, хранящийся в Рукописном отделе БАН в собрании Каликина (№ 23). Докладчица остановилась лишь на некоторых его разделах, представляющих наибольший интерес и расширяющих наше представление о том, что и как пели в Выговском общежительстве. Так, проанализировав имеющиеся в сборнике полные, нотированные крюковой нотацией, тексты трех великопостных чтений — Ефрема Сирина «О втором пришествии Христовом», Кирилла Александрийского «О исходе души от тела и о втором пришествии Христовом» и Епифания Кипрского «О погребении Христа», Ф. В. Панченко пришла к выводу, что в рукописи зафиксирована именно устная традиция церковных поучительных чтений первой трети

lib.pushkinskijdom.ru

XVIII века. Помещенный в каликинский сборник список стихиры Знамению, по мнению докладчицы, имеет ряд особенностей, которые свидетельствуют о жанровом переосмыслении текста: его строфичность, маркировка структурных образований, знаковая дробность в фиксации роспева являются характерными чертами певческих жанров внебогослужебной лирики. Таким образом, в Выголексинском общежительстве, наряду с созданием новых текстов, продолжалось обогащение репертуара духовной лирики за счет малоупотребительных или вовсе не используемых в поморской богослужебной практике песнопений. Ф. В. Панченко показала, что для создания подобных уникальных сборников Выговское старообрядческое общежительство имело все условия: широкий выбор книг, содержащих варианты роспевов и разнообразные подборки певческих образцов, непосредственное общение между собой профессионалов, а также постоянный профессиональный хор певчих, который воплощал на практике плоды музыкального «знаточества».

В заключение Чтений выступил Г. В. Маркелов с сообщением «Пленники Ельцынфорса». Сборник из собрания Чуванова (БРАН, № Р—156) содержит текст «Извести хотящим ведати, чесо ради Феоктиста Константиновича, по реклу Долгаго, домъ причину имеетъ всеторжественнаго празднования Знамению пресвятыя Богородицы иже в великомъ Новеграде», ставший письменным свидетельством старинного семейного предания. В семье петербургских купцов Долгих, выговских благодетелей, во время пленения в Ельцынфорсе (Хельсинки) Константина Долгого в 1700 году, в первый год Северной войны, его отцом Иваном Долгим был дан обет почитания новгородской иконы Богоматери Знамения, превратившийся в семейный обычай. Предание это было письменно зафиксировано выговскими литераторами. Они сообщили родовому преданию семьи Долгих выраженный религиозный характер, приблизив его к типу повестей о чудесах богородичных икон. Но все-таки, как удалось показать Г. В. Маркелову, перед нами удивительная семейная легенда, полная исторических и бытовых реалий, повествующая и о морских плаваниях, и о коварстве врагов, и о вероломстве, и о мужестве и находчивости российских торговых людей.

© *М. А. Федотова*

## МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПУШКИН И ТУРГЕНЕВ»

6—11 сентября 1998 года состоялась международная конференция «Пушкин и Тургенев», приуроченная к 180-летию со дня рождения Тургенева и предварившая юбилейные пушкинские торжества 1999 года. Она началась в Санкт-Петербурге, а затем продолжила свою работу в Орле и Спасском-Лутовинове. Конференция была подготовлена культурно-просветительским обществом «Пушкинский проект — XXI век» при участии Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербургского государственного университета, Орловского государственного педагогического университета, Государственного литературного музея И. С. Тургенева (Орел), Всероссийского музея А. С. Пушкина (Санкт-Петербург). Содействие в организации конференции оказали Администрация Санкт-Петербурга, Администрация Орловской области, гуманитарно-культурный центр «Пилигрим» (Санкт-Петербург).

Торжественное открытие конференции состоялось 7 сентября в Петровском зале Санкт-Петербургского университета. К сожалению, не все приглашенные смогли присутствовать на этой церемонии. Не состоялось ожидавшееся выступление академика Д. С. Лихачева, который, тем не менее, передал теплые пожелания участникам конференции. Губернатора Петербурга В. А. Яковлева заменил вице-губернатор, председатель Совета по культуре Администрации Санкт-Петербурга профессор В. П. Яковлев. Приветственное послание в адрес конференции направил Председатель Совета Федерации, глава Администрации Орловской области Е. С. Строев. С приветственными словами перед собравшимися выступили ректор Санкт-Петербургского университета Л. А. Вербицкая, директор Института русской литературы Н. Н. Скатов, профессор Орловского университета В. А. Громов, научный руководитель общества «Пушкинский проект — XXI век» профессор Санкт-Петербургского университета В. М. Маркович, директор гуманитарно-культурного центра «Пилигрим» и общества «Пушкинский проект — XXI век» Г. П. Сергеева.

После небольшого перерыва началось пленарное заседание, состоявшее из пяти различных по своей проблематике докладов, в которых были намечены основные направления последующей работы конференции (Тургенев и Пушкин, Тургенев и русская культура, Тургенев и мировая культура).

Доклад С. В. Денисенко (Санкт-Петербург) «Пушкинский Петербург у Тургенева. (Мифологемы и их отражения)» был посвящен тургеневскому описанию города в «Призраках». Это описание было проанализировано в контексте двух пушкинских петербургских мифологем — «города белых ночей» и города страшного, фантасмагорического («города пиковой дамы»). Тургенев, по мысли докладчика, впервые синтезировал эти две различные грани

lib.pushkinskijdom.ru

«пушкинского» Петербурга, изобразив в «Призраках» *страшный* город белых ночей.

Л. Аллен (Париж, Франция) в докладе «Тургенев и Шопенгауэр» проследил историю отношения Тургенева к франкфуртскому философу — своеобразному духовному двойнику писателя. Хотя в 1850-е годы Тургенев оставался ближе к этике Канта и Гете, уже в этот период некоторые элементы шопенгауэровского мироотношения были заметны в воззрениях писателя: известная доля волюнтаризма, стремление к освобождению от мира через самоотвержение, бескорыстное эстетическое созерцание и аскетизм. Начиная с 1862 года учение Шопенгауэра оказывало сильнейшее влияние на душевное самочувствие и тематику произведений писателя. Явственно ощутимое в «Призраках» и «Довольно», это влияние окрасило взгляд Тургенева на общественные проблемы в романе «Дым» и нашло отголосок в «Стихотворениях в прозе». В некоторых отношениях Тургенев, по мнению докладчика, идет дальше Шопенгауэра. Если немецкий философ считал эстетическое созерцание последним возможным прибежищем, то для Тургенева художественное творение, как и всякое другое дело рук человеческих, является обманчивым. Шопенгауэр считал, что человек, страдая от индивидуализма, может достигнуть освобождения через сострадание, через метемпсихоз и стремление к нирване. Тургенев же, загипнотизированный зрелищем того *ничто*, которое окружало и осаждало его, потерял всякую веру и надежду, предавшись безнадежному разочарованию в любых формах человеческой деятельности.

Н. С. Мовнина (Санкт-Петербург) в докладе «О „топосе" воспоминания в повестях Тургенева 1850-х годов» коснулась специфики элегической темы в малой прозе Тургенева указанного периода. Если вообще элегию создает «невосполнимость какого-либо отсутствия» (И. Смирнов), то в основу элегической презентации биографии тургеневского героя ложится переживание утраты молодости, ее надежд и иллюзий. Поэтому чрезвычайно важное значение обретает в тургеневских повестях «топос» воспоминания. Для уяснения его специфики докладчица сделала сопоставление с романтической элегией, в которой воспоминание обычно рефлексировало по поводу изменения, постигшего лирического субъекта (его несовпадение с собственным прошлым, оценивающееся в элегии как «омертвение»). Однако, доходя до этой кризисной точки, элегия «открывала новое будущее», связанное с прозрением и раскаянием, близким религиозному переживанию. На этом фоне проясняется характер того «познания», которое совершается героями Тургенева в его повестях-элегиях. Воспоминание о прошедшем, в которое в итоге «сворачивается» событие, заключает в себе опыт и прозрение, подрывающие ценностную иерархию романтической элегии, — ибо представленное в воспоминании «прошлое» тургеневского героя есть момент перехода от «молодости», не ведающей времени и смерти, к некоему состоянию «безбудущности», лежащему за утратой этого неведения.

Ж. Зельдхейи-Деак (Будапешт, Венгрия) в докладе «К истории восприятия Тургенева в Венгрии (XIX век)» отметила, что Тургенев приобрел популярность в Венгрии гораздо раньше, чем Толстой и Достоевский. Это объясняется, по-видимому, тем, что в литературах славянских народов Австро-Венгерской монархии так же, как и в венгерской литературе, при доминировавших еще в 1850—1860-е годы романтических традициях, постепенно пробуждался интерес к реалистическому изображению характеров, ситуаций, конфликтов, а потому лиризм, поэтичность повестей и некоторых романов Тургенева привлекали даже тех, кто был глух к реалистическим произведениям другого типа. Любопытно, что «потребности» воспринимающих литератур сыграли свою роль в распределении внимания к тем или иным произведениям Тургенева. Если в словацкой, хорватской, венгерской литературах в 1860-е годы лучше понимали «малую» прозу писателя («Записки охотника», лирические повести, «Дворянское гнездо»), то чешские и сербские писатели и переводчики обращали большее внимание на сложные проблемы общественной борьбы в романах «Накануне», «Отцы и дети», «Дым».

Н. С. Никитина (Санкт-Петербург) в докладе «И. С. Тургенев и М. Е. Салтыков-Щедрин (личные и творческие взаимоотношения)» отметила, что история контактов двух писателей-современников была трудной и неровной — и другою быть не могла: слишком не похожи друг на друга были эти писатели, слишком разными были их темпераменты, общественные позиции, судьбы, таланты. Эти различия сказывались в резких критических оценках, которые давали друг другу Тургенев и Салтыков (в этой связи в докладе было проанализировано отношение Тургенева к «Губернским очеркам»). В то же время определенные черты творчества Салтыкова не могли не показаться Тургеневу близкими (например, введение в его сатиры образов-типов предшествующей русской литературы). Докладчица подробно остановилась на тех творческих импульсах, которые исходили от Тургенева и оказались важными для будущего автора «Господ Головлевых» на стадии его обращения к романному жанру, а также провела некоторые параллели между приемами реалистической типизации у Тургенева и Салтыкова (образ Базарова в «Отцах и детях» и образ Арины Петровны в «Господах Головлевых»).

Стиль хроники противится непоследовательности в изложении событий, но в рассказе о международной конференции «Пушкин и Тургенев» трудно избежать хронологического сбоя, потому что первое рабочее заседание предшествовало ее торжественному открытию. 6 сентября в Музее-квартире А. С. Пушкина на Мойке, 12 было прочитано семь докладов, по большей части связанных с пушкинским творчеством.

lib.pushkinskijdom.ru

А. А. Смирнов (Москва) в докладе «Поэтизация легенды в романтической лирике Пушкина» очертил те пути художественного преображения истории и действительности, на которых достигалась «романтическая легендаризация» в творчестве Пушкина 1820-х годов («Песнь о вещем Олеге», «К Овидию», «Наполеон», «Арион» и др.). Обращение к легенде позволяло Пушкину избежать фактической и биографической полноты, ибо жанр легенды принадлежит к особому кругу древнейших культурных представлений, который снимает необходимость дополнительных мотивировок и пояснений. Свойственное легенде понимание судьбы как мощной силы, враждебной человеку, давало Пушкину возможность включить размышления о собственной жизни и собственном призвании в широчайший общеисторический контекст. Таким образом, легенда стала одним из действенных средств романтизации действительности в произведениях Пушкина.

Доклад Ю. В. Манна (Москва) «„Онегина воздушная громада" (О некоторых художественных принципах романа)» был посвящен тем чертам поэтики «Евгения Онегина», которые сообщают роману изменчивость и воздушность, так хорошо подмеченную А. Ахматовой. Неуловимо меняющимся оказывается сам жанр «Онегина», колеблющийся в диапазоне между романтической поэмой и традиционными романными разновидностями (роман-путешествие, роман воспитания, семейный роман, сатирический роман-обозрение и т. д.). Черты одновременно и сходства и отталкивания обнаруживаются в «Онегине» по отношению к важнейшему принципу романтической поэмы — параллелизму духовной биографии героя и автора. Однако и реалистическая логика изображения не достигает у Пушкина достаточной последовательности и жесткости. Пушкин показывает читателю резкие и немотивированные превращения героев (два возможных варианта судьбы Ленского, преображение Онегина в VIII главе), хотя эта немотивированность подается в романе без всякой аффектации. Скользящей, неуловимой оказывается и авторская точка зрения в повествовательной структуре романа, позиция автора по отношению к предлежащему художественному миру. При этом очень важно, что игровая произвольность в романе не аффектируется. Литературный прием у Пушкина не обнажен, но и не замаскирован. Этим объясняется двоякое значение пушкинского романа для последующей литературной эволюции: «Евгений Онегин» предвосхитил не только дальнейшее развитие реалистического романа, но и такие важные особенности литературы XX века, как экзистенциальную характерологию или нарративную сложность литературы постмодернизма.

В докладе Д. Сёке (Будапешт, Венгрия) «„Кончаю. Страшно перечесть" (Проблемы перевода «Евгения Онегина»)» речь шла о венгерских переводах пушкинского романа. Учитывая, что художественный перевод всегда является своеобразной интерпретацией произведения, докладчик стремился акцентировать не отдельные лексико-стилистические расхождения переводов с подлинником, а проблемы, связанные с самим восприятием оригинала переводчиком. В этой связи особо интересны те различные варианты, которые представлены в венгерских переводах начальных стихов письма Татьяны к Онегину и которые передают разное понимание изображенной ситуации и разное отношение переводчиков к пушкинской героине. Любопытные колебания наблюдаются и в восприятии венгерскими переводчиками образа Онегина. Особое внимание докладчик обратил на проблему художественного воспроизведения русского колорита начала XIX века и на связанный с этой проблемой вопрос о соотношении конкретно-исторического и общечеловеческого в оригинале и в переводах.

Одной из самых интригующих загадок пушкинской биографии коснулся К. Касама (Токио, Япония), выступивший с докладом «К расшифровке „NN" в „Дон-Жуанском списке" Пушкина». Подхватывая тенденцию, которая в силу понятных обстоятельств приобретает все бóльшую популярность на страницах некоторых отечественных изданий, японский исследователь высказал предположение, что за таинственными буквами скрывается императрица Елизавета Алексеевна, и привел ряд фактов биографии Пушкина, свидетельствующих о том, что образ покинутой императрицы занимал достаточно бóльшое место в душе поэта на протяжении всей его жизни.

Иное отношение к традиционному биографическому подходу продемонстрировала О. С. Муравьева (Санкт-Петербург) в докладе «Стихотворения Пушкина к А. Ф. Закревской. (К проблеме формирования художественного образа)». В противовес распространенной исследовательской привычке рассматривать лирические стихи Пушкина как своего рода биографические документы, способные пролить свет на неизвестные нам обстоятельства его личной жизни, докладчица утверждала, что искать в пушкинской лирике ответов на вопросы биографического характера можно лишь с очень большой долей осторожности и с учетом того, что отстаивавшаяся поэтом «истинность вдохновения» отнюдь не равна истинности исповеди. В этом плане большой интерес представляют стихотворения Пушкина к Закревской, обычно рассматривающиеся как свидетельство страстной любви поэта к роковой красавице. Между тем выраженные в этих стихотворениях чувства лирического героя резко противоречат добродушно-насмешливым, снисходительным отзывам о Закревской в пушкинских письмах. По мнению докладчицы, вероятнее всего было бы предположить, что отношения Пушкина с Закревской были в сущности своей приятельскими, хотя, быть может, и не вполне целомудренными, и что в обращенных к ней стихотворениях Пушкин художественно объективировал черты некоего

lib.pushkinskijdom.ru

собирательного, обобщенного женского типа, внутренне отстраняясь и абстрагируясь от тех опасных возможностей, которые несли в себе запечатленные в этих стихотворениях лирические ситуации.

В докладе В. Щукина (Краков, Польша) «„Дух просвещения" в творчестве Пушкина и Тургенева» было подчеркнуто, что в числе прочего двух писателей роднил и пристальный интерес к XVIII веку как веку Просвещения. Просветительский фон выступает в произведениях Пушкина и Тургенева в разных аспектах содержания и на разных уровнях художественной формы, начиная со структуры повествования (лаконичность, простота синтаксиса, слегка архаизированная лексика) и предметного мира (внешний вид, одежда, описания садов и библиотек) и кончая утверждением разумности в качестве одной из основных общих характеристик ментальной и художественной модели мира.

В. М. Маркович (Санкт-Петербург) в докладе «О „трагическом значении любви" в повестях Тургенева 1850-х годов» отметил наблюдающееся ныне новое оживление интереса к «таинственному» и «странному» у Тургенева. В связи с этим, по мнению В. М. Марковича, было бы целесообразно попытаться выяснить логику колебаний писателя между «странным» и «нестранным». Материалом для первичного анализа таких колебаний может служить тургеневская концепция любви — вернее, одна из таких концепций, печатью которой в наибольшей мере отмечены повести 1850-х годов. Впервые ее контуры очерчиваются в повести «Затишье», где тема любви странно объединяет в себе вопиющие противоречия: любовь возводит человека к жертвенному самозабвению — и одновременно делает его рабом; достигая в любви настоящей полноты бытия, человек неминуемо платит за это страданием и гибелью. При этом тургеневская концепция любви, в отличие от в чем-то сходных концепций у немецких романтиков, у Ф. И. Тютчева или Н. В. Станкевича, не предполагает гармонического разрешения противоречий, осуществляемого в рамках какого-либо всепримиряющего космического мифа и позволяющего преодолеть трагизм индивидуального человеческого существования. Отсутствует у Тургенева и единство эстетического впечатления, которое могло бы примирить читательское сознание с кричащими диссонансами любовной коллизии. Ощущая странность того, что вылилось из-под его пера, Тургенев пытается приблизить свою концепцию любви к более привычным, «нестранным» вариантам. Так происходит во второй редакции «Затишья» (в «Повестях и рассказах» Тургенева 1856 года), в «Переписке», «Якове Пасынкове», однако налет «странности» и здесь оказывается до конца не устраненным и неустранимым. Звучащее в «Фаусте» отречение героя было попыткой писателя закрыть тему, которая не поддавалась разрешению. Относительное примирение противоречий было найдено Тургеневым в повести «Ася», в которой наконец возникал универсальный миф о любви — но миф не романтический, а постромантический: несостоявшаяся любовь превращалась в сознании героя в эстетическую ценность высшего порядка. Успех в разрешении мучившей Тургенева темы означал ее исчерпанность — в «Первой любви» в точности воспроизводится модель «Аси». Однако звучащая в финале этой последней повести тема смерти несла с собой нечто новое: любовь переставала быть абсолютной ценностью — и это предполагало дальнейшее развитие темы, осуществившееся в последующих произведениях писателя.

После заседания в Музее-квартире Пушкина участники конференции отправились на экскурсию по литературному Петербургу, а также посетили Литераторские мостки на Волковом кладбище и возложили венок на могилу Тургенева.

8 сентября конференция продолжила свою работу в Орле. Пленарное заседание прошло в зале Дома Советов. На торжественном открытии было прочитано приветственное послание Председателя Совета Федерации Е. С. Строева, а также прозвучало выступление директора Государственного музея-заповедника А. С. Пушкина в Михайловском Г. Н. Василевича.

Профессор Орловского государственного педагогического университета Г. Б. Курляндская выступила с докладом «Типология героев Тургенева», в котором была поставлена задача классифицировать литературные типы, созданные Тургеневым, и проследить их функционирование в процессе творческой эволюции писателя. Сквозными для Тургенева «сверхтипами» являются образы «романтика» и «рационалиста-практика». Заявленные уже в «Записках охотника», эти образы варьируются и углубляются в последующих романах и повестях (как и тема «теоретика», не способного к самобытному восприятию европейской культуры, т. е. тема «Гамлета Щигровского уезда»). Если в «Записках охотника» романтико-эстетическое и рационально-практическое начала подаются как антиномические свойства, принадлежащие различным персонажам, то в романах эти разнородные способности становятся достоянием одного героя, а именно дворянского просветителя. Этот тезис Г. Б. Курляндская подкрепила анализом некоторых тургеневских образов, в которых сложно совмещаются классификационные признаки «романтика» и «практика» (начиная с Рудина — человека сороковых годов, романтика, оказавшегося малоспособным к той общественной практике, которую он понимал как служение «общему делу», и до Соломина из романа «Новь» — постепеновца, отстаивающего идею «медленного распространения знаний в народе»). Единство принципов типологического подразделения тургеневских героев определяется социально-историческими и этико-философскими взглядами писателя, полагавшего, что человеческая жизнь есть «вечное примирение и вечная борьба» двух начал — центростремительного и цен-


lib.pushkinskijdom.ru

тробежного, воплощение которых он видел в Гамлете и Дон-Кихоте. Тургеневские «романтики», поглощенные созерцанием красоты, устремленные к мировой гармонии, несут в себе гамлетовское начало, поскольку они неизменно возвращаются к самим себе как исходной точке. Но вместе с тем они мечтают об активном общественном служении и потому открыты донкихотскому влечению к подвигу. «Практики» наделены гамлетовской способностью трезвого осознания закономерностей действительной жизни, но некоторые из них разделяют стремление Дон-Кихотов к «водворению истины, справедливости на земле».

Доклад И. В. Карташовой (Тверь) был посвящен преломлению принципов романтической иронии в прозе Тургенева. Иронический стиль, восходящий к традициям романтизма и характерный для раннего творчества писателя, анализировался на примере «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего человека». Как подчеркнула И. В. Карташова, выяснение смысла иронии в этих произведениях осложняется тем, что Тургенев учитывал и во многом принимал ее критику Гегелем. Вместе с тем он сумел подняться над одномерностью гегелевских оценок и раскрыть реальную сложность сознания иронизирующей личности. Болезненная насмешливость и самоуничижение тургеневских героев свидетельствуют в то же время и о духовном раскрепощении, о критичности их сознания. В зрелом творчестве Тургенева ирония все более утрачивает субъективный характер и становится иронией судьбы, иронией вечных, универсальных законов, властвующих над человеком, его устремлениями и притязаниями. В этом ключе и в сопоставлении с произведениями немецких и русских романтиков в докладе рассматривался философский, «космический» аспект романа «Отцы и дети».

А. Н. Иезуитов (Санкт-Петербург) в докладе «„Таинственные произведения" Тургенева. (Объяснение необъяснимого)» попытался предложить новую трактовку «мистических» произведений писателя, основывающуюся на изобретенной докладчиком «философии взаимодействия», которая предполагает объективное существование в мире двух суверенных начал — материального и духовного. По мысли А. Н. Иезуитова, в «таинственных» произведениях Тургенева отразилось постижение писателем реальности духовных явлений. В констатации объективной природы таких явлений нет, по мнению докладчика, никакой мистики и тем более религиозного чуда. Такова сама реальность как взаимодействие материального и духовного начал, но ее существо доступно далеко не всем — и особенно непостижимо для тех, кто не отказался от мыслительно-поведенческих стереотипов («первичности» одного из начал, монизма и т. д.).

Следующие три доклада касались по преимуществу отношений Тургенева с некоторыми его современниками и критиками. Е. Н. Дрыжакова (Питтсбург, США) в докладе «Герцен и Тургенев в споре о судьбе России» остановилась на основных вехах многолетнего спора двух писателей — на статьях Герцена «Еще вариации на старую тему» (1856) и «Революция в России» (1857), на позиции Герцена и Тургенева по отношению к «Современнику», на полемике писателей о пореформенной ситуации в России (по следам этих споров, как известно, создавались герценовские «Концы и начала» (1862—1863)).

В докладе Н. Ф. Будановой (Санкт-Петербург) «Диалог Достоевского с Тургеневым и Пушкиным в „Дневнике писателя" за 1877 год» был впервые проанализирован эпизод скрытой полемики Достоевского с автором «Дыма» и «Нови» в декабрьском выпуске «Дневника писателя» за указанный год. Исследовательница обнаружила там отталкивание от потугинской характеристики былинного героя Чурилы Пленковича («Дым») и от образа спящей непробудным сном пореформенной России, данного в стихотворении Нежданова в романе «Новь». Русским западникам-космополитам, презирающим «народные начала» (в этом плане собирательным образом служил для Достоевского тургеневский Потугин), писатель противопоставляет Пушкина, а романам «Дым» и «Новь» — «Капитанскую дочку» и «Путешествие из Москвы в Петербург» («Мысли на дороге»), где, по мнению Достоевского, в истинном, неискаженном виде нарисован русский народ и его «правда».

Б. Ф. Егоров (Санкт-Петербург) остановился на оценках Пушкина и Тургенева некоторыми религиозными мыслителями XIX века — архимандритом Феодором (А. М. Бухаревым), Н. П. Гиляровым-Платоновым, А. М. Иванцовым-Платоновым, В. Ф. Певницким. Особое внимание докладчик уделил статьям Гилярова-Платонова, в которых обнаруживаются точки схождения с идеями знаменитой Пушкинской речи Достоевского, а также оценке «Отцов и детей» в книге Бухарева «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской» (1865), где дается оригинальная трактовка романа, противостоящая не только методу радикальных критиков, но и интерпретациям тургеневского творчества сторонниками «чистого искусства».

Последние три доклада, прозвучавшие на пленарном заседании, были посвящены теме «Тургенев и мировая культура». Чрезвычайно интересные наблюдения над тем образом Тургенева, который бытовал в Японии на ранней стадии знакомства с его творчеством, изложила М. Икута (Осака, Япония) в докладе «Тургенев в японской культуре 80-х годов XIX века». В последней четверти XIX века, когда в Японии развертывалось так называемое «движение за свободу и народные права», внимание японской общественности было приковано к русским народникам, получившим наименование «русских нигилистов». О них выходило много книг и статей, переводившихся не только с русского, но и с других европейских языков, а также создававшихся самими японски-

lib.pushkinskijdom.ru

ми писателями. Вся эта литература объединялась для японцев в понятии «литература партии русских нигилистов» и воспринималась именно как русская, несмотря на различие источников. В русле «литературы партии русских нигилистов» были восприняты и произведения Тургенева — роман «Отцы и дети» и стихотворение в прозе «Порог» (напечатанный в 1883 году анонимный перевод этого стихотворения, положивший начало знакомству японских читателей с творчеством Тургенева, но до сих пор не привлекавший достаточного внимания исследователей, был особенно тщательно проанализирован докладчицей, равно как и сохранившаяся аннотация к не вышедшему в свет переводу Фтабатэя Симэя из «Отцов и детей» под названием «Нравы партии нигилистов»). В некотором смысле можно даже утверждать, что эти произведения воспринимались тогдашними японцами не столько как художественная литература, сколько как просветительская публицистика и источник сведений о нравах русских революционеров. Литературного влияния эти переводы не имели: по иронии судьбы, в начале 1880-х годов Тургенев был интересен японцам именно как теоретик нигилизма. Переворот в японском образе Тургенева произошел в 1888 году, когда были напечатаны «Свидание» и «Три встречи» в переводах Фтабатэя Симэя.

И. А. Битюгова (Санкт-Петербург) в докладе «Повесть Тургенева „Фауст" и „Фауст" Гете» поставила перед собой задачу выявить в художественной ткани тургеневской повести сочетание импульсов, идущих от восприятия юным Тургеневым гетевской трагедии как гениального выражения романтической эпохи в Европе, борьбы за свободу исканий человеческого «разума», за право на полноту жизни и счастье «отдельного страстного человека», — и от последующего критического осмысления Тургеневым «Фауста» в статье о переводе М. П. Вронченко, в которой — в духе новых социальных запросов 1840—1850-х годов — акцент был поставлен на ограниченности гетевского героя рамками индивидуалистического сознания. Показывая значение для Тургенева воззрений Гете на природу, роль чтения «Фауста», его образов и мотивов (особенно заключительной сцены I части) в судьбах тургеневских героев, развитии сюжета повести и ее развязке, И. А. Битюгова одновременно отметила своеобразие решения Тургеневым соприкасающихся проблем, в частности выдвигаемой им на первый план коллизии между долгом и счастьем, погруженность повествования в русскую действительность, и раскрыла те тенденции, которые затем получат развитие в «Дворянском гнезде» и цикле так называемых «таинственных повестей» 1870-х — начала 1880-х годов. Многозначность повести, в которой начало пессимистического скепсиса противоречиво соединяется с утверждением красоты и вечности природы и ее высшего проявления — любви, подтверждается, по наблюдениям докладчицы, восприятием читателями и критиками.

Й. Горетити (Будапешт, Венгрия) выступил с докладом «Роль художественных и мифологических аллюзий в произведениях И. Тургенева, Т. Фонтане и Ж. Морица. (К вопросу о связи между интертекстуальностью и мифологическим мышлением)». Напомнив, что в европейской прозе, начиная со второй половины XIX века, резко возрастает роль интертекстуальных аллюзий (произведения оказываются наполнены сложной системой цитат или даже строятся как «тривиальные» версии общеизвестных литературных и мифологических сюжетов), докладчик особо отметил то обстоятельство, что и в русской, и в венгерской, и в немецкоязычной литературах есть такие романы и повести, в которых известное произведение искусства служит не просто основой для сравнения с сюжетом нового текста, но и играет роль сюжетного импульса, влияющего на судьбы героев. Из произведений такого типа в докладе были проанализированы «Фауст» Тургенева, повесть Т. Фонтане «L'adultera» и роман Ж. Морица «У черта на куличках». Интересно, что в таких случаях границы между фикцией «оригинальных» произведений и действительностью «принимающего» произведения отчасти стираются. Выясняется, что в этих произведениях XIX века, которые по традиции считаются реалистическими, не художественный текст воспроизводит действительность, а действительность воспроизводит художественные тексты прежних веков. Таким образом, казуальность, присутствующая в «принимающих» произведениях, становится необъяснимой с точки зрения формальной логики, а сами эти произведения оказываются — благодаря интертекстуальным сцеплениям — воплощением новомифологической литературы.

9 сентября работа конференции проходила по секциям.

Если воспользоваться словами В. М. Марковича, резюмировавшего итоги работы секции «Тургенев и русская культура XIX—XX веков», на этом заседании отчетливо обнаружил себя плюрализм современного литературоведения. Наряду с выдержанным в традициях академической науки (но ощутимо согретым благодаря привнесенному в него личному началу) докладом Н. Н. Мостовской, вниманию собравшихся были предложены как опыты предельно обобщающего сравнительно-типологического рассмотрения тургеневского творчества в контексте русской литературы XIX века, так и образцы неоакадемического подхода, смыкающегося с современными интертекстуальными методологиями.

Доклад Н. Н. Мостовской (Санкт-Петербург) «Тургенев и Некрасов. Противостояние» был посвящен анализу причин расхождения двух больших художников. По мнению докладчицы, писателей-современников развели не идеологические разногласия и не личные обиды (именно эта точка зрения прочно установилась в литературе). Главной причиной их расхождения явилось, скорее, несовпадение литературно-эстетических взглядов. Для Тур-


lib.pushkinskijdom.ru

генева (в этом он сближался с Герценом) искусство неизменно оставалось самоценным, исключающим всякого рода «Tendenzenschrift». Искусство для него занимало основное место среди других видов человеческой деятельности. В этой связи в докладе сопоставлялись «Концы и начала» (1862—1863) Герцена и «Довольно» (1864) Тургенева. Некрасов же в переломную для России эпоху 1860-х годов склонен был оценивать роль искусства иначе. При всей универсальности его литературной деятельности, важнейшим для поэта в этот период было другое — успех журнала «Современник». По этой причине Некрасов неизбежно вынужден был отдавать предпочтение публицистике и критике как делу общественного служения и пропаганды. Эстетическим взглядам Тургенева эта позиция очевидным образом противоречила. Конечно, Некрасов тоже служил искусству и как большой поэт внес в русскую культуру много нового. Однако он всю жизнь оставался прирожденным журналистом, что не могло не сказаться и на его поэтическом творчестве, и на его эстетическом кредо. Все это он сам обозначил известной формулой, которую, впрочем, не стоит понимать слишком буквально: «Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть бойцом».

Закончив доклад о Тургеневе и Некрасове, Н. Н. Мостовская, по настоятельным просьбам слушателей, увлекательно и эмоционально поделилась своими размышлениями о книге В. Н. Топорова «Странный Тургенев» (М., 1998). Отметив всеобъемлющую эрудицию автора и обаяние его «магического» слова, она поставила под сомнение оправданность широко используемого здесь биографического метода. Завершая свою импровизированную рецензию, Н. Н. Мостовская высказала предположение, что собранный В. Н. Топоровым богатейший материал интересен прежде всего не как доказательство «странности» писателя, а как свидетельство своеобразия его поэтики, во многом нетрадиционной, раскрывающей глубинный подтекст тургеневских творений и новые пути в развитии искусства будущего.

В докладе Е. В. Рыжковой (Воронеж) было предпринято типологическое сопоставление тургеневского «лишнего человека» и «смешного человека» из рассказа Достоевского. За общностью в самом способе обозначения персонажей угадывается, по мнению докладчицы, и общность в содержании двух образов. В логике сюжетного развертывания обоих произведений «лишний» человек может оказаться «смешным», а «смешной» — «лишним». Сближает героев и то, что они мучительно осознают свое одиночество, свою аномальность, свою отъединенность от большинства, хотя природа этой отъединенности глубоко различна, как различны и те жизненные результаты, к которым приходят герои Тургенева и Достоевского.

Сопоставлению двух других героев Тургенева и Достоевского был посвящен доклад Е. М. Конышева (Орел) «Базаров и Ставрогин». Докладчик подчеркнул, что в романах и Тургенева и Достоевского нашла отражение проблема нигилизма, связанная с кризисом просветительской идеологии. Однако если Достоевский идет на разрыв с Просвещением, то Тургенев остается в рамках этой системы, по-своему переосмысляя просветительское представление о единстве законов природы и разума. Герой Достоевского легко перешагивает тот барьер естественности, который останавливает тургеневского нигилиста. Но, расширяя представления о границах зла в душе человека, Достоевский расширяет и представления о возможностях добра, вводя в свой роман исключавшуюся просветительской концепцией личности тему святости и христианского подвига.

О. Н. Осмоловский (Орел) в докладе «Символическое мышление И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского» проанализировал формы символической типизации в романах «Дым» и «Преступление и наказание». У обоих писателей символический план является своеобразным «метатекстом», синтезирующим в себе все уровни обобщений (социально-бытовой, психологический, философский). Однако у Тургенева преобладает природная и предметная символика, и уровень символизации текста в его романе оказывается значительно ниже, чем у Достоевского, проецирующего на изображаемые им характеры и ситуации библейские мифы и образы.

В докладе Е. В. Тюховой (Орел) «Тургенев и Чехов: Принципы психологизма» была предпринята попытка подробно развить уже намеченный в предшествовавшем литературоведении тезис о «тургеневском» начале в психологической манере Чехова. Как показала докладчица, излюбленный Чеховым прием овеществления, опредмечивания человеческого переживания имеет истоком тургеневский подход к изображению «внутреннего человека». Тургеневские корни имеет, вероятно, и прием «кинематографического» чередования сцен, выполняющий не только сюжетные, но и психологические функции (у Чехова этот прием включается в систему психологических деталей подтекста).

Н. А. Куделько (Орел) в докладе «О типе праведника в рассказах И. С. Тургенева „Живые мощи" и А. И. Солженицына „Матренин двор"» предприняла попытку сравнительно-типологического анализа образов Лукерьи и Матрены. Были отмечены такие роднящие двух героинь черты, как смирение, терпение, бескорыстное самоотвержение, способность к творчеству, а также ощутимая в их судьбах роковая предрешенность. Анализ повествовательной структуры и жанровой природы обоих рассказов позволил докладчице сделать ряд наблюдений над сходствами и различиями в способах формирования образов героинь и выражении авторского отношения к ним.

Доклад Г. Е. Потаповой (Санкт-Петербург) «Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из „Записок охотника"» был

lib.pushkinskijdom.ru

посвящен анализу того, как преобразуются в контексте реалистического повествования традиционные литературные модели состязания певцов, заданные, во-первых, античной и новоевропейской буколикой, а во-вторых, вариациями того же мотива в европейской и русской балладе, драматургии, романтической повести (генеалогия этой литературной модели восходит к песням и преданиям европейского средневековья). В тургеневских «Певцах» суть состязания, на первый взгляд буколического, по многим параметрам оказывается ближе к «балладной» модели (противоположность внешне виртуозного искусства подлинному вдохновению, акцентированность момента победы, рудименты мотива «певец и князь»). Если античные контуры основной темы рассказа отдаленно намекают на гармоническое «детство всех народов», то балладная коллизия, перенесенная внутрь «буколического» мира, привносит в него и порыв к чудесному перерождению действительности, и трагическую напряженность духовных исканий, размыкая тем самым пределы этого малого мира и распахивая его навстречу миру большому.

М. А. Турьян (Санкт-Петербург) в докладе «О трансформации некоторых принципов поэтики и литературных мотивов Пушкина в „Дневнике лишнего человека"» рассматривала философское содержание повести и проявившиеся здесь особенности художественного метода Тургенева с точки зрения того, как преломились в «Дневнике лишнего человека» принципы пушкинской поэтики и его художественные открытия в области прозы. Сложный характер тургеневской интерпретации этих открытий был показан на примере своеобразного функционального использования «белкинского» взгляда на мир, ввести который в повествование позволила Тургеневу жанровая близость «Дневника лишнего человека» к «Истории села Горюхина» (в этой связи докладчица наметила интересные типологические параллели между героями обоих произведений). Другим важным моментом творческого усвоения пушкинских мотивов явилась трактовка тургеневским героем пушкинских цитат: вставленные в иной философский и психологический контекст, они обрели не свойственное онтологии Пушкина тенденциозно-субъективное звучание и служат усилению трагикомического смысла «Дневника лишнего человека».

Внимание участников секции «Проблемы творчества Тургенева» было сосредоточено прежде всего на различных аспектах тургеневской поэтики, анализировавшейся либо имманентно, либо в сопоставлении с предшествующей литературной традицией, а также на некоторых вопросах, касающихся мировоззрения писателя.

В докладе С. М. Аюпова (Уфа) «Литературная традиция Карамзина в романистике Тургенева» речь шла о том, как отразился в романах «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети» художественный опыт повестей «Бедная Лиза», «Остров Борнгольм», «Сиерра-Морена». Докладчик постарался проследить влияние этих повестей Карамзина на самых различных уровнях организации тургеневских романов. Что касается стилевого уровня, то особое значение в романах Тургенева имеет, как показал С. М. Аюпов, карамзинский оборот «может быть», определяющий и тональность тургеневских финалов, и эмоциональное звучание образа Лизы Калитиной в 44-й главе. Отзвук заключительной фразы «Бедной Лизы» слышится в финале «Отцов и детей»: возможность примирения карамзинских героев оборачивается у Тургенева «вечным примирением» всего живущего на земле, его растворением в «равнодушных» ритмах Природы. К поэтике «Бедной Лизы» восходит и такой композиционный принцип «Дворянского гнезда», как параллелизм в развитии любовного сюжета и в перемежающих его описаниях природы. Далее докладчик коснулся некоторых сюжетных схождений между «Дворянским гнездом» и повестью «Сиерра-Морена» (вторжение «роковых» героев, несущее резкий перелом в судьбах влюбленных), а также высказал предположение о зависимости первоначального замысла «Отцов и детей» от меланхолического стиля повести «Остров Борнгольм», в основе которого лежат поэтические вариации на тему смерти.

С. Брауэр (Гронинген, Нидерланды) в докладе «„Записки охотника" как художественное целое», опираясь на наблюдения Б. М. Эйхенбаума, которым долгое время не уделялось должного внимания в отечественном тургеневедении, убедительно продемонстрировал, что основополагающим приемом «Записок охотника» является механизм уравновешивания противоположностей, действующий на самых разных уровнях созидаемого художественного мира. Этот принцип определяет как констелляцию персонажей, начиная с Хоря и Калиныча, так и особенности описания природы (оппозиции «лес—степь», «свет—темнота», «черное—белое», «ясность—смутность», «темнота—холод» и т. д.). Далее, описываемые охотником встречи часто происходят на какой-то границе — будь то граница двух уездов, или край пропасти, или заброшенный сад, или большая дорога — и к тому же в переходное время (это касается как времени суток или года, так и пограничных ситуаций в жизни человека). Принцип уравновешивания противоположностей наблюдается и в манере повествования: тургеневский рассказчик балансирует между простым «показыванием» неповторимого, конкретного, индивидуального и «объективным» аналитическим либо лирически-философским комментированием. Идеальным воплощением этого двойственного отношения рассказчика к тому, что он описывает, является жизненное амплуа охотника, свободно пересекающего границу между двумя мирами (в этой связи докладчик наметил некоторые точки соприкосновения между образом охотника в русском фольклоре и в тургеневском цикле).

В докладе А. Дуккон (Будапешт, Венгрия) «Проблема „литературности" и „оригинальнос-

lib.pushkinskijdom.ru

ти" в произведениях Тургенева 1850-х годов» была предпринята попытка осмыслить расстановку тургеневских героев в свете указанной оппозиции. У Тургенева «литературность» мужских фигур (образованность, сознательное или бессознательное подражание образцам) противопоставляется «оригинальности» героинь, и обычно «литературное» начало терпит в этом споре поражение. Стремясь обнаружить параллели этой тургеневской теме в предшествующей литературе, докладчица обратилась как к привычным сопоставлениям тургеневской коллизии с коллизией пушкинского «Евгения Онегина», так и к шиллеровскому противопоставлению «наивного» и «сентиментального». В рамках этой оппозиции женские фигуры у Тургенева (такие как Ася, Вера Николаевна, Наталья) представляют спонтанность, наивность и близость к природе, а мужские фигуры (Рудин, господин Н. Н. и герой повести «Фауст») являются представителями рефлектирующего сознания (т. е., по Шиллеру, сознания сентиментального).

И. Хетеши (Печ, Венгрия) в докладе «Роль традиции в повести И. С. Тургенева „Вешние воды"» остановился на соотношении «европейского» и «русского» в изображении тургеневских героев. Укорененность Джеммы в европейской культурной и исторической традиции обеспечивает ей своеобразную защиту и такую гармонию, которая, даже будучи нарушена, обладает способностью восстанавливаться. На Западе возникает то «крепкое, твердое звено», которое Тургенев напрасно ищет в русской жизни и отсутствие которого так ощутимо в судьбах русских героев повести (Санин, Полозова).

Доклад В. Ф. Погорельцева (Брянск) «Трактовка оригинальности в „Гамлете Щигровского уезда" И. Тургенева» был посвящен полемике с укоренившейся в исследовательской литературе характеристикой тургеневского героя как «неоригинального человека». Используя эту самооценку щигровского Гамлета, следует иметь в виду, что рассуждения персонажа об оригинальности полны горькой иронии: парадоксалист придает этому понятию противоположный смысл. Учет этого обстоятельства помогает взглянуть на изображенный Тургеневым характер более объективно и непредвзято, увидеть в нем неожиданные черты.

На секции не осталась без внимания и проблема христианских мотивов в творчестве Тургенева. В докладе А. А. Кретовой (Орел) «К вопросу об истолковании смысла названия романа И. С. Тургенева „Накануне"» было подчеркнуто, что наряду с социально-политическими и конкретно-историческими аспектами тургеневского романа не меньшее значение имеют аспекты символические, метафизические. Докладчица попыталась связать название «Накануне» с одним из культовых предметов православного храма — «канунником» (или «кануном»), столиком, на котором оставляются приношения, ставятся поминальные свечи и т. д. По мнению А. А. Кретовой, герои Тургенева — Елена и Инсаров — сгорают, как две жертвенные свечи «на кануне». Такое толкование заглавия возможно благодаря ассоциативным связям, образуемым сгущением образно-символических элементов, среди которых особое место принадлежит «пламени», являющемуся у Тургенева метафорой жертвенно сгорающей человеческой жизни.

Н. Н. Старыгина (Йошкар-Ола) в докладе «Содержание и структура образа героини в романе Тургенева „Дворянское гнездо"» проанализировала набор художественных средств, с помощью которых писатель создает «тишайший и христианнейший образ Лизы» (по выражению Б. Зайцева). Ключевым при построении этого образа становится слово «чистый». В контексте христианской символики получает дополнительные смысловые оттенки и знаковый в романтической эстетике эпитет «бледный». При создании образа Лизы Тургенев использует также традиции житийной литературы.

Наконец, в трех последних докладах на заседании этой секции под разными углами зрения рассматривались связи Тургенева с европейской литературной и философской традицией. Л. В. Миндыбаева (Орел) предложила вниманию собравшихся обзор той части родовой библиотеки Тургенева, которую составляют сочинения английских авторов, начиная от Шекспира и кончая Диккенсом и Теккереем. Как показала докладчица, эта часть родовой библиотеки писателя расширяет наши представления о его связях с английской культурой и дает новые материалы для изучения творческого взаимодействия Тургенева со многими английскими писателями.

В докладе В. М. Головко (Ставрополь) «Стихотворение в прозе И. С. Тургенева „Necessitas, Vis, Libertas": тургеневская художественная концепция свободы и необходимости в историко-философском контексте» речь шла о том, что замысел стихотворения о необходимости, силе, свободе (в черновом автографе № 34 под названием «Сюжеты» в этом ряду присутствовало также «право») восходит к четвертой части «Философии истории» Гегеля. Но произведение Тургенева не является образной парафразой философских идей, в том числе и представления о свободе как осознанной необходимости, сформировавшегося в системах детерминистов XVII—XVIII веков, Шеллинга, Гегеля и других философов. Диалектические традиции в тургеневском освещении отношений необходимости и свободы выявляются путем сопоставления философско-эстетического понимания свободы воли в стихотворении Тургенева с теоретическими трактовками этой категории в системах Лейбница, Канта, Гегеля, Шопенгауэра. Докладчик подчеркнул актуализацию проблемы нравственного выбора личности в творчестве Тургенева, отрицание писателем «бесстрастной диалектики», закономерное появление трагического начала в его художественной интерпретации данной парадигмальной оппозиции.

lib.pushkinskijdom.ru

Доклад Т. Б. Трофимовой (Санкт-Петербург) был посвящен теме «Тургенев и Паскаль». Среди философских проблем, которые привлекали внимание русского писателя, одними из главнейших были связанные с человеком — с его отношением к вопросам жизни и смерти, с его ничтожеством перед вечностью, с его поисками истины и счастья. Не исключено, что Тургенев мог учитывать трактовку этих вечных вопросов Паскалем в его философских размышлениях. В докладе были рассмотрены возможные паскалевские реминисценции в цикле «Стихотворения в прозе» и проанализирована роль таких влияний в создании философских миниатюр Тургенева.

Методологическим разнообразием были отмечены выступления на секции «Проблемы творчества Пушкина». Здесь были представлены и строгие академические изыскания, и предельно широкие типологические исследования, смыкающиеся с собственно философской проблематикой, и историко-литературные доклады, направленные на выявление основных линий литературной преемственности в русской прозе XIX века.

М. Г. Альтшуллер (Питтсбург, США) в докладе «Диптих Пушкина и палинодия митрополита Филарета» остановился на известном обмене стихотворениями между Пушкиным и московским митрополитом. Во-первых, докладчик уточнил жанр стихотворения Филарета, доказательно определив его как палинодию (лат. palinodia), т. е. опровержение самого себя. Во-вторых, уточнен был и текст палинодии: в качестве аутентичной была предложена публикация Н. В. Сушкова в «Записках о жизни и времени святителя Филарета» (М., 1868), опирающаяся на текст, сообщенный публикатору самим митрополитом. Наконец, М. Г. Альтшуллер предложил дополнения к вариантам первой редакции стихотворения «В часы забав и праздной скуки...», основывающиеся на свидетельстве М. Д. Деларю, близкого знакомого Пушкина.

Р. В. Иезуитова (Санкт-Петербург) в своем докладе «К творческой истории VII главы „Евгения Онегина"», изложила ряд наблюдений, позволяющих совершенно по-новому взглянуть на творческую историю этой главы и на ее роль в развитии замысла всего романа. В результате того, что по завершении VI главы Пушкин отказался от первоначального замысла, предполагавшего большой роман в двух частях (состоящий из двенадцати глав), именно на VII главу пришлась решающая композиционная нагрузка. В этой главе Пушкин должен был изменить движение сюжета таким образом, чтобы реализовать новое, трехчастное построение романа, впоследствии закрепленное известным болдинским планом 1830 года. Именно об этой композиционной перестройке свидетельствуют сохранившиеся рукописи VII главы, отражающие два совершенно различных творческих этапа: начав работу над главой в Михайловском 31 июля 1827 года, Пушкин до первых месяцев 1828 года продолжал реализацию первоначального замысла романа в двенадцати главах; затем началась принципиально новая стадия работы, связанная с заменой двухчастной композиции на трехчастную и завершившаяся в Малинниках 4 ноября 1828 года. Р. В. Иезуитова остановилась и на некоторых других моментах, касающихся творческой истории VII главы. Так, например, по-новому были интерпретированы в докладе «московские» строфы, очевидно, явившиеся ответным жестом Пушкина на «прощение» его Николаем I (именно этим логично объяснить гнев императора на Булгарина, позволившего себе насмешливо отозваться о получившей монаршее одобрение главе «Евгения Онегина»).

В докладе Л. М. Петровой (Орел) «Вера и духовные ориентиры в творчестве Пушкина» речь шла о проблеме религиозности поэта, в последнее время привлекающей все более пристальное внимание отечественных исследователей.

В ином аспекте затронул проблему духовного пути Пушкина еще один орловский исследователь, С. Л. Барбашов. В докладе «Топография духовного пути в лирике Пушкина» он остановился на символической функции деталей природы, присутствующих в тех стихотворениях поэта, в которых звучит тема жизненного пути. По мнению докладчика, анализ «топографического» аспекта пушкинской лирики позволяет проследить движение от субъективизма, присущего ранней поэзии Пушкина, к просветленному онтологизму его позднего творчества.

М. В. Отрадин (Санкт-Петербург) представил вниманию слушателей доклад «Пушкинские мотивы в романе Гончарова „Обыкновенная история"». Диалогический конфликт, подчеркнул докладчик, подразумевает соотнесение каждой из противостоящих точек зрения с жизненной реальностью. Но действительность, которая могла бы служить фоном для спорящих «голосов», в первом романе Гончарова представлена очень скупо. Функцию такого фона берет на себя литературный контекст, причем особую роль здесь играют произведения Пушкина, Имя Пушкина, пушкинское слово в художественном мире Гончарова — это всегда знак полноты, гармонии, живой жизни. Оба оппонента в «Обыкновенной истории» чувствуют себя совершенно естественно в смысловом пространстве пушкинского творчества. В спорах каждый из них охотно подкрепляет свои аргументы пушкинским словом. Это наводит на мысль, что взаимоисключаемость двух представленных точек зрения не абсолютна. То, что в споре кажется неразрешимым противоречием, в жизни (а пушкинское слово и предстает как знак и аналог жизненной полноты) таковым не является.

И. В. Столярова (Санкт-Петербург) в докладе «Об одном пушкинском мотиве в творчестве Лескова» обратила внимание на то, что Лесков, рисуя своих героев в ситуации выбора, нередко соотносит нравственные решения, принимаемые ими, с теми решениями, к кото-

lib.pushkinskijdom.ru

рым приходят пушкинские герои (Татьяна, Онегин, Маша в «Дубровском»). Принцип пушкинской Татьяны, принцип непоколебимой верности тому положению, в котором оказался человек, утверждается в целом ряде произведений Лескова как высокая норма христианской нравственности, поддержанная опытом народной жизни («Старые годы в селе Плодомасове», «Захудалый род», «Штопальщик»). Однако, так как мышление Лескова носит адогматический характер, в других его произведениях этот жизненный принцип подвергается сомнению, и его реализация (или нереализация) приводит лесковских героев к совершенно неожиданным результатам (история Манички Норк в «Островитянах», «Бесстыдник», «Отборное зерно», «Обойденные», «Чертовы куклы»).

Работа секции была завершена докладом директора Всероссийского музея А. С. Пушкина С. М. Некрасова (Санкт-Петербург), рассказавшего об истории Пушкинского музея Александровского Императорского лицея, а также о том, как было положено начало системе пушкинских музеев в России и как развивается эта система в нелегких сегодняшних условиях.

На секции «Тургенев и Пушкин» прозвучало пять докладов.

В докладе А. Звигильского (Париж, Франция) «Тургенев и князь Долгоруков. (Вокруг «диплома» Пушкина)» была впервые проанализирована история отношений писателя с П. В. Долгоруким, которого многие его современники считали автором пресловутого пасквиля, диплома «Ордена рогоносцев», приведшего к дуэли на Черной речке. Пользуясь свидетельствами, рассеянными в письмах Тургенева и Герцена, а также другими сохранившимися материалами о жизни Долгорукова, докладчик сумел создать психологически убедительную и волнующую картину отношения Тургенева к человеку, которому он всю жизнь не мог простить смерти любимого поэта.

В остальных докладах этой секции были предприняты интересные попытки сопоставления некоторых аспектов поэтики Тургенева и Пушкина.

Н. Л. Дмитриева (Санкт-Петербург) в докладе «Роза у Пушкина и Тургенева» рассмотрела те символические значения, которые связываются с розой в творчестве обоих писателей. Имеющая богатую традицию в мировой литературе, роза оказывается достаточно банальным поэтическим образом, нередко просто штампом. Но художник может, нарушая традицию, выбирая нетривиальный контекст, вернуть свежесть стершемуся образу или метафоре. Примеры тому есть и у Пушкина, и у Тургенева. Но Пушкин, творчеству которого, по замечанию Тургенева, в высшей степени свойственно было «начало самодеятельности», обращался с розой свободнее, решаясь на откровенную насмешку над им же воспетым символом. Вероятно, поэтому роза в его творчестве оказалась многообразнее и богаче значениями, чем в творчестве Тургенева.

В докладе В. А. Громова (Орел) «О пушкинских мотивах в „Записках охотника" И. С. Тургенева» был проанализирован ряд не отмечавшихся прежде текстуальных совпадений между ранним циклом Тургенева и пушкинскими произведениями. Докладчик уделил большое внимание черновым рукописям, где содержится целый ряд прямых ссылок на те или иные строки Пушкина, не всегда оставленные Тургеневым в окончательном тексте «Записок охотника». Особый интерес, по мнению В. А. Громова, представляет в этом отношении автограф заключительного очерка «Лес и степь».

Т. И. Печерская (Новосибирск) в докладе «Пушкинские истоки тургеневских героев» остановилась на некоторых аспектах литературной генеалогии тургеневских героинь. По мнению докладчицы, весь комплекс устойчивых черт, связанных с понятием «тургеневская героиня», в истоках связан с образом Татьяны Лариной — но Лариной первых пяти глав. Свидание в саду становится у Тургенева сюжетной цезурой, после которой образ его героинь «замирает». В «Отцах и детях», напротив, появляется как бы Татьяна восьмой главы — Татьяна, ставшая Одинцовой (в этой связи показательны параллели между балом у губернатора в «Отцах и детях» и светским раутом в восьмой главе пушкинского романа). Тургенев развивает возможности, лишь обозначенные как «быть может» в отношении героев у Пушкина. Тургеневские и пушкинские героини существуют между «А счастье было так возможно» и «Моя судьба уж решена», что выявляет в их сходстве и универсальные стороны душевной жизни человека, и — в авторском плане — метатипические порождающие возможности созданного Пушкиным образа.

И. П. Карпов (Йошкар-Ола) в докладе «Объективация рецепторного восприятия (Пушкин — Тургенев — Бунин)» затронул проблему соотношения между объективацией рецепторного восприятия и объективацией экзистенциальных сил автора. Докладчик предложил искать решение проблемы литературной преемственности на путях анализа и сопоставления *творческих актов* писателей. Если творческий акт Пушкина определялся полнотою объективации внутренних сил автора, то после Пушкина литература пошла по пути абсолютизации той или иной черты мировосприятия. Как этапы постепенного отхода русских писателей от гармонической объективации рецепторного восприятия у Пушкина докладчик рассматривает «функциональность» пейзажей Тургенева и абсолютизацию рецепторного восприятия у Бунина.

10 сентября участники конференции отправились в Спасское-Лутовиново, где их ожидала экскурсия по парку и по дому-музею Тургенева. Кроме того, здесь, в одном из живописнейших мест средней полосы России, состоялось короткое научное заседание, включившее два доклада, темы которых были связаны с живописью.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Жекулин (Калгари, Канада) в докладе «Эстетика стилизации — Тургенев и Эдвард Бёрн-Джонс» отметил, что тема «Тургенев и изобразительное искусство» таит в себе еще много неразработанных аспектов. Так, из поля зрения исследователей совершенно выпал тот факт, что Тургенев знал английских художников-прерафаэлитов и на протяжении двадцати лет следил за их произведениями. В докладе был рассмотрен рассказ Тургенева «Песнь торжествующей любви» (1881) в сопоставлении с картиной Э. Бёрн-Джонса «Песнь любви» («Le Chant d'Amour», 1879). В таком контексте рассказ Тургенева представляется своеобразной «репликой» (причем полемической) на стилизацию средневековья и Возрождения в творчестве прерафаэлитов.

Доклад П. Г. Пустовойта (Москва) «И. С. Тургенев и Токутоми Рока. (Поэтика пейзажа)» был посвящен сопоставлению пейзажной манеры Тургенева и японского писателя Токутоми Рока (Кентзиро, 1868—1927). Используя наблюдения академика Н. И. Конрада над тем, как повлияли тургеневские описания природы с их глубиной пространства и светотенью на японских писателей, привыкших воспринимать пейзаж в линейной перспективе, докладчик проследил влияние Тургенева на пейзажные описания в творчестве Токутоми Рока. Отметив сходство двух прозаиков-пейзажистов, П. Г. Пустовойт остановился и на отличиях японского писателя от русского, связанных прежде всего с влиянием буддизма в его дзэнском варианте (каким образом соотносились в мировоззрении и творчестве Токутоми Рока, убежденного проповедника христианства в Японии, дзэнские традиции и новые, христианские, элементы, докладчик, к сожалению, не пояснил).

Орловская часть конференции, запомнившаяся всем ее участникам как научными заседаниями, так и многочисленными литературными экскурсиями, любезно организованными хозяевами-орловцами, завершилась 11 сентября заключительным пленарным заседанием, сопровождавшимся кратким подведением итогов.

Т. Сасаки (Сайтама, Япония) в докладе «От Онегина к Базарову: Проблемы русского нигилизма» рассмотрел образы пушкинского и тургеневского героев как исторически различные проявления одной и той же характерной черты русской интеллигенции — ее «отрешенности» от всего окружающего, порождаемой свойственным ей духом отрицания. Докладчик провел любопытные параллели между русским нигилизмом и представлениями о Ничто, свойственными философской традиции Восточной Азии. Русской нигилизм, по мнению Т. Сасаки, отличается от восточного своей субъективностью, т. е. самостоятельностью личности (в то время как японцы, исповедуя философию Ничто, аннигилируют и самих себя). Если Базаров (и большая часть русской интеллигенции) провозглашает принципы сознательности и полезности, то восточная философия подчеркивает важность бессознательного и полезность бесполезного.

Доклад В. А. Свительского (Воронеж) «И. С. Тургенев и русская психологическая проза» был посвящен полемике с широко распространенным представлением о противоположности «тайного психологизма» Тургенева откровенному, «тотальному» психологизму таких писателей, как Достоевский или Толстой. Как подчеркнул докладчик, не следует забывать о том, что «Дневник лишнего человека» и «Гамлет Щигровского уезда» по сути стоят у истоков исповедального психологизма Достоевского и что в прозе молодого Тургенева намечается толстовская «диалектика души». Если в раннем прозаическом творчестве Тургенева ощутимы колебания между двумя полярными традициями — лермонтовской и гоголевской, между ориентацией на изображение человека и ориентацией на изображение общественных типов, то его дальнейшее творчество свидетельствует о выборе лермонтовской, психологической линии. Анализируя приемы, используемые Тургеневым при создании образа Базарова, докладчик отметил точки соприкосновения с характером изображения человека в романах Толстого и Достоевского.

И. У. Петерс (Цюрих, Швейцария) в докладе «Тургенев и стиль «модерн». (О поэтике «Стихотворений в прозе»)» проследил параллели и совпадения между тургеневским циклом и стилем «модерн» в целом (французским «L'art nouveau» или немецким «Jugendstil»), характеризующимся следующими основными признаками: техника декоративной стилизации; конкретность не изображаемого предмета, а ощущений, впечатлений и представлений, вызываемых художественными текстами; особенный стиль «для тайны жизни» в сфере непосредственных ощущений и эмоций; эстетизация трагических настроений и победа над хаосом жизни посредством воссоединяющего жеста художника. Подробнее были проанализированы особенно близкие этому стилю стихотворения «Деревня», «Христос», «Лазурное царство», «Конец света. (Сон)», «Кубок». Однако, как подчеркнул докладчик, не все «стихотворения в прозе» соответствуют стилю «модерн», ибо характерная для него «декоративная стилизация» нарушается открыто декларативным выражением пессимистического мировосприятия, близкого философии Шопенгауэра.

Л. А. Балыкова (Орел) в докладе «Французская публицистика времен франко-прусской войны и Парижской коммуны в круге чтения Тургенева. (По материалам мемориальной библиотеки писателя)» привела многочисленные отголоски хорошо знакомой Тургеневу французской прессы в его очерках и письмах 1870 года. Пользуясь материалами французских книг из мемориальной библиотеки Тургенева, докладчица показала, что писателю были знакомы разные точки зрения на происходившие события и на проблему государственного устройства Франции, представленные в сочи-

lib.pushkinskijdom.ru

нениях Рошфора, А. Лео, Сен-Виктора, Сарсе, Клареси, Ж. Барбье, Кадоля и др. В докладе было убедительно доказано, что одним из прототипов мусье Франсуа в тургеневском очерке «Человек в серых очках» является известный во Франции в 1860—1870-е годы журналист и политический деятель радикального толка А. Рошфор.

В докладе Т. М. Кривиной (Орел) «Английские писатели конца XIX—начала XX века о Тургеневе» речь шла о том интересе, который проявили к творчеству русского писателя Уайльд, Дж. Мур, Гиссинг, Беннет, Голсуорси, Уэллс, Конрад, В. Вулф, Г. Джеймс. Примечателен тот факт, что в творчестве Тургенева английские писатели видели прежде всего русскую тему, которую воспринимали не столько в социально-политическом ключе (исключением здесь явился лишь Уэллс), сколько в плане постижения таинственной русской души. Восхищаясь Тургеневым как «гением меры», «поэтом в прозе», писатели Великобритании апеллировали к русскому романисту в процессе осмысления вопросов, связанных с психологией творчества, художественным методом, стилем и пр. В заключение докладчица отметила, что тема «Тургенев и английские писатели» еще таит в себе немало неизученных аспектов.

Н. П. Генералова (Санкт-Петербург) в докладе «Тургеневская энциклопедия. Итоги и перспективы» рассказала о результатах работы сотрудников Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН над созданием фундаментального труда, призванного подвести итоги тургеневедения за прошедшие 115 лет со дня смерти писателя. Несмотря на то что академическое литературоведение переживает трудные времена, ученые института, совместно с коллегами из Орловского педагогического университета и Музея Тургенева в Орле, ведут огромную разыскательскую работу. Научная база этого труда заложена в двух академических изданиях Полного собрания сочинений и писем Тургенева, выходивших под редакцией академика М. П. Алексеева, которому и принадлежала идея Тургеневской энциклопедии. Более полутора тысяч статей уже написано и проходит стадию редакционной и технической обработки. Регулярно проводятся выездные заседания редколлегии в Орле и Санкт-Петербурге, к работе привлекаются не только известные тургеневеды (Л. Н. Назарова, В. А. Громов, И. А. Битюгова, Н. С. Никитина, Г. Б. Курляндская, Е. И. Кийко, Л. А. Балыкова и др.), но и молодые ученые, которые в дальнейшем пополнят ряды исследователей, посвятивших свою жизнь изучению биографии и творчества великого русского писателя. В заключение докладчица призвала участников конференции внести свой посильный вклад в столь важное для науки и столь нужное для всех культурных людей дело, как Тургеневская энциклопедия.

Затем выступили руководители секций, поделившиеся своими впечатлениями об отдельных докладах и о тех тенденциях, которые выявились в ходе научных заседаний, посвященных тому или иному кругу проблем. По единодушному мнению выступавших, международная конференция «Пушкин и Тургенев», благодаря усилиям санкт-петербургского и орловского оргкомитетов, объединила пушкиноведов и тургеневедов, ученых разных стран и разных городов России, и вне всякого сомнения, оправдала себя. Многообразие проблематики и методов, высокий научный уровень докладов, непринужденное общение — всем этим в полной мере характеризовалась работа конференции. Как большое достоинство отметили многие из выступавших то, что организаторами была предусмотрена возможность обсуждения докладов непосредственно во время заседаний. Спонтанно вспыхивавшие диспуты о той или иной из затрагивавшихся докладчиками проблем существенно оживляли атмосферу заседаний.

Подводя итоги прошедшей конференции, научный руководитель общества «Пушкинский проект — XXI век» профессор В. М. Маркович подчеркнул, что одним из важнейших результатов состоявшейся в Орле встречи ученых из многих стран мира была возможность познакомиться со взглядом на русскую культуру «со стороны», вернее — с многих и разных сторон. Умение задать «чужой» культуре вопросы и попытаться понять ее ответы (новые не только для спрашивающего, но и для самой этой культуры, ибо «чужие» вопросы впервые раскрывают потенциально заложенные в ней смыслы) — это, вероятно, наилучший способ взаимодействия культур, более плодотворный, чем попытка до конца отождествиться с «чужой» системой понятий и представлений. Участникам конференции «Пушкин и Тургенев» — пусть не всегда, но по крайней мере, в некоторые моменты — удавалось приблизиться к такому диалогу. Помимо многообразия точек зрения, представленных в диалоге разных культур, отметил далее В. М. Маркович, работа конференции характеризовалась и чрезвычайным многообразием научных методов, которые, впрочем, тяготели к двум полюсам. Один из них — традиционная академическая наука, или позитивизм, который, при всей критике его со стороны новых литературоведческих школ, отвечает, очевидно, извечной потребности человеческого разума в эмпирической регистрации явлений. Печатью этого добротного академического позитивизма были отмечены многие доклады, обратившие на себя внимание участников конференции. Другим методологическим полюсом явилась тенденция к предельному абстрагированию. Многие интересные доклады, прозвучавшие на конференции, обязаны своей яркостью именно такому укрупнению масштаба, позволяющему увидеть вещи по-новому. В процессе работы конференции и тот и другой методы лишний раз продемонстрировали свою жизнеспособность — и способность до конца удовлетворять каждого конкретного исследователя, прибега-

lib.pushkinskijdom.ru

ющего к ним в своей практике. Но наука в целом не может удовлетвориться односторонним предпочтением того или иного метода и возникает только как взаимодействие двух названных полюсов. Свой посильный вклад в такое взаимодействие старались внести и участники Международной конференции «Пушкин и Тургенев».

© *Г. Е. Потапова*

## АЛЕКСЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

С 8 по 9 июня 1998 года в Санкт-Петербурге проходила очередная научная конференция, посвященная академику М. П. Алексееву, выдающемуся ученому, основателю петербургской школы сравнительного литературоведения.

Конференция традиционно проводилась в учреждении, с которым на протяжении многих лет была связана научная деятельность М. П. Алексеева. Здесь, в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, в основанном по инициативе ученого Секторе взаимосвязей русской и зарубежной литератур, работают ученики и последователи М. П. Алексеева, продолжая его дело и бережно храня традиции своего учителя.

Выступление О. А. Белобровой было посвящено воспоминаниям об участии М. П. Алексеева в работе IV Международного съезда славистов в Москве в 1958 году, об организации и проведении М. П. Алексеевым совместно с Д. С. Лихачевым Международной конференции по текстологии славянских литератур (она состоялась в мае 1971 года в Ленинграде, в Пушкинском Доме). Был отмечен существенный вклад ученого в изучение средневековых словарей, в их числе древнерусских азбуковников, в разыскания иноязычных источников произведений переводной литературы Древней Руси, в уточнение ее репертуара и поэтических средств.

Н. С. Никитина, более двадцати лет ежедневно общавшаяся с академиком М. П. Алексеевым, остановилась на эпизоде, связанном с его 70-летием. Пафос выступления мемуаристки сводился к тому, что она постоянно в процессе общения ощущала поддержку М. П. Алексеева, который поощрял даже не вполне удачные публикации, если они, по его убеждению, исходили от чистого сердца.

А вот что рассказал об академике М. П. Алексееве генеральный консул ФРГ в Санкт-Петербурге господин Дитер Боден: «Наши отношения начались с приездом из Гамбурга в Ленинград в октябре 1965 года молодого студента-слависта, каким я был в ту пору. По рекомендации моего гамбургского профессора я обратился к академику Алексееву, чтобы посоветоваться с ним по поводу моей диссертации о взаимосвязи западной и русской литератур. И хотя при тогдашней советской бюрократии общение было делом непростым, Михаил Павлович сразу же любезно согласился помочь мне. После завершения диссертации я вернулся в город на Неве уже дипломатом и работал здесь до начала 1977 года. Мои, уже ставшие дружескими, отношения с М. П. Алексеевым продолжались, хотя жесткие правила советской действительности и наложили определенные ограничения на наши личные контакты. Несмотря на это, тогда немало было сделано для расширения контактов между немецкими славистами и их коллегами из Пушкинского Дома. Наши личные отношения с академиком Алексеевым прервались после моего отъезда из Ленинграда в марте 1977 года. Но Михаил Павлович так и остался в моей памяти человеком душевной теплоты и обаяния, уникальной эрудиции и исключительной отзывчивости».

В своем выступлении М. Д. Эльзон остановился на публикации писем А. В. Головнина к великому князю Константину Николаевичу. М. П. Алексеев был первым из шести рецензентов, безоговорочно потребовавших, чтобы адресат не был назван «К. Н. Романовым» (как на том настаивал главный редактор «Русской литературы»). М. Д. Эльзон огласил фрагмент из письма А. В. Головнина, где был приведен первый вариант четверостишия:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить,
Ее ни с чем нельзя сравнять.
В Россию можно только верить.

М. Д. Эльзон сослался на мнение своего учителя, Б. Я. Бухштаба, что Ф. И. Тютчев отказался от рифмы во имя смысла.

К. М. Азадовский поделился воспоминаниями о том, как начиналась его Рилькеана. В 1950-е годы он много времени проводил в доме друзей своих родителей — Марии Лазаревны и Иосифа Моисеевича Тронских. В ту пору Константин Маркович начал интересоваться Рильке, а в домашней библиотеке Тронских были первоиздания этого поэта и литература о нем. Случайно обнаруженный в Публичной библиотеке сборник стихов Рильке в переводе Александра Биска, выпущенный в Одессе, в самый разгар гражданской войны, заинтересовал К. М. Азадовского, тем более что у Тронских он нашел книги Рильке, помеченные инициалами хозяина — А. Биска, с которым Мария Лазаревна встречалась в Одессе в 1918—1919 годах. Этот талантливый переводчик и поэт, участник одесской литературной жизни,

lib.pushkinskijdom.ru

эмигрировал в Европу в конце 1919 года. Докладчик с интересом изучил его творческий и жизненный путь, вплоть до самой смерти в 1973 году, и считает А. Биска первым в России подлинным рилькеанцем, поскольку ему удалось «угадать» Рильке еще в 1905 году — раньше, чем многим другим.

В небольшом сообщении В. Э. Вацуро шла речь о тексте стихотворения Е. А. Баратынского «Н. И. Гнедичу» («Так для отрадных чувств еще я не погиб», 1822). В новейших критических изданиях Баратынского дан новый текст этого стихотворения с учетом правки, сделанной в экземпляре «Стихотворений Е. А. Баратынского» 1835 года, сохранившемся в библиотеке В. А. Жуковского. Докладчик отрицал принадлежность почерка правки Баратынскому и сосредоточился на анализе самих исправлений. По его мнению, они дают не новую, а первоначальную редакцию текста, близкую к той, по которой стихотворение печатал М. Л. Гофман в своем двухтомнике Баратынского (1914). Они не могли принадлежать автору, который на протяжении нескольких лет совершенствовал текст; невероятно предположение, что в последнем печатном издании Баратынский в одночасье зачеркнул всю свою предшествовавшую работу над стихотворением. Эта правка не есть новая редакция, она сделана кем-то, располагавшим списком ранней редакции. Это работа не автора, а «текстолога» или собирателя рукописей.

А. А. Долинин в своем сообщении обратился к источникам стихотворения Пушкина «Анчар». Как было установлено американским исследователем Р. Густафсоном, основными источниками «Анчара», очевидно, были сообщение о ядовитом дереве Явы (Upas tree) голландского врача Фурша и основанное на этом сообщении описание мифического дерева в поэме английского поэта Э. Дарвина «Ботанический сад», которая, вероятно, была известна Пушкину во французском переводе Делюза (1800). Однако популярная легенда пришла к Пушкину не в чистом виде, непосредственно от одного или нескольких источников, а многократно преломленной в памяти европейской (особенно английской) культуры, и нам необходимо реконструировать смысловую ауру и статус легенды, на фоне которых создавался «Анчар». Прежде всего следует принять во внимание, что сенсационное «сообщение Фурша» было литературной мистификацией, немедленно разоблаченной путешественниками и учеными. Тем не менее поэтическое сознание эпохи восприняло его как некий «новый миф» и ввело образ ядовитого дерева в свой тематический репертуар. В частности, легенда была использована Робертом Саути в его поэме «Талаба-истребитель» (1801), где ядовитое дерево помещено в условное сказочно-мифическое пространство аравийского Востока. Явные параллели между соответствующими строфами поэмы Саути и «Анчаром» заставляют предположить, что именно «Талаба-истребитель» явилась одним из «промежуточных звеньев», через которые Пушкин воспринял легенду о «древе смерти».

Доклад С. А. Фомичева был посвящен стихотворению А. С. Пушкина «Дионея». Это стихотворение было опубликовано в журнале «Новости литературы» в 1825 году в первоначальной редакции, в основном совпадающей с беловым автографом в Третьей Кишиневской тетради. А вскоре, в книге «Стихотворения Александра Пушкина» (СПб., 1826), произведение это появилось в существенно переработанном виде. Стихотворение было не только сокращено, но и коренным образом переосмыслено. Помимо других изменений, героям были даны новые имена, и именно это, по мнению докладчика, сообщило стихотворению пушкинскую глубину мысли.

На протяжении всей работы над стихотворением Пушкин менял имена героев. Девушка в беловом автографе и журнальной публикации названа Галатеей, юноша — Кларисом. Во второй редакции герои носят имена Дионея и Хромид. Последнее имя неизбежно вызывает неуместное, казалось бы, представление о физическом увечье, которого Пушкин пытался избежать в первой редакции. Почему же тогда он оставил его в окончательном варианте? По мнению докладчика, это вполне осмысленный поэтический ход. Не случайно в окончательной редакции исчезло имя Галатеи: оно вызывало в памяти миф о Пигмалионе, любовь которого одушевила холодный мрамор. Такое возможное сближение (Галатея в роли Пигмалиона) Пушкину, вероятно, показалось нежелательным. Хромид не случаен, он не результат самообольщения девушки, а воистину достоин ее любви.

Доклад Н. Я. Дьяконовой имел целью показать, что литературные впечатления Теккерея послужили не менее важным стимулом его творчества, чем жизненные обстоятельства. Свой путь он начал как автор рецензий, очерков, пародий, шаржей и карикатур, которому не терпелось сокрушить господствующие художественные течения. Даже в «Ярмарке тщеславия», самом насыщенном моральной и общественной критикой произведении Теккерея, господствует мысль о том, как фальсифицируются элементарные понятия об истине и добре в современной литературе. В «Истории Пенденниса» формирование личности и дарования героя показаны во взаимодействии выпавшего ему на долю жизненного опыта с литературной школой, которую ему надо было пройти, чтобы стать честным человеком и писателем.

Обращаясь к истории в романе «Генри Эсмонд», Теккерей столь же занят описываемой им эпохой, сколь и ее ложным освещением в поэзии и прозе. Прямое изображение сочетается у него с таким, в котором «объектом изображения становится само литературное изображение» (Ю. М. Лотман).

П. Р. Заборов посвятил свое сообщение Василию Ипатовичу Полянскому (1742—1800), одному из русских знакомых Вольтера, в настоящее время у нас полузабытому, на Западе

lib.pushkinskijdom.ru

же почти совсем неизвестному. Опираясь на разнообразный материал (письма, мемуары, научная литература), докладчик попытался охарактеризовать эту незаурядную и во многом загадочную личность и по возможности выяснить, что привлекало в нем Вольтера и что лежало в основе их теплых, хотя и не очень длительных отношений. Существенное внимание докладчик уделил судьбе личной библиотеки Полянского, а также портрету Вольтера, полученному Полянским из его рук и после смерти владельца ставшему собственностью Казанского университета.

Доклад Г. А. Тиме «Русская тема в дневниках Г. Гауптмана» базировался на материале дневников немецкого писателя за 1892—1931 годы, изданных в Германии в последние десять-пятнадцать лет М. Машатцке и П. Шпренгелем.

В докладе подчеркивалось, что для Гауптмана Россия была важна и интересна в первую очередь как феномен *духовный*, воспринятый в основном через творчество больших русских писателей: Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Тургенева, позднее М. Горького. Немецкий писатель отмечал их важную роль в становлении собственной творческой индивидуальности; исходя из их идей, он часто корректировал свои оценки исторических событий, признавал их право учительства. Именно с этих позиций подошел Гауптман к личности Л. Троцкого, рассматривая его как «тирана» — тип, враждебный духовности, а значит, не имеющий права на роль вождя. В послереволюционной России, с ее репрессиями и «расстрелами тысяч безвинных людей», Гауптман пытается осмыслить роль Горького, которого называет «великим гуманистом». Его призвание он видит в стремлении «бороться с хаосом» (общая философская проблема начала XX века, занимавшая и Гауптмана) и расценивает эту борьбу, в частности, как «основу для нового взгляда на Советы». Не без влияния Толстого, Достоевского и Горького немецкий писатель связывает идею справедливости с «религиозно-социальной революцией» и сетует на отсутствие в Германии фигур такого масштаба, воплощающих, по его мнению, «голос всемирной совести».

Доклад Аюми Мита был посвящен мифопоэтическим аспектам «Повести о Петре и Февронии», при анализе которых докладчица обратила особое внимание на змееборчество Петра и его женитьбу на мудрой деве Февронии. Аюми Мита попыталась выявить архетипические образы-мифологемы и показать их семантические связи в авторском замысле «Повести». Исследование мифопоэтической основы и фольклорных источников, отдельных образов «Повести» подтверждает, по мнению докладчицы, что текст «Повести о Петре и Февронии» имеет иносказательный характер. «Повесть» нужно рассматривать не только в сравнении с фольклорными материалами, но и в свете христианской традиции. «Повесть» подчинена единому авторскому замыслу — преображению и духовному прозрению героя Петра через союз с Февронией — носительницей высшего Божественного Промысла. Основным сюжетопорождающим принципом в «Повести» является свадебная обрядность, соединяющая все образы и мотивы, используемые автором для полного выражения собственного замысла. Именно свадебная тема позволяет выразить центральную идею «Повести» — воскрешение героя Петра через брак. Кроме того, фольклорно-мифологические элементы текста связаны с христианскими элементами. Мотив змееборчества (фольклорная традиция) переходит в мотив борьбы со «змеем-искусителем» (христианская традиция). В итоге «Повесть о Петре и Февронии», связь которой с агиографической традицией казалась слабоощутимой, получает обоснование как текст житейного жанра: жизнь героев возвышается до статуса жития.

К. С. Корконосенко обратился в своем докладе к образу России в творчестве Мигеля де Унамуно. Изучение больших и малых произведений этого автора, его писем и дневников оставляет впечатление, что Унамуно больше знал о России и интересовался Россией, чем писал о ней. Еще более любопытно, что часто Унамуно писал о России, основываясь не на своем точном знании о далекой стране, где он никогда не бывал и языка которой не знал, а исходя, скорее, из своей догадки, из представления о том, какой должна быть Россия. Из отдельных штрихов складывается цельный образ с несколькими доминантами, которые можно обнаружить на всех этапах творческой и духовной эволюции писателя; этот образ в очень малой мере выводим из тех сведений о России, которыми мог располагать дон Мигель и которые являлись всеобщим достоянием его круга.

Россия в восприятии Унамуно обладала чертами некоего идеального пространства, где возможны синтез и борьба реальностей; в то же время Россия служила полем для эксперимента над идеями и образами, интересовавшими Унамуно гораздо больше, чем русская тема, для решения более важных проблем — проблемы Испании, проблемы человечества, проблемы собственного бессмертия.

*© А. Е. Шашкова*

lib.pushkinskijdom.ru

## К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. Р.

1 сентября 1998 года в главном здании Российской академии наук прошла научная конференция, посвященная 140-летию со дня рождения великого князя Константина Константиновича, поэта, известного под псевдонимом К. Р. Конференция, организованная Л. И. Кузьминой при поддержке Балтийского фонда, подготовленная сотрудниками Рукописного отдела и музея ИРЛИ, прошла с большим успехом. Ему несомненно способствовала уникальная выставка, сделанная научным сотрудником Рукописного отдела Л. К. Хитрово. На выставке были представлены редкие подлинные фотографии и документы, связанные с многообразной деятельностью великого князя: фотографии из семейного альбома, автографы переписки Константина Константиновича с П. И. Чайковским и И. А. Гончаровым, портреты детей К. Р., автографы его стихотворений.

Конференцию открыл директор Пушкинского Дома, чл.-корр. РАН Н. Н. Скатов. В своем вступительном слове он говорил о том, что в настоящее время произошло как бы второе рождение К. Р., личность которого интересна нам тем, что воплощает в себе богатство и гармоничность уникального человеческого духа.

Затем выступила заведующая Рукописным отделом, доктор филол. наук Т. Г. Иванова с докладом «По материалам комментариев к переписке К. Р. с академиком А. А. Шахматовым». Докладчица сосредоточилась на одной из главных тем писем 1904—1915 годов — отзывах К. Р. на произведения современных ему поэтов. Было освещено отношение Константина Константиновича к творчеству известной поэтессы Поликсены Соловьевой, к произведениям менее известной, но очень любимой великим князем поэтессы Веры Ивановны Рудич и очень им ценимого поэта конца XIX века А. А. Голенищева-Кутузова. Особый акцент был сделан на восприятии К. Р. декадентских направлений начала XX века, творчества В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба, Д. С. Мережковского.

Очень содержательным был доклад научного сотрудника Рукописного отдела А. В. Дубровского «К вопросу об интерпретации взаимоотношений К. Р. с И. А. Гончаровым». Доклад основывался на переписке великого князя с И. А. Гончаровым, содержащей 56 писем. Переписка отражает личные и творческие взаимоотношения К. Р. и известного романиста на протяжении 7 лет. В эти последние годы своей жизни Гончаров был наставником К. Р., критиком его стихотворений. Ни одни поэтический сборник К. Р. не выходил без его одобрения.

Сообщение Н. К. Мальковой «К. Р. в миниатюрных изданиях» сопровождалось демонстрацией этих изданий; последнее из них, со вступительной статьей Л. И. Кузьминой, включает 145 стихотворений поэта.

Доклад Т. В. Герхен, научного сотрудника Музея истории города, не был предварительно объявлен в программе, но вызвал большой интерес слушателей. Его тема касалась истории создания драмы К. Р. «Царь Иудейский», которая в свое время встретила серьезные цензурные затруднения. История сотрудничества великого князя Константина Константиновича с А. К. Глазуновым, их конфликт в связи с необходимостью сокращения музыкальной части драмы и примирение, участие в постановке пьесы членов «Измайловских досугов», трудный путь к сцене из-за жесткой позиции Священного Синода (благодаря личному разрешению государя пьеса выдержала два представления, затем была поставлена в Суворинском театре, но без текста) — таковы аспекты доклада. Позже было разрешено чтение драмы, но без костюмов и декораций. Тираж пьесы в 25 000 экземпляров разошелся очень быстро.

Заключал первую часть конференции доклад В. Е. Андреева, научного сотрудника Мраморного дворца, «Долг памяти». В. Е. Андреев рассказал о создании мемориального музея великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце, где, к счастью, сохранились подлинные детали обстановки. В связи с этим докладом последовала реплика Л. И. Кузьминой о недопустимости таблички с надписью «К. К. Романов» на двери в этом музее.

После перерыва слово было предоставлено Л. И. Кузьминой. Ее доклад касался переписки К. Р. с В. В. Пушкаревой-Котляревской и судьбы ее и Нестора Александровича Котляревского дочери Киры. Захватывающая, почти детективная история, распутать которую помогла переписка К. Р., личное знакомство докладчицы с Кирой Иордановной Пехливановой (о том, что она дочь академика Котляревского, Кира узнала лишь после смерти матери) вызвала огромный интерес присутствовавших.

В докладе Н. Н. Лавровой речь шла о переписке между К. Р. и Л. Н. Майковым относительно подготовки празднования Пушкинского юбилея. Корреспондентов связывали доверительные, искренние отношения, свидетельством чего служат замечания Л. Н. Майкова по поводу речи К. Р. в день торжественного заседания 6 июня 1899 года, а также стихотворения, посылавшиеся К. Р. ему для исправлений. Сближала их и любовь к творчеству великого поэта, и высокая нравственная позиция обоих. Константин Константинович был очень доволен вышедшим первым томом Собрания сочинений Пушкина, альбомом Пушкинской выставки и сборником статей, которые были подготовлены Л. Н. Майковым к юбилейным дням.

Доклад А. А. Васильевой, научного сотрудника Павловского дворца-музея, «К. Р. в Павловске» содержал интересный фактографический материал. Дворец перешел к Конс-

lib.pushkinskijdom.ru

тантину Константиновичу по наследству от отца, Константина Николаевича. К. Р. старался восстановить интерьеры в том виде, какой они имели при Марии Федоровне. Докладчица обильно цитировала дневник К. Р., в котором нередко встречаются упоминания о Павловске.

Доклад канд. техн. наук А. Д. Драке был интересен материалами из его семейного архива. Его родственники из известных фамилий Ильиных и Философовых служили при дворах Ольги Константиновны и Константина Константиновича. А. Д. Драке предложил слушателям ознакомиться с альбомом, содержащим редкие фотографии и документы.

Профессор Университета педагогического мастерства, доктор пед. наук Т. Г. Браже выступила с докладом «К. Р. и Лермонтов». Она указала на большое влияние творчества Лермонтова на К. Р., привела примеры творческой переклички в отдельных стихотворениях и завершила свое выступление указанием на тот факт, что К. Р. всю жизнь носил при себе коробочку с землей из Стрельны, на которой была выгравирована цитата из стихотворения Лермонтова: «О родине можно ль не помнить своей?» (Этой землей посыпали крышку гроба в день похорон великого князя Константина Константиновича.)

В заключение отметим, что очень удачной на конференции оказалась перекличка докладов: одни и те же факты, по-своему рассмотренные разными докладчиками, получили полное и многостороннее освещение.

*© Н. Н. Лаврова*

lib.pushkinskijdom.ru

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *О. И. Буркова, Э. Г. Рабинович* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 08.02.99.
Формат 70×100 1/16. Гарнитура школьная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 23.4. Уч.-изд. л. 29.5. Тираж 1352 экз.
Тип. зак. № 909. С 25

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru