

# Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

1994

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. А. Кошелев. Историческая оппозиция «Запад—Восток» в творческом сознании Пушкина . . . . .	3
Н. С. Никитина. Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети» . . . . .	16
В. А. Мысляков. Белинский в творческом самоопределении А. Ф. Писемского . . . . .	33
В. В. Кожин. Русская поэзия середины XX века как откровение о «конце Нового времени» . . . . .	57
Е. В. Невзглядова. Проблема стиха (на материале русской лирической поэзии) . . . . .	67

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Д. Рак. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» . . . . .	92
Н. Н. Мостовская. Восточные мотивы в творчестве Тургенева . . . . .	101
В. Е. Ветловская. Способы логического опровержения противника в «Преступлении и наказании» Достоевского . . . . .	112
М. С. Ланда (США). Символистская поэтика: опыт мифотворчества . . . . .	120
В. А. Лавров. «Духовный озорник» (К портрету князя Д. П. Святополка-Мирского, критика и историка литературы) . . . . .	134
Статья М. М. Зощенко о Б. К. Зайцеве (публикация и примечания А. И. Павловского)	141
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Назаровой (1961—1971) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой) . . . . .	151

## ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. И. Мельник. Пародия на В. Г. Бенедиктова в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского	178
В. Н. Криволапов. О литературном источнике «Соленой» песни Н. А. Некрасова	179
П. Р. Заборов. Новонайденные автографы Д. И. Фонвизина	181

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Л. Дмитриева. «Russica Romana»	184
А. Г. Гродецкая. Л. Толстой: от 50-х к 70-м	187

## ХРОНИКА

М. Дмитриева, Л. Калинина. Конференция «Православие и русская культура»	193
А. А. Харитонов. Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Михаила Зощенко	198
Г. Я. Галаган, А. М. Панченко, Н. Н. Скатов. К восьмидесятилетию академика Г. М. Фридлендера	202
Д. С. Лихачев, П. Р. Заборов, В. Е. Багно. Ю. Д. Левин: к 75-летию со дня рождения	206
О. В. Творогов. Н. М. Дылевский как исследователь «Слова о полку Игореве»	209
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1994 году	212

## Редакционная коллегия

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

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*  
Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4.  
Тел. 218-16-01

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1994 г.

## ИСТОРИСОФСКАЯ ОППОЗИЦИЯ «ЗАПАД — ВОСТОК» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ПУШКИНА

«Противоположность Востока и Запада, — отмечал П. М. Бицилли в одной из своих «евразийских» работ, — ходячая формула со времени еще Геродота. Под Востоком подразумевается Азия, под Западом — Европа, — две „части света“, два „материка“, как уверяют гимназические учебники; два „культурных мира“, как выражаются философы истории: антагонизм их раскрывается как борьба „начал“ свободы и деспотизма, стремления вперед («прогресса») и косности и т. д. В разнообразных формах длится их вечный конфликт, прообраз которого дан в столкновении Царя Царей с демократиями Эллады».<sup>1</sup>

Политическая, историософская и культурологическая контраверза «Восток—Запад» стала своеобразным пробным камнем русской общественно-литературной и философской мысли 1830-х годов: именно ее, в разных вариациях, использовали и «любомудры», и Чаадаев, и славянофилы, и радетели «официальной народности». Собственно, каждая из этих идеологических моделей предполагала противопоставление «православного» (и одновременно «застывшего») Востока «цивилизованному» (и одновременно «еретическому») Западу, определение «начал» восточной и западной цивилизаций, проекцию «из прошлого» на будущие судьбы двух миров Запада и Востока.

Не миновал этой бинарной оппозиции и Пушкин. Ключевым в этом отношении оказывается стихотворение, которое в исследованиях, ему посвященных, характеризуется как «неясное», «странное», «загадочное». Приведем его целиком.

Стамбул гяуры нынче славят,  
А завтра кованой пятой,  
Как змия спящего, раздавят  
И прочь пойдут и так оставят.  
Стамбул заснул перед бедой.

Стамбул отрекся от Пророка:  
В нем правду древнего Востока  
Лукавый Запад омрачил —  
Стамбул для сладостей порока  
Мольбе и сабле изменил.  
Стамбул отвык от поту битвы  
И пьет вино в часы молитвы.

<sup>1</sup> Бицилли П. М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света // На путях: утверждение евразийцев. М.; Берлин, 1922. С. 317—318.

Там веры чистый луч потух:  
Там жены по базару ходят,  
На перекрестки шлют старух,  
А те мужчин в харемы вводят,  
И спит подкупленный евнух.

Но не таков Арзрум нагорный,  
Многодорожный наш Арзрум:  
Не спим мы в роскоши позорной,  
Не черплем чашей непокорной  
В вине разврат, огонь и шум.

Постимся мы: струею трезвой  
Одни фонтаны нас поят;  
Толпой неистойвой и резвой  
Джигиты наши в бой летят.  
Мы к женам, как орлы, ревнивы,  
Харемы наши молчаливы,  
Непроницаемы стоят.

Алла велик!

К нам из Стамбула  
Пришел гонимый янычар —  
Тогда нас буря долу гнула,  
И пал неслыханный удар.  
От Рущука до старой Смирны,  
От Трапезунда до Тульчи,  
Скликая псов на праздник жирный,  
Толпой ходили палачи;  
Треща в объятиях пожаров,  
Валились дома янычаров;  
Окровавленные зубцы  
Везде торчали; угли тлели;  
На кольях скорчась мертвецы  
Оцепенелые чернели.  
Алла велик. — Тогда султан  
Был духом гнева обуян.<sup>2</sup>

Стихотворение было написано во время знаменитой Болдинской осени. На белой рукописи его — помета: «17 окт(ября) 1830»; а ниже — загадочная сокращенная запись: «Предч. разб. ст.». Сама эта запись и возможности ее расшифровки стали предметом полемики американского слависта У. Викери и Р. Е. Терebeneиной.<sup>3</sup>

Впервые это стихотворение монографически изучил Н. И. Черняев. В его обширном этюде «Стамбул гяуры нынче славят...» исследуется преимущественно протеизм Пушкина, способного принимать облик представителя чужого народа и предсказывать будущее. Поэт-де выдавал это стихотворение за перевод с турецкого, но никакой турецкий поэт «не написал бы ничего более турецкого и более восточного, чем „Стамбул гяуры нынче славят“». Каждый стих этого превосходного стихотворения проникнут чисто турецким религиозно-национальным фанатизмом, чисто турецкой гордостью, самоуверенностью, воинственностью, чувственностью и апатией. Каждый стих этого стихотворения носит отпечаток полусонной важности

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.], 1948. Т. III. С. 247—248. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. В цитатах курсив мой. — В. К.

<sup>3</sup> Викери У. Загадочная помета Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 91—95; Терebeneина Р. Е. Пометы Пушкина на рукописях // Там же. С. 95—101.

и неподвижности ума. Здесь уже нет и тени пламенной арабской фантазии: здесь мы имеем дело с духовным миром совсем иного закала, и как бесподобно передал поэт все самые сокровенные помыслы завязтого турка, не тронутого европейской цивилизацией». <sup>4</sup> Далее Н. И. Черняев представил обширный комментарий ко второй части «Стамбула...», посвященный бунту янычар и кровавому его подавлению в июне 1826 года султаном-преобразователем Махмудом II.

Подробный анализ «Стамбула...» дал Д. Д. Благой в лучшей своей книге «Социология творчества Пушкина». Он обратил преимущественное внимание на политическую подоплеку второй части, указав на «странное сближение»: «Бунт янычар произошел ровно через полгода после восстания декабристов — в ночь с 14 на 15 июня 1826 года. Мало того, самый ход этого бунта до поразительного напоминает выступление декабристов на Сенатской площади». <sup>5</sup> Это обстоятельство позволило исследователю провести ряд параллелей и соответствий (в политике Махмуда II и Николая I, например), говорить о «тайнописи» Пушкина и т. д. Позже концепцию Д. Д. Благого поддержал (чуть более осторожно) Н. Я. Эйдельман <sup>6</sup> и — еще более осторожно — М. И. Гиллельсон. <sup>7</sup>

Отдельные наблюдения Д. Д. Благого, действительно, точны и интересны (о них — ниже). Но в целом его рассуждения о пушкинской «тайнописи» не вполне корректны. Дело в том, что *первая* часть «Стамбула...» (до описания разгрома янычар) вошла в текст пятой главы «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года», была опубликована в I томе «Современника» и представлена там как «начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу» (VIII, 478). Д. Д. Благой использовал атрибуты этого представления и контекст «Путешествия...» для доказательства политической силы *второй* части стихотворения, в публикацию не вошедшей и при жизни Пушкина читателю неизвестной. <sup>8</sup> В конечном итоге, «декабристские» аллюзии «Стамбула...» оборачивались у Д. Д. Благого неправомерными подменами типа: «...весьма характерно и приписывание Пушкиным своих „сатирических“ стихов именно янычару. Уцелевший в разгроме декабризма поэт-Арион не зря влагает их в уста „гонимого янычара“, уцелевшего в страшной катастрофе, постигшей его товарищей». <sup>9</sup> Но никакого «гонимого янычара» в публикации «Современника» попросту не было...

В относительно недавнее время к монографическому исследованию «Стамбула...» обратился Д. И. Белкин. Он уточнил источники сведений Пушкина о быте турецкой столицы, об обстоятельствах кровавого разгрома янычар (это журнальные материалы о Турции, затрагивавшие сходные темы и события, и ориентальная литература 30-х годов) и предположил, что «Стамбул...» — это начало большой «ориентальной» поэмы, которая не была продолжена потому, что Пушкин познакомился с сочинениями О. И. Сенковского «касательно Востока» (XII, 96) и решил не кон-

<sup>4</sup> В кн.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 3—4, 7.

<sup>5</sup> Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. 2-е изд. М., 1931. С. 196.

<sup>6</sup> В кн.: Пушкин А. С. Болдинская осень / Сопров. статьи В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана. М., 1974. С. 198—201.

<sup>7</sup> Гиллельсон М. И. Пушкинский «Современник» // Современник (факсимильное изд.). М., 1987. Приложение. С. 16—17.

<sup>8</sup> Полностью стихотворение было опубликовано В. А. Жуковским в 1841 году в IX томе посмертного собрания сочинений Пушкина (III, 1219).

<sup>9</sup> Благой Д. Указ. соч. С. 196.

куруровать с видным ориенталистом.<sup>10</sup> Предположение это — не более чем гипотеза, весьма слабо аргументированная.

Поэтому, кажется, в анализе этого «загадочного» пушкинского стихотворения о «древнем Востоке» и «лукавом Западе» необходимо исходить из двух следующих посылок.

1. Существуют два текста этого стихотворения: «текст 1830 г.» (оставшийся в рукописи) и «текст 1836 г.» (ставший фрагментом прозаического «Путешествия в Арзрум...»). *Первый текст* двухчастен и включает развернутое сопоставление «разнузданного» Стамбула и «благочестивого» Арзрума, в контраст к которому дана картина подавления бунта арзрумских янычар. *Второй текст* содержит только первую часть и обозначен как сочинение мистифицированного турецкого поэта-янычара. Оба текста суть *вполне законченные произведения*: характерно, что в публикации Пушкин изменил финальные стихи первой части.

2. Это стихотворение не является ни откликом на текущие политические события (хотя бы и такие важные для Пушкина, как восстание декабристов), ни «кукишем в кармане» для николаевской цензуры. Его идеологический смысл непосредственно связан прежде всего с бинарной оппозицией Запада и Востока и поисками *места России* в этом соотношении.

Осознание контраверсы «Восток—Запад», проникая в русскую культуру пушкинского времени, неизбежно осложнялось вопросом: к какой из двух социокультурных моделей принадлежит Россия?

Собственно, на этот вопрос логически возможны только два варианта ответа:

— Россия суть восточное образование с тяготением к Западу;

— Россия суть европейская (западная) социокультурная система с тяготением к Востоку.

Между тем именно вокруг этих «двух вариантов» возникла и активная общественная борьба (до сих пор еще не затихшая), и самобытная русская историософия — от Хомякова до Бердяева и Питирима Сорокина. Оба варианта могли быть обоснованы исторически — обращением к началу русской государственности и «крещению Руси».

У истока русской государственности оказывался «пришлец могучий Скандинав» (VI, 477). Карамзинская историческая традиция в целом признавала «варяжскую теорию» происхождения государства на Руси и представляла Русь изначально в качестве исконно «западного» образования, близкого к социальному и экономическому укладу средневековой Чехии или Польши. Характерно, что история «призвания варягов» изложена Карамзиным с явно «западнической» установкой: «Варяги или Норманы должны были быть образованнее Славян и Финнов, заключенных в диких пределах Севера; могли сообщить им некоторые выгоды новой промышленности и торговли, благодетельные для народа. (...) Тогда гражданам вспомнили, может быть, о выгодном и спокойном правлении Норманском: нужда в благоустройстве и тишине велела забыть народную гордость...»<sup>11</sup>

Но западные славяне в свое время приняли католичество — Русь же изначально предпочла «восточное» православие. Показательно, что тот же Карамзин, повествуя о «крещении Руси», представлял историю «выбора

<sup>10</sup> Белкин Д. И. О комментариях к стихам «Стамбул гяуры нынче славят...» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 119—128.

<sup>11</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. 5-е изд. СПб., 1842. Кн. 1. Т. 1. С. 68.

веры» как исключительно личную инициативу «князя пышного» Владимира и относился к этому выбору весьма неодобительно.<sup>12</sup>

Наиболее отчетливо это изначальное противоречие «западно-восточной» ориентации древней Руси выразил Чаадаев в своем «Философическом письме» (1829): «В то время, когда среди борьбы между исполненным силы варварством народов Севера и возвышенной мыслью религии воздвигалось здание современной цивилизации, что делали мы? По воле роковой судьбы мы обратились за нравственным учением, которое должно было нас воспитать, к растленной Византии, к предмету глубокого презрения всех народов».<sup>13</sup> По Чаадаеву, беды России идут именно «с Востока» и определяются изначалью «ложной» религиозной ориентацией. Понятие «Восток» рождало в сознании человека пушкинской эпохи представление о крупных, «растленных» деспотических государствах, о некоем «застывшем» единстве национального бытия, опирающегося на традиции и неохотно «впускающего» в себя все новое, о философском смирении и сосредоточении, об изначальном предпочтении властного начала жизни отдельной человеческой «единицы» и т. п. «Запад» же, напротив, ассоциировался с представлением о небольших, но мобильных организациях, в которых больше простора для конкретного человека, больше свободы, в которых демократические начала одерживают верх над инстинктами повиновения и не жизнь следует за традицией, а традиция пересматривается жизнью. По Чаадаеву, «Запад» мыслился как архетип более молодой организации, а российские противоречия — как следствие изначальной «отстраненности» от него: «До нас же, замкнутых в нашей схизме, ничего из происходившего в Европе не доходило. Нам не было дела до великой всемирной работы. (...) Вопреки имени христиан, которое мы носили, в то самое время, когда христианство величественно шествовало по пути, указанному Божественным его основателем, и увлекало за собой поколения людей, мы не двигались с места. Весь мир перестраивался заново, у нас же ничего не созидалось: мы по-прежнему ютились в своих лачугах из бревешек и соломы. Словом, новые судьбы человеческого рода не для нас совершались».<sup>14</sup>

«Восток» в этом случае однозначно воспринимается как «дикость», «татарщина», «жестокость». Характерно, что идеологическое официальное противостояние «чаадаевщине» шло без учета этого сознания «Востока» и выстраивалось по законам прямой антитезы: «гнилой», «эгоистический» Запад — «могучая», «православная» Русь. Именно такого типа противопоставление содержалось в классических статьях «официальной народности»: «Взгляд Русского на образование Европы» С. П. Шевырева (1841) и «Параллель русской истории западных европейских государств относительного начала» М. П. Погодина (1845). В первой статье прямо провозглашалось: «Запад и Россия, Россия и Запад — вот результат, вытекающий из всего предыдущего, вот последнее слово истории, вот два данные для будущего».<sup>15</sup> Введение третьего «данного» — Востока — изначалью разрушало всю концепцию, и потому стройная теория «официальной народности» предпочитала существовать без историософской и культурологической «географии»...

Идеология XVIII века предпочитала более четкие конструкции. «Вся послепетровская культура, — замечает Ю. М. Лотман, — от переименования

<sup>12</sup> См. там же. С. 121–123.

<sup>13</sup> Чаадаев П. Я. Соч. М., 1989. С. 26 (пер. Д. И. Шаховского).

<sup>14</sup> Там же. С. 27.

<sup>15</sup> Москвитянин. 1841. № 1. С. 7.

России в „Российские Европии“ в „Гистории о российском матросе Василии Кориотском“ до категорического утверждения в „Наказе“ Екатерины II: „Россия есть страна европейская“, — была проникнута отождествлением понятий „просвещение“ и „европеизм“. Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку „правильным, — согласно известному положению Декарта, — может быть лишь одно“, всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков».<sup>16</sup>

Но уже и в XVIII столетии жизненные реалии не вполне соответствовали этому «эталону»: многочисленные «преимущества» России в сравнении с Европой отмечал Д. И. Фонвизин в своих письмах из-за границы.<sup>17</sup> На рубеже веков появляется осознание неистребимого *своеобразия* собственно русского начала, не позволяющего механически усваивать западные формы общежителности.

На основе этого осознания в предромантической эстетике родилась «дополнительная» бинарная оппозиция «Север—Юг», в которой Россия оказывалась «Севером» в сравнении с «благодатными» Францией, Грецией или Италией. Наиболее последовательно культурологический бинер «Север—Юг» был развернут в философском очерке К. Н. Батюшкова «Вечер у Кантемира» (1816). Полемизируя с теорией Монтескье о климатических зонах, Батюшков (устами А. Кантемира, воображаемого собеседника Монтескье) наполняет этот бинер важной содержательной установкой: Север, который «с успехами людскости и просвещения (...) прирастает к просвещенной Европе», несмотря на временную культурную неразвитость, обещает великое будущее. «...Что скажете, услыша, что при льдах Северного моря, между полудиких, родился великий гений?»<sup>18</sup> Россия в границах этого бинера оказывалась тем «благодатным» краем, который, по закону единства противоположностей, был естественным и полноправным последователем блистательных успехов культуры «полуденных стран».

Бинер «Север—Юг» стал символом культурологических исканий 1820—1830-х годов. Именно в это время эпитет «северный» устойчиво вошел в название литературных периодических и непериодических изданий: «Северная пчела», «Северный Меркурий», «Северные цветы», «Северная лира», «Северный архив» и т. д. Этот эпитет содержал характерное указание на некоторое «отделение» от «стран полуденных»: может быть, эти «северные цветы» и не совсем зрелые, а «северная лира» не столь благозвучна — но они не лишены «милого» своеобразия, извинительного именно потому, что «Север» все-таки не «Юг»: «...наше северное лето, / Карикатура южных зим...». Для писателя в системе координат «Север—Юг» было все ясно.

Пушкин в 20-е годы также активно использует этот бинер: «Здесь лирой северной пустыни оглашая...» («К Овидию», 1821, II, 221); «Людмила северной красой.../Сынов Авзонии пленяет...» («Кто знает край...», 1828, III, 97); «...несколько цветков северной эгегической поэзии...» («Опровержение на критики», 1830, XI, 143) и т. д. Это использование идет в рамках общего осознания «дополнительного» бинера.

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 218.

<sup>17</sup> См.: Фонвизин Д. И. Собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 317—562.

<sup>18</sup> См.: Батюшков К. Н. Соч. М., 1989. Т. 1. С. 49—62. Анализ этого очерка см.: Алексеев М. П. Монтескье и Кантемир // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 119—146.



Философские искания начала 1830-х годов передвинули «географию» этого осознания по другой оси координат, «Восток — Запад». Подобная операция существенно изменила самую психологию поисков. На «передвинутой» оси русский поэт уже не мог назвать свою «лиру» ни «западной», ни «восточной», он должен был определиться с возможными нюансами. Европа и Азия существовали как две культурологические данности, но литературный журнал «Вестник Европы» вовсе не предполагал литературной «параллели» вроде «Вестника Азии».

Тут все оказывалось просто. В 1831 году будущий славянофил И. В. Киреевский задумал издавать журнал с символическим названием «Европеец». А. И. Кошелев, приятель его по кружку «любомудров», узнав об этом предприятии, писал Киреевскому: «За имя твоего новорожденного хочется тебя жестоко побранить. Зачем было украсть его у Ксенофонта Полевого, который все твердит: будем же Европейцами! Я хочу написать статью „Не будем же Европейцами“ и пришлю ее для помещения в твой журнал».<sup>19</sup> Но и здесь лозунг «Не будем европейцами» отнюдь не означал прямой «географической» антитезы: «Будем азиатами», — Кошелев вовсе не хочет выглядеть «азиатом»... В случаях обращения к «Востоку» русская культура предпочитала осторожные формулировки, вроде грибоедовской: «Хоть у китайцев бы нам *несколько занять* / Премудрого у них незнанья иноземцев...». Блоковское «Да, скифы мы! Да, азиаты мы...» — могло возникнуть лишь в XX веке, но и тогда воспринималось как эпатажирующий вызов.

В пушкинскую эпоху столкновение двух бинеров («Север — Юг» и «Восток — Запад») требовало особой осторожности и тонкости «ориентиров». Одним из этапов подобного «ориентирования» стало стихотворение А. С. Хомякова «Мечта» (1835):

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая  
На дальнем Западе, стране святых чудес...

В противовес этому «блистательному» и «величавому» в недавнем прошлом «Западу» (воспоминаниям о котором посвящено стихотворение) возникает уже нечто новое:

Но горе! век прошел, и мертвенным покровом  
Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок...  
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,  
Проснися, дремлющий Восток!

Ранее исходный бинер «Восток — Запад» предстал в ореоле иных оценок, но непременно со знаком «плюс» в отношении Запада («молодой Запад» — «древний Восток», «просвещенный Запад» — «дикий Восток», «свободолюбивый Запад» — «рабский Восток», «промышленный Запад» — «неразвитый Восток» и т. п.). Хомяков представил обратный парадокс: «мертвенный Запад» — «дремлющий Восток». Оба члена получают возрастные характеристики «дряхления». Но если «Запад» оказывается жалким и пустым, погрузившимся в «тьму густую», то «Восток» может еще и «проснуться»... Оценка опять-таки не столь однозначная, как в бинере «блаженный Юг» — «возрождающийся Север», но уже принципиально иная, чем в построениях Чаадаева.

Ю. М. Лотман обратил внимание на иную возможность переосмысления того же бинера, представленную в творчестве позднего Лермонтова. Наибо-

<sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 236. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 2.

лее последовательно он проведен в стихотворениях 1841 года «Последнее новоселье» и «Спор», отмеченных славянофильским влиянием. Лермонтов, как и Хомяков, почитает состояние и современного Запада, и современного Востока состоянием культурной старости. «Старость Запада», пишет Ю. М. Лотман, «отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаяньем „без веры, без надежд“, сожалением — целой цепью отсутствий. Этим же объясняется, казалось бы, необъяснимый оксюморон „Последнего новоселья“: „Мне хочется сказать великому народу: / Ты жалкий и пустой народ!“ Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная пошлость нынешнего Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока: „Из славы сделал ты игрушку лицемерья, / Из вольности — орудье палача...“ Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении „Спор“: „Род людской там спит глубоко / Уж девятый век...“; „Нет! не дряхлому Востоку / Покорить меня!...“»<sup>20</sup>

Собственно поэтому, по мнению Ю. М. Лотмана, Лермонтов ввел в пределы данной бинарной оппозиции третий член — «Север»: «Вот на Севере в тумане / Что-то видно, брат!» «Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между „старой“ Европой и „старым“ Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза...»<sup>21</sup>

Но как раз в культурологическом отношении эта лермонтовская «схема» оказывалась «не работающей»: третий, промежуточный, член (да еще взятый в отрыве от своей оппозиции: «Север» есть, а где же «Юг»?) не только *уничтожал* сам исходный бинер, но и не снимал *проблемы выбора*. Характерна, например, историческая *дата*, которой Лермонтов оканчивает «активную» историю Востока: «Род людской там спит глубоко / Уж девятый век...» Единственное активно значимое событие, происшедшее на Востоке 800—900 лет назад, — это разделение в 1054 году христианской церкви на Восточную (Православную) и Западную (Католическую). Апелляция же к этому событию, в свою очередь, отправляла к известной чаадаевской антиномии.

Кроме того, субъективно, для себя Лермонтов искал совершенно конкретный выбор, исходя именно из внутренней специфики данного бинера. В последний год жизни, по свидетельству А. А. Краевского, он активно интересовался Востоком и заявлял: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европой и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны». «Но поверь мне, — обращался он к Краевскому, — там на Востоке тайник богатых откровений».<sup>22</sup>

Нечто подобное испытывал и Пушкин — десятилетием раньше. В его политической и философской лирике 30-х годов мы тоже видим «столкновение» двух бинеров, а попытка сопоставить «Север» и «Восток» отчетливо проявляется в стихах 1828—1829 годов: «В прохладе сладостной

<sup>20</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 222—223.

<sup>21</sup> Там же. С. 234.

<sup>22</sup> Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 235.

фонтанов...», «Калмычке», «Олегов щит», «Опять увенчаны мы славой», «Дон», «Делибаш» и др. Все это стихи, так или иначе связанные с турецкими кампаниями 1828—1829 годов.

Отношение к этим кампаниям у Пушкина было двойственным. Он вполне осознавал их политическую ненужность для России (и отсюда отмеченные еще Ю. Н. Тыняновым призывы типа: «Не бросайся в бой кровавый!...», «Эй, казак! не рвися к бою...»<sup>23</sup>) и одновременно ощущал, что в этих сражениях происходит нечто очень важное для национального самосознания. Его современник Хомяков, например, отправился на эту войну «за честь и веру праотцов». Война разразилась на Балканах, в православных турецких провинциях, и дело шло не о битве за какие-то территории (Россия в результате войны получила лишь два порта на Черном море), а о сражении за некий элемент русской духовности — за Православие (после Адрианопольского мира 1829 года христианские государства Сербия и Греция стали независимыми, а Россия получила формальное право вмешиваться в балканские дела для защиты православных христиан). В этом смысле кампания, свидетелем которой стал Пушкин, открывала обширное поле для раздумий как раз «на оси» Востока и Запада.

К этим раздумьям поэт приходит Болдинской осенью 1830 года.

В октябре, за день-два до написания «Стамбула...», Пушкин создает неоконченный набросок «Когда порой воспоминае...», в центре которого — прямой бинер «Юг — Север»:

Тогда забывшись (?) (я) (?) лечу  
 Не в светлый кр(ай), где н(ебо) блещет  
 Неизъя(снямой) си(невой),  
 Где (море) те(плою) волной  
 На мрамор ветхой тихо плещет,  
 И лавр и тем(ный) ки(парис)  
 На воле пыщ(но) разрослись...

Стрем(люсь) привычною меч(тою)  
 К студеным север(ным) волн(ам).  
 Меж белоглавой их толпою  
 Открытый (?) остров вижу там.  
 Печальный остров — берег дикой  
 Усеян зимнею (?) брусникой,  
 Увядшей тундрой покрыт  
 И хладной пеною подмыт.

(III, 243)

Стихотворение не окончено: привычная антиномия вдруг показалась Пушкину исчерпанной.

В этот момент — в конце второй декады октября 1830 года — Пушкин переживает душевный кризис.<sup>24</sup> В тот же день, что и «Стамбул...», — 17 октября — написано «Закливание», а через день «сожжена 10 песнь» «Онегина». Почему-то в этот период Пушкин обращается именно к восточной экзотике (имя возлюбленной в «Заклинании» — Леила; III, 246). Двухчастный «Стамбул...» (текст 1830 года) — тоже дань этой экзотике, принимающей трагический характер и очень точно передающей существо мусульманского фатализма.

<sup>23</sup> Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 192—196.

<sup>24</sup> См.: Терехина Р. Е. Указ. соч. С. 99—100.

«Пушкинский турок, видимо, не сочувствует уничтожению того войска, на которое он привык смотреть с детства как на твердую опору ислама и падишаха, но он не ропщет, не негодует, не оплакивает жертв холодной мстительности и государственной дальновидности Махмуда II-го. Набросав яркую картину резни, которою ознаменовались первые шаги Махмуда на пути к военным реформам, он впадает в свою обычную, степенную и важную полудремоту, находя в благочестивом изречении, столь часто повторяющемся в Коране, разрешение всех своих дум и сомнений. Словами „Алла велик“ турок хочет сказать, что против предопределения нельзя бороться и что Алле лучше, чем людям, известно, зачем нужно было погибнуть янычарам».<sup>25</sup>

Между тем в составе целостного «текста 1830 г.» картина подавления бунта янычар имеет значение подчиненное. «Пушкинский турок» явно симпатизирует «правде древнего Востока» и не сочувствует проявлениям «лукавого Запада», идущим от султана. Но он, как и вообще «Восток», привык покоряться правителю: в его устах это описание кровавой резни и есть максимально возможное осуждение.

Давно уже отмечено, что два самых «страшных» стиха из описания подавления янычарского бунта: «На кольях скорчась мертвецы / Оцепенелые чернели...» — дословно заимствованы Пушкиным из неоконченного стихотворения «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827; печаталось под заглавием «Опричник»: III, 60). Это было начало баллады, посвященной эпохе Ивана Грозного: в нем тоже описывались последствия «вчерашней казни», учиненной русским властителем. Д. Д. Благой, указав на это заимствование, тут же пренебрег этим фактом, заметив, что «в порядке исторических аналогий бунт янычар соответствовал стрелецкому бунту» (хотя это далеко уже не времена «опричнины!»), и заявив, что на самом деле Пушкина интересуют «другие, более близкие воспоминания».<sup>26</sup>

Однако у Пушкина не бывает «случайных» повторений. В черновиках «Стамбула...» фигурируют другие «страшные» подробности: «Со всех концов... / Везли (в Стамбул) (?) мешки ушей», «Голов вонзенных на зубцы /... торчали» и т.п. (III, 855—856). Но в окончательном тексте он остановился на реминисценции из произведения трехлетней давности явно из-за прямой исторической аналогии. Султан Махмуд II в те времена прямо назывался «турецким Петром Великим», «западником» на оттоманском престоле. Пушкин предпочитает иную аналогию — с фигурой, в русской истории не менее одиозной. «Гневный» султан оказывается таким же инородным (и следовательно, злоторным) явлением на ниве «Востока», как Иван Грозный на ниве русского самодержавия, — «свирепый внук» «разумного самодержца» Ивана III (VII, 87).

Соответственно этой аналогии историософская идея «текста 1830 г.» оказывалась предельно четкой: нарушение естественной жизни какого-либо социума (в данном случае Турции, верной «правде древнего Востока») приводит к кровавым потрясениям, за которыми не следует ничего хорошего: именно «западническая» политика Махмуда II и привела, в конечном счете, к русско-турецкой кампании 1828—1829 годов, начавшейся через два года после разгрома янычар и проигранной Махмудом... Пушкинский бинер «Запад — Восток» предстает в том же обличье, что, позже, у Хомякова: «лукавый Запад» — «неподвижный Восток» (в идеале, «молчаливый» и «непроницаемый», как харемы Арзрума).

<sup>25</sup> Черняев Н. И. Указ. соч. С. 6.

<sup>26</sup> Благой Д. Указ. соч. С. 6.

Идея спасительной «непроницаемости» («премудрого... незнания иноземцев», по Грибоедову) была отнюдь не чужда позднему Пушкину. Именно она оказалась в центре стихотворения «Клеветникам России», политической основой которого стал призыв к Западу не вмешиваться в русские дела, для Запада непонятные и недоступные:

Оставьте: это спор славян между собою,  
 Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,  
 Вопрос, которого не разрешите вы.

(III, 269)

Такого же типа и упрек Мицкевичу в стихотворении «Он между нами жил» (1834): для поэта, который «ушел на Запад», чуждой стала близкая русским его друзьям идея «всеединства» народов («Когда народы, распри позабыв, / В великую семью соединятся...»). Пушкин сетует на то, что Мицкевич, «в угоду черни буйной» с Запада, стал «злым поэтом», и завершает свои рассуждения характерным православным призывом: «...Боже! осяти / В нем сердце правдою Твоею и миром / И возврати ему...» (III, 331). В данном случае он оказывается весьма консервативен (в историческом отношении) — и все охотнее «тянется» к Востоку.

Это «тяготение» стало определяющей причиной, побудившей Пушкина принять за прозаическое описание своего путешествия на Кавказ в 1829 году. Само заглавие этого произведения — «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» — содержит в себе указание на символ магометанской неколебимости, отраженный в «тексте 1830 г.». Это, очень непростое, описание путешествия Пушкин опубликовал в первом — казовом — томе «Современника» и включил в него первую часть «Стамбула...».

«Текст 1836 г.» обнаруживает неожиданные отличия от первой части «текста 1830 г.». Так, незначительная правка зачем-то внесена в финальное семистихие:

Текст 1830 г.

Постимся мы: струю трезвой  
 Одни фонтаны нас поят;  
 Толпой неистовой и резвой  
 Джигиты наши в бой летят.  
 Мы к женам, как орлы, ревнивы,  
 Харемы наши молчаливы,  
 Непроницаемы стоят.

(III, 248)

Текст 1836 г.

Постимся мы: струю трезвой  
 Святые воды нас поят:  
 Толпой бестрепетной и резвой  
 Джигиты наши в бой летят.  
 Харемы наши недоступны,  
 Евнухи строги, неподкупны  
 И смиренно жены там сидят.

(VIII, 479)

В результате «незначительной» правки из финального стиха исчезло ключевое слово «непроницаемы». Зато явились «святые воды» вместо нейтральных «фонтанов».

Стихотворение представлено как «начало (?) сатирической (?) поэмы, сочиненной янычаром (?) Амином-Оглу», — едва ли не каждое слово в этом «представлении» необычно. Почему «Амин-Оглу»? Больше он нигде в произведении не упоминается, так что внимательный читатель мог заподозрить мистификацию «невооруженным глазом». Образованный читатель мог к тому же догадаться, что условно «восточное» сочетание «Амин-Оглу» — это эквивалент известной русской фамилии «Аминов». А род русских дворян Аминовых вел свое начало от того же Ратши, что и род Пушкиных...

«Фон», окружающий это стихотворение в составе пятой главы «Путешествия в Арзрум...», необычен. Глава начинается с краткого описания

Арзрума, который «почитается главным городом в Азиатской Турции» и имеет «чрезвычайно странный вид». Авторские наблюдения кратки и явно неблагожелательны в отношении к Арзруму.

«Главная сухопутная торговля между Европою и Востоком производится через Арзрум. Но товаров в нем продается мало; их здесь не выкладывают, что заметил и Турнфор, пишущий, что в Арзруме большой может умереть за невозможностью достать ложку ревеня, между тем как целые мешки оного находятся в городе.

Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь. Эта поговорка, вероятно, родилась во время крестовых походов (...) Ныне можно сказать: азиатская бедность, азиатское свинство, и проч., но роскошь есть конечно принадлежность Европы. В Арзруме ни за какие деньги нельзя купить того, что вы найдете в мелочной лавке первого уездного городка Псковской губернии» (VIII, 477).

И так далее. Пушкин описывает «азиатское свинство» глазами путешественника европейца — и на европейцев постоянно ссылается. Основной тон описания: «...ничего изящного: никакого вкуса, никакой мысли...» (VIII, 478). В таком духе выдержано описание кладбища, рассказ о посещении Сераскирского дворца, о встрече с родственниками Осман-Паши и о «нечаянном» вторжении в гарем, — сопровождаемый ироническим замечанием: «Вот вам основание для восточного романа» (VIII, 481). «Фон», как видим, совершенно противоположен по смыслу идеологии включенного в него «текста 1836 г.» и являет откровенно «западническое» восприятие Востока.

Наконец, представленному «началу сатирической поэмы» предшествует загадочная фраза: «Между Арзрумом и Константинополем существует соперничество как между Казанью и Москвою» (VIII, 478). Д. Д. Благой по этому поводу задается вопросом: «Что это за соперничество между Казанью и Москвою? Никаких следов существования такого соперничества, насколько мы знаем, не сохранилось». И тут же пытается доказать, что Пушкин таким образом «завуалировал» действительное «соперничество между Москвой и Петербургом».<sup>27</sup> Но опять непонятно: при чем тут, право, именно *Казань*?

И еще: почему Пушкин не опубликовал «текста 1830 г.» полностью? Цензура здесь ни при чем: известия о турецких зверствах (в том числе и о кровавой расправе султана над янычарами) совершенно спокойно печатались в 30-е годы и в «Московском наблюдателе», и в «Телескопе», и в других журналах.<sup>28</sup> Во второй части исходного текста не было ничего «нецензурного» (если не считать того «кукиша в кармане», который *post factum* предположил Д. Д. Благой).

Попробуем отнестись к «тексту 1836 г.» так, как он представлен Пушкиным, не отыскивая «подводных камней».

Перед нами — прямой и открытый разговор о Востоке и Западе (Азии и Европе). «Соперничество» между Москвой и Казанью в XIX веке — нелепость; но исторически оно существовало во времена того же Ивана Грозного. Более того: в пушкинские времена оно еще было и живым литературным фактом, развернутым в «Россияде» Хераскова. «Казань» — это прямой символ Востока и Московской Руси, но и соперничающая с нею «Москва» в этом случае также оказывается искони «восточным» образованием (только «просветившимся», подобно Стамбулу).

<sup>27</sup> Там же. С. 193—194.

<sup>28</sup> См.: Белкин Д. И. Указ. соч. С. 125—128.

В пределах этой намеченной Пушкиным аналогии действительно надо было сочинять именно «сатирическую поэму» (в pendant «эпической поэме» Хераскова), и «сатирическая поэма» эта, в ее проекции на русскую историю, действительно не скоро бы окончилась. «Янычар Амин-Оглу» в этой поэме становился тем же, чем «Тютюнджю-Оглу-Мустафа-Ага» в произведениях О. И. Сенковского, — никого не обманывающей литературной маской. А кровавый финал «текста 1830 г.» оказывался в данном случае неуместен, ибо противоречил изначально ироничному представлению мнимого «целого». Ненужной оказалась и идея «непроницаемости» социума — поэтому Пушкин изменил последние стихи.

Бинер «Восток — Запад» приобретал здесь весьма своеобразное наполнение. Пушкин предлагает заняться его осмыслением, начав с «экзотически»-упрощенной конструктивной параллели в возможном историческом повороте. «Стамбул», конечно, город передовой — но зато и славят его «гяуры» (иноверцы): у него есть опасность быть раздавленным «лукавым Западом». «Арзрум», его «соперник», — тоже, конечно, замечательный город, следующий традиции «древнего Востока», но зато там и «азиатская бедность, азиатское свинство»...

Когда-то, в 1821 году, Пушкин поздравлял своего возвратившегося с Востока приятеля «с благополучным прибытием из Турции чуждой в Турцию родную» (XIII, 31) — такого типа сопоставления вообще были распространены в пушкинские времена.<sup>29</sup> Но эта «родная» Турция живет по тем же историческим законам, что и Турция «чуждая». А постижение этих законов не может быть простым.

В «Путешествии в Арзрум...» Пушкин упорно и сосредоточенно подготавливает читателя к восприятию своих идей. Уже в предисловии он упоминает имена «поэтов, бывших в турецком походе» — А. С. Хомякова и А. Н. Муравьева (хотя оба во время турецкой кампании воевали на Балканах). Тут же Пушкин уточняет: «Первый написал в то время несколько прекрасных лирических стихотворений, второй обдумывал свое путешествие к Святым местам, произведшее столь сильное впечатление» (VIII, 443). Это прямая отсылка к тем русским произведениям, в которых поднималась — поэтически и культурологически — бинарная оппозиция «Запад — Восток»: «Путешествие ко Святым местам в 1830 году» А. Муравьева (1832), «Прощание с Адрианополем», «Сонет», «Клинок», «Ода» А. Хомякова.

Именно Хомяков вскоре после смерти Пушкина выстроит ту же оппозицию философски — в статье «О старом и новом» (1838—1839): «старое» — условный «Восток», «новое» — условный же «Запад». Эта его статья станет началом славянофильской полемики и вызовет содержательный ответ И. В. Киреевского. Последний, тонко почувствовав ущербность прямого, «лобового» сопоставления («Восток — Запад»: «старое — новое») уточнит: «Вопрос обыкновенно предлагается таким образом: прежняя Россия, в которой порядок вещей слагался из собственных ее элементов, была ли лучше или хуже теперешней России, где порядок вещей подчинен преобладанию элемента Западного? (...) Силлогизм, мне кажется, не совсем верный. Если старое было лучше *теперешнего*, из этого не следует, чтобы оно было лучше *теперь*».<sup>30</sup>

В «тексте 1836 г.» Пушкин ставил проблему примерно таким же образом.

<sup>29</sup> См.: *Благой Д.* Указ. соч. С. 194—195, прим.

<sup>30</sup> *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 1. С. 109.

Н. С. НИКИТИНА

## ШЕКСПИРОВСКИЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ В РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

По силе воздействия на Тургенева Шекспир мог бы соперничать разве что с Пушкиным. Но и для Пушкина Шекспир значил едва ли меньше, чем для Тургенева. Потому-то так органично, разнообразно и могуче, не отменяя и не заслоня друг друга, и соединились в тургеневском творчестве эти два начала — пушкинское и шекспировское.

«Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь»<sup>1</sup> — так определял Тургенев место английского гения в жизни России и ее народа. Сам плоть от плоти этого народа, Тургенев в глубинах национальной психологии искал и находил объяснение этому по сути своей уникальному явлению. «...Может ли не существовать, — писал он, — особой близости и связи между беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, — народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, — народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?» (Соч., 12, 327).

В этой открытой им связи Тургенев видел весомое и, наверное, главное обоснование своей собственной неизменной творческой ориентации на Шекспира, смело заявленной им уже в полудетской драме «Стено» (1834) и в последний раз подтвержденной в предсмертной повести «Клара Милич» (1883).<sup>2</sup> И хотя Тургенев подчас даже декларировал спроецированность своих созданий на высшие достижения предшествующего художественного опыта человечества, тем не менее подлинные откровения его таланта воплощены в самих его созданиях, которые потому прежде всего и стали достоянием вечности, что уже изначально соотносились с ней.

Однако не просто постигаются эти откровения в произведениях Тургенева: его творческий мир несовместим ни с примитивными уподоблениями, ни с прямыми заимствованиями. Богатство его художественной

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 327. Далее ссылки на это издание даются в тексте: указываются серия (Соч., Письма), номер тома и страницы.

<sup>2</sup> См.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 450—472; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 145—148 и др.; Waddington Patrick. Turgenyev and England. London, 1980. P. 7—9, 16—17, 90—92.



палитры, уникальная эрудиция и мировоззренческие горизонты позволяли ему запечатлевать в своих повестях и романах неустоявшуюся и пребывающую в борениях современную ему жизнь с присущими ей, как и любой другой жизни, элементами исторической целесообразности, а значит — в непосредственной связи с прошлым и будущим и с тем вневременным постоянным, что заложено в самой природе человека, где и когда бы он ни жил.

Потому-то всегда и был так близок Тургеневу Шекспир. И тем ощутимее и полноправнее претворялось в создаваемых им образах и в самом его художественном методе шекспировское начало, чем больше было у него оснований полагать, что России уготован историей путь, по которому тремя веками раньше прошла Западная Европа, — жертвенный и трагически противоречивый, но, по убеждению Тургенева, единственно возможный путь, отраженный в творческом мире Шекспира.

«Это торжество демократизма над аристократией» — так вскоре после выхода в свет «Отцов и детей» (1862) определил Тургенев в письме к Герцену главный смысл этого своего романа, написанного на горячем материале тех преобразований, которые претерпевала русская жизнь в связи с отменой крепостного права. Отвергая упреки Герцена в предвзятости в отношении к главному герою романа, Тургенев в этом же письме писал: «Положа руку на сердце, я не чувствую себя виновным перед Базаровым и не мог придать ему ненужной сладости. Если его не полюбят, как он есть, со всем его безобразием — значит я виноват и не сумел сладить с избранным мною типом. Штука была бы не важная представить его идеалом; а сделать его волком и все-таки оправдать его — это было трудно...» (Письма, 5, 50).

На объективности своей художественной позиции в «Отцах и детях» Тургенев настаивал и впоследствии, видя в ней главную причину не затихавших с годами споров вокруг его романа. «...Читателю всегда неловко, — писал он в статье «По поводу „Отцов и детей“», — им легко овладевает недоумение, даже досада, если автор обращается с изображаемым характером, как с живым существом, то есть видит и выставляет его худые и хорошие стороны, а главное, если он не показывает явной симпатии или антипатии к собственному детищу» (Соч., 11, 91).

Ставшая лишь недавно известной черновая рукопись «Отцов и детей» подтверждает, как по-шекспировски решал Тургенев эту с самого начала поставленную им перед собой задачу, воистину вживаясь в образы своих противоборствующих героев, не сочиняя, но открывая их в самой жизни, и открыв, не лишал их авторской волей возможности говорить и действовать на страницах своего романа так, как это могло происходить и происходило в реальной обстановке.<sup>3</sup> «В действительности нет шекспировского Гамлета — или, пожалуй, он есть — да Шекспир открыл его — и сделал достоянием общим» (Письма, 3, 49), — писал он еще в 1855 году, обращаясь к В. П. Боткину и Н. А. Некрасову, а через шесть лет открывал своим читателям Базарова, Одинцова, Кирсановых...

Возможно, Шекспиру роман обязан уже самим своим названием — «Отцы и дети». Каким бы привычным и само собой разумеющимся ни казалось оно нам сейчас, не таким оно было для Тургенева, и нашел он его не сразу. Чтобы согласиться с этим, достаточно вспомнить начатый за десять лет до «Отцов и детей» и не заверченный им роман «Два

<sup>3</sup> См.: Никитина Н. С. Свидетельствует рукопись // Русская речь. 1991. № 2. С. 13—20.

поколения», ибо трудно не почувствовать, как далеки друг от друга эти очень близкие по заключенному в них смыслу названия, и разделяет их та неотъемлемая от первого эмоциональная окрашенность, которой полностью лишено второе.

Между тем, открывая непреложный драматизм внутрисемейных отношений сменяющих друг друга поколений, Шекспир не однажды прибегает к этой формуле, прочно ассоциирующейся ныне с тургеневским романом.

Отцов их дети счастьем насыщают,  
Но на меня и здесь наложен пост;  
Ты отнял счастье — стал я изможденным,<sup>4</sup>

говорит королю Ричарду II его дядя, старый Гант, сын которого, будущий английский король Генрих IV, томится в изгнании. А сам Генрих IV, удрученный поведением собственного сына и наследника, изливает горечь своего отчаяния в трагическом монологе на смертном одре:

Проступок принца наряду с болезнью  
Ускорит смерть мою. — О сыновья!  
Как быстро, целью золото избрав,  
Встает природа на дыбы!  
Вот для чего в заботах неразумных  
Отцы терзают думою свой сон,  
Заботой — мозг, трудами — кости;  
Вот для чего накапливают груды  
Червонцев, что достанутся другим;  
Вот для чего детей мы обучаем  
Наукам и военному искусству!<sup>5</sup>

Перечисляя злодеяния Ричарда III, совершенные им на пути к трону, королева Елизавета напоминает ему о разрушенных семьях:

Есть дети беспризорные — отцов их  
Убил ты; слез до старости им хватает.  
Отцы есть, чьих детей зарезал ты;  
Всю жизнь они, как травы, будут сохнуть.<sup>6</sup>

Однако, как ни велик Шекспир, какие бы глубины человеческой души ни постигал он в драматических и трагических перипетиях извечного конфликта отцов и детей, создавая «Ромео и Джульетту», «Гамлета», «Короля Лира» или «Генриха IV», в романе Тургенева этот конфликт получил и свое особое наполнение, и свой масштаб. Распри, раздиравшие семьи английских королей и вельмож, Шекспир напрямую связывал с бедами, обрушившимися на феодальную Англию. Но семейный конфликт поколений он никогда не уподоблял сословному конфликту, и сама формула «отцы и дети» не имеет у него того метафорического смысла, какой она обрела в романе Тургенева, обозначив здесь противостояние исторически сменяющих друг друга поколений, как в семье, так и в обществе и государстве в целом.

В сущности, подлинную остроту главному конфликту романа придают взаимоотношения не отца и сына Кирсановых или отца и сына Базаровых, но Павла Кирсанова и Евгения Базарова, не только не состоящих друг с

<sup>4</sup> «Ричард II», акт II, сцена 1: *Шекспир Уильям*. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 436.

<sup>5</sup> «Генрих IV», часть вторая, акт IV, сцена 4: там же. Т. 4. С. 218.

<sup>6</sup> «Ричард III», акт IV, сцена 4: там же. Т. 1. С. 553.

другом в прямом родстве, но и находящихся на разных ступенях сословной лестницы. «Лекаришкой» и «плебеем» считает Павел Петрович Кирсанов Базарова, который в свою очередь почти в открытую презирает его самого за его аристократические принципы (гл. X: Соч., 7, 44, 45, 48). Однако эта иерархическая лестница представляется в романе размытой и едва ли не условной. Ведь «плебей» Базаров — «плебей» только по отцу, по матери он, как и Павел Петрович, принадлежит к дворянскому роду. В то же время «аристократом», хотя и «по-своему», считает себя и старый слуга в доме Кирсановых Прокофийч, который под стать своему господину называет Базарова «живодером» и «прощелыгой», между тем как молодой камердинер Николая Петровича Кирсанова не скрывает своих подобострастных симпатий к нигилисту (там же, 44).

«Наши дворяне не завоеватели. (...) русское дворянство никогда не составляло особой касты, оно не было самостоятельным, не выводило свою власть от божьей милости, не имело прав; права его нам дарованы — и недавно. Укрепленных замков оно не имело ни в каком смысле — ни в физическом, ни в нравственном; оно не имело власти — оно служило ей. (...) Русским царям никогда не приходилось, подобно королям на Западе, искать точку опоры в сословии городском и сельском, — не приходилось прибегать к одному звену, сочлененному государству, для удержания в равновесии другого звена; Россия не была сочленена, она представлялась государством, расширенным до семейств(енного) государства, в ней не было отдельных звеньев» (Соч., 11, 284) — так излагал Тургенев свое понимание исторической природы русского государства в статье «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства» (1859), оставшейся, по видимому, незаконченной и известной по сохранившемуся черновику.

Однако, несмотря на свою фрагментарность и незавершенность, статья эта, занимавшая мысли Тургенева в канун отмены крепостного права и в преддверии «Отцов и детей», проясняет построение конфликта романа. Этот конфликт, если он касается судеб всех и каждого в государстве, выросшем из семейственного начала, по логике писателя, и может быть только семейственным, конфликтом отцов и детей.

«Одна только страсть к отысканию натянутых аналогий могла находить сходство между мыслью Ивана В(асильевича) Грозного и мыслью Людовика XI» (там же), — полемизировал Тургенев с современным ему русским историком в той же статье, а в написанном через два года романе показывал, сколь порой несостоятельно, а иногда и попросту несуразно перенесение западных нравов и обычаев на русскую почву. Убежденный и неколебимый западник, он в своих представлениях о будущей судьбе России столь же решительно отвергал копирование западных образцов, сколь и идеализацию патриархальных устоев русской государственности. Такого рода западничество было для Тургенева не что иное, как вывернутое наизнанку крайнее славянофильство. И живущий в русской деревне англоман Павел Петрович Кирсанов с раздушенными усами в английском сьоте и феске выглядит так же нелепо, как и Константин Аксаков, появившийся в 1840-е годы в Москве в старинном русском национальном костюме.<sup>7</sup>

Русская история — не поле битвы английских феодалов, и как бы ни старался возродить в себе рыцарский дух Павел Петрович, какие бы

<sup>7</sup> Примечательно, что и Павел Петрович, поселившийся в конце концов в Дрездене, «придерживается славянофильских воззрений» и «на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя» («Отцы и дети», гл. XXVIII: Соч., 7, 186—187).

панегирические речи ни произносил он в адрес английской аристократии с ее понятиями о чести, долге, свободе, не он, а скорее его непримиримый оппонент Базаров временами уподобляется отважному и бескомпромиссному рыцарю Хотсперу из шекспировской хроники «Генрих IV». Во всяком случае, в своем безапелляционном отрицании искусства Базаров мог бы позавидовать тем эпитетам и сравнениям, которые обрушивает на поэзию этот доблестный рыцарь:

Когенком лучше стать мне и мяукать,  
 Чем быть кропателем баллад несносных.  
 Скорей готов я слушать, как скоблят  
 Подсвечник медный или как скрипит  
 Немазанное колесо; все это  
 Так не набьет оскомины, как сладость  
 Поэзии жеманной: мне она —  
 Как дряблая рысца разбитой клячи.<sup>8</sup>

И как Базаров Павла Петровича, презирает Хотспер того, появившегося перед ним после битвы, лорда, о котором он позднее рассказывал Генриху IV и с которым, очевидно, прежде всего и соотносил своего героя-англомана Тургенев:

Но, помнится, по окончании боя,  
 Когда, в крови, разгорячен резней,  
 Без сил, едва переводя дыханье,  
 Я, опершись на меч, стоял, — подходит  
 Какой-то лорд, опрятен, расфранчен,  
 Свеж, как жених; на ниву после жатвы  
 Был подбородок выбритый похож;  
 Как продавец духов, благоухал он;  
 Меж средним пальцем и большим держал  
 Он табакерку с порошком душистым  
 И то и дело подносил к ноздрям,  
 А нос чихал сердито всякий раз;  
 Болтал, смеялся франт; когда ж солдаты  
 Убитых пронесли мимо, он  
 Мерзавцами, невежами бранил их  
 За то, что скверный, грязный труп тащили  
 Под носом его светлости при ветре.

.....  
 ..... меня бесил

Его блестящий вид и запах сладкий,  
 И то, что он, как фрейлина, болтал  
 О пушках, ранах, рвах — помилуй бог! —

.....  
 И крайне жаль, твердил он, в самом деле,  
 Что из утробы благостной земли  
 Противную селитру извлекают,  
 Которой столько славных рослых малых

<sup>8</sup> «Генрих IV», часть первая, акт III, сцена 1: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 67. Подобного рода «нигилистические» декларации — не редкость для героев Шекспира. И в этой связи знаменательной представляется ссылка на него в книге Л. Бюхнера (см.: *Büchner Louis. Kraft und Stoff.* Frankfurt a. Main, 1856. S. 9), что, к сожалению, обойдено вниманием в новейшей статье, посвященной происхождению базаровского нигилизма, автор которой едва ли не всецело выводит его из рассматриваемого в узко национальных пределах немецкого вульгарного материализма. См.: *Тирген П.* К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1993. № 1. С. 37—47.

Погублено коварно, и не будь  
Проклятых пушек, он бы стал солдатом.<sup>9</sup>

И если появление этого лорда на поле недавней брани глубоко оскорбляет ратные чувства Хотспера, то Базарову удивительно гладко выбритый и благоухающий Павел Петрович, который, говоря с крестьянами, нюхает одеколон, кажется попросту смешным. И не об убитых и пленных, не о селитре, которую извлекают «из утробы благодатной земли», чтобы произвести из нее порох, говорят Павел Петрович с Базаровым, хотя их диалог — это тоже поле битвы. И так же как некогда в феодальных войнах решалась судьба Европы, здесь, в имени Кирсановых, пока еще в словесном поединке идет речь о судьбе России. Но не крови жаждет изнуренная русская земля, а селитра нужна ей самой, и в напряженный диалог Павла Петровича и Базарова вмешивается со своими заботами Николай Петрович Кирсанов. «...Я очень рад, — обращается он к Базарову, — что вы занимаетесь естественными науками. Я слышал, что Либих сделал удивительные открытия насчет удобрения полей. Вы можете мне помочь в моих агрономических работах: вы можете дать мне какой-нибудь полезный совет» (гл. VI: Соч., 7, 28—29).

Однако не до полезных советов нигилисту Базарову и не чувствует под собой страдающей земли Павел Петрович Кирсанов. И в то самое время, когда Николаю Петровичу Кирсанову не дает покоя появившаяся в его пшенице головня (гл. XXIV: Соч., 7, 142), его брат и Базаров живут мыслями о предстоящей им дуэли. «Вам пришла фантазия испытать на мне свой рыцарский дух» (там же, 140), — говорит Базаров вызвавшему его на поединок Павлу Петровичу, и оспаривать это его заключение не приходится. Но Павел Петрович такой же рыцарь, как его оппонент — нигилист. И если отвергающий все и вся Базаров принимает вызов Кирсанова, то последний соглашается с условием поединка, предложенным соперником: в качестве свидетеля на дуэли аристократа Кирсанова присутствует камердинер его брата. Боязнь, что Базаров в любой момент может отказаться от поединка, вынуждает Павла Петровича терпеть и его отсрочки, ранящие его рыцарские чувства. И, может быть, только полученная им самим от Базарова рана в какой-то мере искупает и его собственный промах, и весь трагикомизм этого поединка, усугубленный появлением на дороге рядом с местом дуэли дважды — до и после нее — мужика с двумя спутанными лошадьми.

И как тут не вспомнить поразительно контрастирующий с картиной этой дуэли монолог шекспировского Хотспера, нетерпеливо предвкушающего свой роковой поединок с принцем Гарри:

Эй, коня!  
Пускай стрелою громовой на принца  
Меня помчит! Столкнувшись — Гарри с Гарри  
И конь с конем, — сраженья не прервем,  
Пока один не рухнет мертвецом.<sup>10</sup>

А забыть об этом не позволяет рана Павла Петровича: как Фальстаф колет в бедро уже мертвого Хотспера, Базаров наносит такую же рану живому Кирсанову. Но живой Кирсанов уже весь в прошлом, и Базаров наносит смертельный удар по последнему прибежищу его убеждений. «Я начинаю думать, что Базаров был прав, когда упрекал меня в аристок-

<sup>9</sup> «Генрих IV», часть первая, акт I, сцена 3: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 19.

<sup>10</sup> «Генрих IV», часть первая, акт IV, сцена 1: там же. С. 89.

ратизме» (гл. XXIV: Соч., 7, 153), — говорит он брату, прося его жениться на Фенечке. И в конце главы Тургенев ставит последнюю точку в этой достойной не одного сожаления погибшей жизни: «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец» (Соч., 7, 154).

В дуэли Павла Петровича с Базаровым главный конфликт романа достигает своей кульминационной точки. Проецируя эту сцену «Отцов и детей» на эпизод гражданской войны в Англии, запечатленный Шекспиром, и отвергая, казалось бы, самую мысль о возможности подобного разрешения стоящих перед Россией проблем, Тургенев тем не менее не разделял исторического оптимизма своего уже русского великого предшественника, и не «птица-тройка», устремленная в неведомую, но прекрасную даль, появляется в этой исполненной глубокими и тягостными авторскими размышлений картине, а мужик с двумя спутанными лошадьми. Он не обратил внимания на Базарова, в первый раз прогоняя мимо него своих спутанных лошадей, когда тот еще только ожидал прибытия на дуэль Павла Петровича, но после нее, «возвращаясь назад по дороге, „забочил“ и снял шапку при виде „господ“» (Соч., 7, 147), как будто инстинктом постигая, что все происходящее на его глазах касается и его. И как бы подтверждая это, Павел Петрович, указывая на него, обращает свой вопрос к Базарову: «Как вы полагаете, что думает теперь о нас этот человек?» Ответ Базарова неожидан для Павла Петровича, но, пожалуй, только лишь потому, что он никак не предполагал услышать от своего оппонента-нигилиста, едва ли не глумящегося над его англоманством, ссылку на английскую романистку:

« — Кто ж его знает! — ответил Базаров, — всего вероятнее, что ничего не думает. Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает» (там же).

Потому и «забочил», и «снял шапку при виде „господ“» мужик с двумя спутанными лошадьми: эту «тройку» не выведут на настоящую дорогу герои романа.

Через два месяца после выхода в свет «Отцов и детей» Тургенев в своем известном письме к поэту Случевскому писал: «До сих пор Базарова совершенно поняли, т. е. поняли мои намерения, только два человека — Достоевский и Боткин» (Письма, 5, 59). Оба эти отзыва неизвестны. К тому же мнение В. П. Боткина, который познакомился с романом еще до публикации его в «Русском вестнике», вероятно, было высказано им Тургеневу в устной форме.<sup>11</sup> Что же касается отзыва Достоевского, то он содержался в утраченном ныне его письме к Тургеневу. Однако по ответному письму Тургенева, по его письмам к другим корреспондентам, а также по высказываниям о тургеневском романе и его главном герое в публицистике Достоевского того времени исследователями сделан ряд обстоятельных и заслуживающих внимания попыток реконструировать этот отзыв.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Иначе Тургенев не писал бы самому Боткину за несколько дней до того, как упомянул о нем в цитированном выше письме к Случевскому: «...на днях я послал тебе экземпляр моих „Отцов и детей“. Прочти внимательно — и напиши твое окончательное и не подкупленное дружбой мнение» (Письма, 5, 49).

<sup>12</sup> См., в частности: Тюнькин К. И. Базаров глазами Достоевского // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 108—119; Батюто А. И. Признаки великого сердца... (К истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети») // Русская литература. 1977. № 2. С. 21—37; Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев. Творческий диалог. Л., 1987. С. 38—42.

Тем не менее некоторые моменты отзыва Достоевского, высвеченные Тургеневым, остаются как будто незамеченными. «...Мне нечего говорить Вам, — писал он Достоевскому, — до какой степени обрадовал меня Ваш отзыв об „Отцах и детях“. (...) Вы до того полно и тонко схватили то, что я хотел выразить Базаровым, что я только руки расставлял от изумленья — и удовольствия. Точно Вы в душу мне вошли и почувствовали даже то, что я не счел нужным вымолвить. (...) дай бог, чтобы все увидели хотя часть того, что Вы увидели!» И далее Тургенев отчасти проясняет то, что он «не счел нужным вымолвить» и на что обратил внимание Достоевский: «Вот еще вам доказательство, до чего Вы освоились с этим типом: в свидании Аркадия с Базаровым, в том месте, где, по Вашим словам, недостает что-то, Базаров, рассказывая о дуэли, трунил над *рыцарями* и Аркадий слушал его с тайным ужасом и т. д. — Я выкинул это — и теперь сожалею» (Письма, 5, 37).

Действительно, в журнальной публикации «Отцов и детей» отсутствовал текст с выразительной сентенцией Базарова: «...вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь» (гл. XXV: Соч., 7, 160). Этого текста не было уже в беловой рукописи романа;<sup>13</sup> в черновой же — он вписан на полях и оставлен незачеркнутым, что дает известные основания предполагать его более позднее, а возможно, и позднейшее — после публикации романа — происхождение. Так или иначе, но появление этой вставки в первом отдельном и всех последующих изданиях романа связано с отзывом Достоевского, с его прочтением сцены дуэли Павла Петровича с Базаровым.

Десятилетием позже в «Бесах» Достоевский очевидно соотносил дважды возникающие здесь «дуэльные» ситуации с тургеневской и в соответствии со своей рекомендацией, в результате которой в романе Тургенева и появилась вставка с базаровской сентенцией о феодалах, сам в свою очередь подчеркивал чужеродное происхождение этого распространенного в среде русского дворянства обычая. «Не на дуэль же было вас вызывать-с? (...) Что с французского-то переводить!»<sup>14</sup> — так объясняет Липутин свою позицию недоумевающему Ставрогину, поступившему с его женой куда более дерзко и оскорбительно, нежели Базаров с Фенечкой. А «неукротимое желание Артемия Павловича Гаганова драться во что бы то ни стало» со Ставрогиным поставлено Достоевским в прямую связь с тем, что Гаганов «терпеть не мог русской истории, да и вообще весь русский обычай считал отчасти свинством. Еще в детстве его (...) укоренились в нем некоторые поэтические воззрения: ему понравились замки, средневековая жизнь, вся оперная часть ее, рыцарство...»<sup>15</sup>

Уловил ли Достоевский соотнесенность тургеневского романа с шекспировской хроникой «Генрих IV»? По-видимому, не только уловил, но и был не удовлетворен излишней, с его точки зрения, завуалированностью художественной мысли Тургенева, иначе его письмо к автору «Отцов и детей» не содержало бы тех советов, следствием которых стал появившийся в конце концов в романе текст со словами Базарова о феодалах и рыцарских турнирах. Однако со всей определенностью Достоевский ответил на этот вопрос образом Николая Ставрогина.

<sup>13</sup> См.: *Батюто А. И.* Монография о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1961. № 3. С. 228.

<sup>14</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 44.

<sup>15</sup> Там же. С. 222, 224.

Этот, по словам Петра Верховенского, «гордый, как бог»<sup>16</sup> герой как бы уже и олицетворяет собой идею «человекобога», развиваемую в «Бесах» полубезумным фанатиком Кирилловым. Ставрогина, с юных лет предававшегося неукротимым кутежам и разгулу, Достоевский устами Степана Трофимовича Верховенского сравнивает с принцем Гарри, с его прошедшей в буйных и низменных увеселениях молодостью, согласно все той же шекспировской хронике «Генрих IV».

Между тем глубоко мотивированная психологическая коллизия шекспировского образа не находит аналога в образе Ставрогина, что уже не однажды отмечалось шекспироведами.<sup>17</sup> Лишенный нравственного идеала, герой Достоевского лишен и веры в свое великое предназначение, той веры, которая воодушевляет Гарри, наследного принца английского престола, как бы освящая его откровения величием его грядущей миссии:

Я знаю всех вас, но до срока стану  
 Потворствовать беспутному разгулу;  
 И в этом буду подражать я солнцу,  
 Которое зловецам, мрачным тучам  
 Свою красу дает скрывать от мира,  
 Чтоб встретили его с восторгом новым,  
 Когда захочет в славе воссиять,  
 Прорвав завесу безобразных туч,  
 Старавшихся затмить его напрасно.

Лишь необычное бывает мило.  
 Так я, распутные повадки бросив  
 И уплатив нежданно старый долг,  
 Все обману дурные ожиданья,  
 Являя людям светлый образ свой;  
 И, как в породе темной яркий камень,  
 Мой новый лик, блеснув над тьмой греховной,  
 Величьем больше взоров привлечет,  
 Чем не усиленная фольгой доблесть.  
 Себе во благо обращу я злое  
 И, всем на диво, искуплю бывшее.<sup>18</sup>

Не сам Ставрогин, подобно принцу Гарри, сравнивает себя с солнцем и бриллиантом, этими сравнениями кадят ему капитан Лебядкин, нареченный им своим Фальстафом, и Петр Верховенский.<sup>19</sup> Сам же он с удивлением говорит все еще благоговееющему перед ним Шатову: «...вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце...»<sup>20</sup> Между тем столь нарочито и, казалось бы, без достаточных к тому оснований упоминаемый в «Бесах» принц Гарри наводил на мысль о другом литературном предшественнике Ставрогина, который тоже по несомненной, хотя и недекларируемой аналогии с шекспировским принцем не только не гнушался обществом российских Фальстафов и миссис Куикли,<sup>21</sup> но и наставлял своего ученика Аркадия Кирсанова, назвавшего глупцом одного из них:

<sup>16</sup> Там же. С. 326.

<sup>17</sup> См.: *Leer Norman*. Stavrogin and Prince Hal: the Hero in Two Worlds // *The Slavic and East European Journal*. 1962. V. VI. № 2. P. 99—116; Левин Ю. Шекспировские герои у Достоевского // *Грузинская шекспириана*. 4. Тбилиси, 1975. С. 214—215.

<sup>18</sup> «Генрих IV», часть первая, акт I, сцена 2: *Шекспир Уильям*. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 17.

<sup>19</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 149, 210, 324.

<sup>20</sup> Там же. С. 193.

<sup>21</sup> Вероятно, шекспировской миссис Куикли (у Достоевского — Квикли), хозяйке трактира «Кабанья голова» в хронике «Генрих IV», обязана своей фамилией Евдоксия Кук-



« — Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..» (гл. XIX: Соч., 7, 102). Прозрением обернулась для Кирсанова эта откровенность Базарова: «Эге, ге!.. — подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?» (там же). В сущности, Аркадий уже получил ответ на этот свой не произнесенный вслух вопрос, но Базаров ответил ему снова и снова переадресовал ему его же определение Ситникова: « — Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп» (там же).

Не приходится говорить о том, что это место тургеневского романа не могло остаться незамеченным для будущего автора «Бесов». Своей же очевидной соотнесенностью с цитированным выше монологом принца Гарри оно, возможно, и послужило Достоевскому исходной точкой в его сопоставлении Ставрогина с Базаровым сквозь призму шекспировского образа. К тому же соотнесенность Базарова с Гарри в романе Тургенева психологически оправдана уже хотя бы потому, что Базаров, не в пример Ставрогину, не меньше, чем наследный принц английского престола в хронике Шекспира, верит в свою исключительность. «...Сына вашего ждет великая будущность», — говорит Аркадий отцу Базарова, а сам он за несколько часов до смерти иронизирует над собственными представлениями о себе: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант!» (Соч., 7, 116, 183).

Как бы ни менялось с годами отношение Достоевского к Базарову, он оставался в русле своего изначального глубокого постижения этого образа,<sup>22</sup> которое было сформулировано им в письме к Тургеневу и знаменательным, хотя и неполным эхом отозвалось в его «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863). В беспокойстве и тоске Базарова распознал он тогда «признак великого сердца».<sup>23</sup> Но и уже тогда ему открылась — и не на миг, как Аркадию, — «вся бездонная пропасть базаровского самолюбия», способная поглотить даже и великое сердце. Это и произошло со Ставрогиным, а могло и должно было произойти с Базаровым, если бы не мудрое великодушие его творца, по-шекспировски примирившего его с отвергаемым им миром.

«Знакомство Ваше с Шекспиром — или говоря правильнее — приближение Ваше к нему — меня радует, — писал Тургенев в январе 1857 года Л. Н. Толстому. — Он — как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию (вспомните хоть какой-нибудь наш степной октябрьский, слезливый, слизистый день) — но даже и тогда в ней есть необходимость, правда — и (пригответесь: у Вас волоса встанут дыбом) — целесообразность. Познакомьтесь-ка также с „Гамлетом“, с „Юлием Цезарем“, с „Кориоланом“, с „Генрихом IV“, с „Макбетом“ и „Отелло“. Не позволяйте внешним несообразностям отталкивать Вас; проникните в середину, в сердцевину творения — и удивитесь гармонии и глубокой истине этого великого духа» (Письма, 3, 181). «Он — как Природа», и едва ли

шина в «Отцах и детях». В подтверждение тому нелишне вспомнить о написанном по-французски, видимо, в конце 1860-х годов единственном тургеневском водевиле: действие в нем происходит в гостинице (а точнее — на постоялом дворе) Великого Кабана (Соч., 12, 241—268).

<sup>22</sup> Даже та афористическая оценка Базарова, которую дает ему в «Бесах» Степан Трофимович Верховенский («...какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном» — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 171), в насквозь полемическом контексте романа может быть воспринята в плане все той же полемики Достоевского с либеральными западниками сороковых годов.

<sup>23</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 59.

не так же органично и необходимо, как она, Шекспир входил в художественный мир Тургенева. А в мире самого Шекспира для автора «Отцов и детей» преломлялся не только художественный, но и исторический опыт человечества.

Аркадий называет Базарова нигилистом. «Это от латинского nihil, ничего», — поясняет, по-видимому, прежде всего самому себе Николай Петрович (Соч., 7, 25). А Павел Петрович, как и приличествует аристократу, считает Базарова «плебеем» (там же, 44). В контексте романа эти понятия получают смысловое наполнение, которое выводит их за пределы их современного употребления, сообщает им некую историческую спроецированность, способствуя привнесению в современную жизнь уже не понятий, но самих явлений, существовавших в античном Риме. В немалой степени это связано с отцом Базарова, который не без гордости говорит о себе: «...я ведь плебей, homo novus» (там же, 115). Между тем этот «плебей», любящий «философствовать, глядя на захождение солнца» и, в подражание Горацию, посадивший у себя в саду несколько акаций, чувствует себя в своих скромных владениях ни больше ни меньше как Цинциннатом, находя сходство в своем деревенском образе жизни с тем, который вел этот прославленный римский патриций и диктатор (там же, 112, 114).

Старший Базаров как будто воссоздает в своем крошечном имени, а главное — в своей душе уголок жизни уже с незапамятных времен канувшего в небытие античного мира с его историей, философией, поэзией, людьми. Он щедро вставляет в свою речь латинские слова и выражения, сравнивает с отношениями мифологических Кастора и Поллукса дружбу своего сына с Аркадием Кирсановым, которому в порыве откровенности признается: «...я... боготворю моего сына (...) я горжусь им, и все мое честолюбие состоит в том, чтобы со временем в его биографии стояли следующие слова: „Сын простого штаб-лекаря, который, однако, рано умел разгадать его и ничего не жалел для его воспитания...“» (там же, 116). А то, что не смели произнести ни Василий Иванович, ни Аркадий, пророчившие в разговоре друг с другом великую будущность Евгению Базарову, как бы озвучено в ласково-уменьшительном имени «Енюша», которым зовут Базарова в семье: слишком созвучно оно имени первого консула Римской республики Юния Брута.

Дух древнего римлянина живет в независимой и честолюбивой натуре Базарова, хотя он не вспоминает ни Цинцинната, ни, тем более, Горация и не называет себя ни «плебеем», ни «homo novus». Сама «мертвая» латынь «оживает» в его немногословной, но выразительной речи, становясь необходимым элементом его разговорного общения. И хотя примеры этих латинских вкраплений в живую речь Базарова в романе немногочисленны,<sup>24</sup> тем не менее в одном из диалогов с Павлом Петровичем Базаров подчеркнуто приравнивает функции своей латыни к функциям французского языка в речи своего оппонента. Когда Павел Петрович, перед дуэлью предупреждая Базарова, что «намерен драться серьезно», для вящей убедительности присовокупляет к своим словам французский афоризм: «A bon entendeur, salut!» (Имеющий уши да услышит!), — Базаров отвечает ему, прибегая к латинскому выражению. «...Но почему же не посмеяться и не соединить utile dulci?» (полезное с приятным) — говорит он и тут же замечает: «Так-то: вы мне по-французски, а я вам по-латыни» (Соч., 7, 144—145).

<sup>24</sup> Разумеется, мы не касаемся здесь употребления Базаровым естественнонаучных латинских терминов, свидетельствующих исключительно о его профессионализме.

История республиканского Рима открывалась Тургеневу аналогом происходящему в современной жизни России. Для него, как некогда для Шекспира, события античной эпохи обретали актуальный смысл, а черты ее вершителей оживали в современниках. И так же, как Шекспир, создавая свои римские трагедии, он в преддверии «Отцов и детей» обращался к римским историкам. «...Читаю пропасть, — писал он в конце 1856 года Герцену. — Проглотил Суетония, Саллюстия (который мне крайне не понравился), Тацита и часть Тита Ливия. Ты спросишь — что за латинюмания на меня напала? Не знаю; может быть, она навеяна современностью». А на следующий день, в письме к В. П. Боткину, повторив это перечисление привлекших его внимание римских авторов, высказался уже более определенно: «...я нахожу этих писателей, особенно первых (т. е. Суетония и Саллюстия. — Н. Н.) — весьма современными» (Письма, 3, 151, 153).

Однако поэт в Тургеневе неизменно брал верх над историком и стихия художественного образа подчиняла его своей власти, а потому и очевидная спроецированность на античность героев и сюжетных ситуаций «Отцов и детей»<sup>25</sup> раскрывается в ее истинной конкретности в сопоставлении их не с историческими и философскими трудами древних авторов, но с римскими трагедиями Шекспира, с поэтически воссозданными в них образами Марка Брута, Кориолана, Антония и Клеопатры.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Это было очевидным уже для современников Тургенева. Так, П. В. Анненков, прочтя в рукописи «Отцов и детей», как о чем-то само собой разумеющемся писал ему: «...Вы сумели действительно кинуть на Базарова плутарховский оттенок...» (Соч., 7, 421). Герцен же, недовольный финалом романа, сравнивал решимость Тургенева, с которой он «отделяется» от Базарова, с решимостью Юния Брута, казнившего за измену своих сыновей. О Юнии Бруте в связи с Базаровым Герцен вспомнил и тогда, когда в одной из своих заметок 1866 года в «Колоколе» писал о сыне печально известного в Польше М. Н. Муравьева, вознамерившемся быть еще тверже и непреклоннее, нежели отец, и начавшем свою деятельность в Польше в качестве его преемника с уничтожающе резких высказываний о нем. «Вот каковы нынче сыновьи! — резюмировал Герцен свое сообщение об этом. — Это все после „Отцов и детей“ пошли такие опрокинутые Бруты» (Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. XVIII. С. 168, 218; 327). Отражение античной философско-эстетической мысли в «Отцах и детях» исследуется в книге А. И. Батюто «Тургенев-романист» (Л., 1972. С. 94—109 и др.).

<sup>26</sup> Когда речь идет о Тургеневе, обычно не возникает вопроса о том, насколько близки ему были те или иные произведения Шекспира. Тем не менее все же отметим, что римские трагедии во второй половине 1850-х годов оказались в поле его особого внимания уже потому, что их в это время переводили на русский язык А. В. Дружинин и А. А. Фет. «Чудесная Ваша мысль — переводить „Кориолана“. То-то придется он Вам по вкусу — о Вы, милейший из консерваторов!» — писал Тургенев Дружинину в октябре 1856 года, а в августе 1858-го, поздравляя его с завершением перевода, поздравлял себя и читателей «с удовольствием прочесть» его (Письма, 3, 139, 334). Что же касается Фета, переводившего «Юлия Цезаря» и «Антония и Клеопатру», то он впечатляюще засвидетельствовал интерес, проявленный к его работе Тургеневым (см.: Фет А. Мои воспоминания. 1848—1889. М., 1890. Ч. I. С. 275). Сам же Тургенев в августе 1858 года писал Дружинину: «Фет живет отсюда в 15 верстах, и я часто вижу с этим милейшим смертным. Он перевел „Антония и Клеопатру“ и „Юлия Цезаря“ — отлично, хотя попадались стихи безумные и уродливые (...) Все эти чудовищные стихи мы постарались выкурить; труд был немалый — однако, кажется он увенчался успехом» (Письма, 3, 334). Отметим также, что «Юлий Цезарь» — одна из любимых шекспировских трагедий Тургенева, которую он не однажды упоминал и цитировал в своих письмах; цитатой из нее он завершил и свою «Речь о Шекспире». По-видимому, с чтением «Юлия Цезаря» у него были связаны и глубокие личные переживания. «...Помните ли вы, — обращался он в одном из своих писем 1859 года к Полине Виардо, — как мы читали эту трагедию в Куртавнеле под цветущей акацией — и затем в переднем кабриолете дилижанса с уснувшей Лорой — помните?» (Письма, 4, 34; 409). Вероятно, и акации в саду Василия Ивановича Базарова обязаны своим появлением здесь этой цветущей акации в Куртавнеле. С образом Марка Брута из этой трагедии Шекспира сравнивал Тургенев Гарибальди, неизменно вызывавшего у него восхищение и горячие симпатии (Письма, 5, 102—103).

Главным источником римских трагедий Шекспира были, как известно, «Сравнительные жизнеописания» выдающихся греков и римлян, составленные Плутархом.<sup>27</sup> В знании этого источника Тургенев едва ли уступал Шекспиру, что не вызывает сомнений и не требует особых доказательств. «...Наши дети прежде имен отечественных героев узнают имена Солонов, Ликургов, Фемистоклов, Аристидов, Периклов, Алкивиадов, Александров и Цезарей», — констатировал в 1843 году Белинский.<sup>28</sup> Тургенев же изучал латынь и греческий, литературу и историю античного мира в Петербургском и Берлинском университетах,<sup>29</sup> а в домашней библиотеке в Спасском были и «Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей» в 13 частях, переведенные с греческого Спиридоном Дестунисом и изданные в Петербурге в 1814—1820 годах.<sup>30</sup> Встречающиеся в письмах Тургенева упоминания исторических эпизодов, рассказанных Плутархом, несмотря на свою немногочисленность, впечатляют той основательностью, которая обретается не в единичном или случайном прочтении.

И все же не на Плутарха, а на Шекспира в первую очередь ориентировался Тургенев, привнося своего рода античный колорит в роман «Отцы и дети». Со всей очевидностью это подтверждает выразительная шекспировская реминисценция в XVIII главе, когда Одинцова в момент решающего свидания с Базаровым пытается убедить его быть откровенным с нею: «...я понимаю ваше нежелание говорить о будущей вашей деятельности; но то, что в вас теперь происходит...» Однако ей не удается закончить фразу: « — Происходит! — повторил Базаров, — точно я государство какое или общество!» (Соч., 7, 97). Раздражение героя подчеркивает полемический смысл его слов, и это оправданно: ведь Базаров полемизирует не с одной Одинцовой, но и с самим Шекспиром, для которого, по выражению Герцена, «грудь человека — вселенная».<sup>31</sup> И это сравнение себя с государством принадлежит в шекспировском «Юлии Цезаре» Марку Бруту, принимающему на себя миссию спасти Рим от тирана:

Меж выполненьем замыслов ужасных  
И первым побужденьем промежуток  
Пожождь на призрак иль на страшный сон:  
Наш разум и все члены тела спорят,  
Собравшись на совет, и человек  
Пожождь на маленькое государство,  
Где вспыхнуло междоусобье.<sup>32</sup>

Однако Базаров не в силах ни опровергнуть это откровением озарившее его бруттовское сравнение, ни отказаться от подсказанного ему Одинцовой емкого понятия «происходит» для определения того, что действительно происходило в его душе. Его полемический пафос сменяется с трудом различной иронией. «Во всяком случае это вовсе не любопытно, — говорит он Одинцовой по поводу переживаемого им; — и притом разве человек всегда может громко сказать все, что в нем „происходит“?» (Соч., 7, 97).

<sup>27</sup> См. об этом в изд.: *Шекспир Уильям*. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 609 (статья А. А. Аникста). Т. 7. С. 777, 778 (статья А. А. Смирнова), 784—787 (статья А. А. Аникста).

<sup>28</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 612.

<sup>29</sup> См., в частности, об этом: *Егунов А. Н.* Об эпиграмме Гомера. Студенческая работа Тургенева на латинском языке // Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М.; Л., 1964. Вып. 1. С. 200—211.

<sup>30</sup> Это издание, как и вся библиотека из Спасского, в настоящее время находится в Музее И. С. Тургенева в Орле.

<sup>31</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. III. С. 36.

<sup>32</sup> «Юлий Цезарь», акт II, сцена 1: *Шекспир Уильям*. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 244.

А в обращенном к ней же вопросе, предваряющем его признание в любви, уже нет и тени иронии: «...вы желали бы знать, что во мне происходит? (...) Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно...» (там же, 97—98).

В этом признании отражена драма, сопоставимая, согласно творческому замыслу Тургенева, с оставившей след в античной истории и запечатленной Шекспиром трагической любовью римского полководца Антония и египетской царицы Клеопатры. В романтически-царственном ореоле появляется на страницах «Отцов и детей» Одинцова, увиденная глазами Аркадия: «Она поразила его достоинством своей осанки. Обнаженные ее руки красиво лежали вдоль стройного стана; красиво падали с блестящих волос на покатые плечи легкие ветки фуксий; спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под немного нависшего белого лба, и губы улыбались едва заметною улыбкою. Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица. (...) Аркадий решил, что он еще никогда не встречал такой прелестной женщины. Звук ее голоса не выходил у него из ушей; самые складки ее платья, казалось, ложились у ней иначе, чем у других, стройнее и шире, и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время» (гл. XIV: Соч., 7, 68, 69).

Величавую притягательность облика Одинцовой испытывает на себе и Базаров, который к немалому удивлению Аркадия смущается и краснеет во время их первого визита к ней, а выйдя от нее, лаконично, но и знаменательно формулирует свои впечатления: «Герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шлейф сзади носить да корону на голове» (гл. XV: Соч., 7, 74). И подобно презревшему свой гражданский долг Антонию, устремившемуся из терзаемого междоусобными бойнями Рима к Клеопатре в Египет, забывает о своих обязанностях и глушит в себе сыновние чувства Базаров, отправляясь не в родительский дом, где его с нетерпением ждут, а в имение Одинцовой.

О том, «какую существенную роль в тургеневском творчестве играет поэтический намек, лаконичная художественная деталь»,<sup>33</sup> специально говорить здесь не приходится, ибо это — одна из самых характерных и выразительных черт тургеневской поэтики. Не оставляющими сомнений штрихами подтверждена в романе и обозначенная нами образно-сюжетная параллель. Царственный облик Одинцовой и роскошь ее покоев, поражающие Базарова, — лишь прелюдия к сцене их первого интимного свидания, неуловимо, но и неотвратимо воссоздающей атмосферу первой встречи Антония с Клеопатрой в трагедии Шекспира, где сама природа оказывается во власти чувств, переживаемых героями.<sup>34</sup> «Лампа тускло горела посреди потемневшей, благоуханной, уединенной комнаты; сквозь изредка колыхавшуюся стору вливалась раздражительная свежесть ночи, слышалось ее таинственное шептание. Одинцова не шевелилась ни одним членом, но тайное волнение охватывало ее понемногу... Оно сообщилось Базарову. Он вдруг почувствовал себя наедине с молодою, прекрасною женщиной...» (гл. XVII: Соч., 7, 92).

Где ты, моя египетская змейка?<sup>35</sup> —

<sup>33</sup> Лебедев Ю. В. По поводу одной реплики Базарова // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 201.

<sup>34</sup> См.: «Антоний и Клеопатра», акт II, сцена 2: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 138—139. Этот рассказ Энобарба вспоминает княжна Зинаида в повести Тургенева «Первая любовь» (1860). См.: Соч., 6, 334.

<sup>35</sup> «Антоний и Клеопатра», акт I, сцена 5: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 124.

Клеопатра помнит, что так называл ее Антоний, и это дорогое воспоминание становится для нее роковым: решив вслед за ним уйти из жизни, она прикладывает к груди змею, которая убивает ее своим ядом.

Каким ничтожным иногда орудьем  
Свершаются великие дела!<sup>36</sup> —

воскликает она перед смертью, и, быть может, здесь — ключ к финалу «Отцов и детей». Что же касается самого этого рокового образа, то он неотторжимо от Одинцовой появляется в романе дважды. «Коса ее развилась и темной змеей упала к ней на плечо» (гл. XVII: Соч., 7, 94). Эту фразу Тургенев вписал на полях черновой рукописи романа, завершая упомянутую выше сцену свидания своих героев, а в XXVI главе, описывая воздвигнутое покойным Одинцовым у себя в саду «строение вроде греческого портика из русского кирпича», упомянул о том, что «Анна Сергеевна не любила посещать это место с тех пор, как увидела там ужа» (Соч., 7, 163, 164).

Спроецированность на сюжет шекспировской трагедии ощутима и в сцене предсмертного свидания Базарова с Одинцовой, и ее ритуально-бесстрастный поцелуй значит для него не меньше, чем для умирающего Антония поцелуй Клеопатры. И хотя намерения Тургенева очевидны, придавать этой проводимой им аналогии всеобъемлющий смысл значило бы неправоммерно сузить авторский замысел. Потому, возможно, Одинцова и ответила испугом на страсть, вспыхнувшую в Базарове, что видела в нем черты не только Антония, но и Кориолана, и даже Макбета.<sup>37</sup> Павел Петрович Кирсанов слышит в его речах презрение к народу. «Что ж, коли он заслуживает презрения!» — парирует его упрек Базаров (гл. X: Соч., 7, 50), едва ли не превосходя в этом своем чувстве самого Кориолана, отвечающего своему оппоненту:

А твой народ и я люблю — настолько,  
Насколько стоит он того.<sup>38</sup>

«Сперва гордость почти сатанинская, потом глумление» (Соч., 7, 52), — не сразу согласился Тургенев с этим эпитетом «сатанинская» в словах Павла Петровича, относящихся к Базарову: в черновой рукописи он зачеркнул, а затем восстановлен, что само по себе уже свидетельствует о том особом значении, которое придавал писатель этому определению в характеристике Базарова. Еще в 1847 году в одном из писем к Полине Виардо он, увлеченный тогда Кальдероном, сравнивал его с Шекспиром. «...Это величайший драматический поэт-католик, какой когда-либо существовал, — писал он, — подобно тому, как Шекспир самый человечный, самый антихристианский поэт... Его (Кальдерона. — Н. Н.) „Поклонение кресту“ — шедевр. (...) Тем не менее я предпочитаю Прометея, предпочитаю Сатану, образец возмущения и индивидуализма. Как бы мал я ни был, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего

<sup>36</sup> «Антоний и Клеопатра», акт V, сцена 2: там же. С. 249.

<sup>37</sup> И только заданная в статье тема не позволяет остановиться на уже упоминавшемся выше письме Тургенева к Случевскому, где дана авторская характеристика герою романа: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный pendant Пугачевым...» (Письма, 5, 59). Отметим лишь, что проводимые нами здесь аналогии с Шекспиром не только не уводят от этой трактовки самим Тургеневым созданного им образа, но и ложатся в ее русло.

<sup>38</sup> «Кориолан», акт II, сцена 2: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 305.

ума, а не от благодати» (Письма, 1, 243—244; 377). Этой цитатой из своего письма Тургенев мог бы впоследствии подтвердить искренность своего признания в статье «По поводу „Отцов и детей“», вызвавшего недоумение даже у близких ему людей. «...Вероятно, многие из моих читателей удивятся, — писал он здесь, — если я скажу им, что, за исключением воззрений Базарова на художества, — я разделяю почти все его убеждения» (Соч., 11, 90).

Однако не отказавшись от соблазна сблизить Базарова с Сатаной, Тургенев тем не менее сделал эту тему в своем романе не только периферийной, но и с трудом распознаваемой. Она возникает в «Отцах и детях» дважды и оба раза тогда, когда жизни Базарова грозит реальная опасность. Впервые это происходит в канун его дуэли с Павлом Петровичем. «Базаров лег поздно, и всю ночь его мучили беспорядочные сны... Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать, за ней ходила кошечка с черными усиками, и эта кошечка была Фенечка; а Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен был драться» (гл. XXIV: Соч., 7, 143). И в конце романа Базаров снова говорит о лесе: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес...» (гл. XXVII: Соч., 7, 183). Примечательно, что умирающий Базаров как будто и сам не вполне осознает смысл своей собственной речи. Между тем уже это перечисление ремесленных профессий адресует нас к Шекспиру, ибо где же, как не в его пьесах, воссозданы столь выпукло и живо образы горожан-ремесленников. А вызванный образом мясника сбой в его затухающем сознании находит объяснение в возникшем, видимо, по ассоциации с ним образе леса. Этот «мясник» — шотландский король Макбет, который перед лицом смертельной угрозы заявляет о своей решимости бороться до конца заставляющей содрогнуться фразой:

Буду  
Сражаться я, пока с моих костей  
Не срубят мясо.<sup>39</sup>

Находящийся во власти бесовских чар Макбет знает, что он несокрушим,

Пока на Дунсинанский холм в поход  
Бирнамский лес деревья не пошлет...<sup>40</sup>

Но что знает Базаров, которого тоже волнует лес? В романе нет ответа на этот вопрос, да и самый этот вопрос едва обозначен. И все-таки, быть может, в последней просьбе героя, обращенной к Одинцовой, заключено разрешение этой загадки? «Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...» (Соч., 7, 183).

Угасающей лампаде, которая «вспыхивает более ярким пламенем», уподобляет Белинский последнюю волю Гамлета,<sup>41</sup> и этот опосредованно-шекспировский образ в романе, посвященном его, Белинского, памяти, более чем знаменателен.

Осознавая близость своей кончины, Базаров тщетно пытается помочь отцу пережить неотвратимо надвинувшееся на него страшное горе:

<sup>39</sup> «Макбет», акт V, сцена 3: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 90.

<sup>40</sup> «Макбет», акт IV, сцена 1: там же. С. 67.

<sup>41</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 21.

«— А ты, Василий Иванович, тоже, кажется, нюнишь? Ну, коли христианство не помогает, будь философом, стойком, что ли! Ведь ты хвастался, что ты философ?»

— Какой я философ! — завопил Василий Иванович, и слезы так и закапали по его щекам» (гл. XXVII: Соч., 7, 178).

«Что же именно мог иметь в виду Базаров, напоминая отцу о философах-стойках?» — задается вопросом современный исследователь<sup>42</sup> и в поисках ответа обращается к Сенеке. Но Сенека может прояснить лишь то, что едва ли требует пояснений в контексте романа. И цитата из его «Избранных писем к Люцилию» в книге А. И. Батюто подтверждает это: «Мы умираем один за другим через короткие промежутки времени. Смерть настигает всех нас: победитель следует за убитым. А потому не из-за чего особенно беспокоиться. Не все ли равно, сколько времени уклоняться от смерти, которой в конце концов все-таки не избежешь?»<sup>43</sup>

Между тем диалог Базарова с отцом впечатляет своим сходством с диалогом Брута и Кассия в «Юлии Цезаре», когда стойк Брут сообщает сподвижнику о смерти своей жены Порции:

Брут

О, Кассий, угнетен я тяжкой скорбью.

Кассий

Ты философию свою забыл,  
Когда случайным бедам поддаешься.

Брут

Кто тверже в скорби: ведь Порция мертва.<sup>44</sup>

Ни во что не верящий Базаров не верит и в стоицизм, и самый его призыв, обращенный к отцу, быть стойком означал в его устах невысказанную мысль о Бруте, что и подчеркивал Тургенев, проецируя на Шекспира диалог своего героя с отцом. Как и Брут, Базаров озабочен тем, чтобы уйти из жизни достойно. «А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично», — говорит он Одинцовой (гл. XXVII: Соч., 7, 183). И в унисон с его последней волей звучит в романе реквием на его могиле, напоминающая и о Шекспире, и о Пушкине, и о православном церковном песнопении «Со святыми упокой».<sup>45</sup> Пушкинский образ «равнодушной природы» по-шекспировски озвучен у Тургенева. В конце шекспировской трагедии Антоний говорит о Бруте:

Прекрасна жизнь его, и все стихии  
Так в нем соединились, что природа  
Могла б сказать: «Он человеком был!»<sup>46</sup>

Природа на могиле Базарова говорит, — говорит цветами «о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (гл. XXVIII: Соч., 7, 188).

<sup>42</sup> Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 107.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> «Юлий Цезарь», акт IV, сцена 3: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 299.

<sup>45</sup> См. об этом в примеч. А. И. Батюто к роману: Соч., 7, 469.

<sup>46</sup> «Юлий Цезарь», акт V, сцена 4: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 323.



## БЕЛИНСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО

### 1

Первым значительным произведением, с которого, собственно, и началось *литераторство* Писемского, был его роман «Боярщина», написанный в середине 1840-х годов, но опубликованный из-за цензурных препятствий лишь десятилетие спустя. Правда, Писемский брался за перо и до «Боярщины», сочинив еще в гимназические годы две повести (не сохранившиеся) — «Черкешенка» и «Чугунное кольцо». Однако скольконибудь серьезной роли в его творческой биографии они — заведомо подражательные, по авторскому признанию, — не сыграли.

Как же начал Писемский? Какие выбрал литературные ориентиры? Какие творческие принципы предпочел?

Роман «Боярщина» первоначально назывался «Виновата ли она?». Это название (впоследствии использовано писателем для другого произведения) было более «открытым», более «говорящим» о проблемно-идейной основе произведения. Виновата ли героиня, Анна Павловна Задор-Мановская, в том, что безоговорочно осуждалось «общественным мнением», официальной моралью, — в разрыве семейных уз, в уходе, пусть и вынужденном, от «законного» мужа к «незаконно» любимому человеку? Вопрос ставился как «наводящий»: нет, не виновата.

И сама «женская» проблема, и ее решение, как полагают исследователи,<sup>1</sup> «подсказаны» автору «Боярщины» Ж. Санд. При этом отмечается, что обращением к творчеству французской писательницы, а также положительным отношением к нему Писемский во многом обязан Белинскому — одному из ревностных русских жорж-сандистов 1840-х годов.<sup>2</sup> Следовательно, уже первый шаг Писемского в литературе сделан с заметной ориентацией на Белинского, под его различным идейным воздействием. Этот вывод не лишен оснований. Однако взятый безоговорочно, отвлеченно, он может породить не совсем точные представления об идейно-эстетических позициях раннего Писемского. Картина творческого самоопределения писателя в действительности более сложна, чем может показаться на первый взгляд. В ней совмещены начала разнородные, а

<sup>1</sup> См.: Венгеров С.А. А. Ф. Писемский. СПб.; М., 1884. С. 62—63; Еремин М.П. Выдающийся реалист // Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 1. С. 6; Рошаль А.А. А. Ф. Писемский и революционная демократия. Баку, 1971. С. 12—13.

<sup>2</sup> Вместе с Белинским вполне закономерно называется и имя автора «Кто виноват?» — Герцена.

подчас и противоположные. Об этом свидетельствует, в частности, и идейно-художественное содержание «Боярщины», сложившееся не сразу и вобравшее в себя по ходу дела разнонаправленные тенденции и акценты.

Сердцевиной этого содержания, как было отмечено выше, является «женский вопрос». Сюжет романа — история замужней женщины, нарушившей брачный долг и обманувшейся в новом избраннике, — сам по себе достаточно традиционен. Главный интерес представлял, однако, не сюжет, а его разработка. А она — нельзя не признать — в определенной мере овеяна духом того сочувствия к женской личности и той критики гнетущей ее среды, которые утверждались в русской литературе 1840-х годов в первую очередь Белинским и Герценом.

Несомненно, что генерируемые реальными условиями времени и учитывающие подходы к «женской» проблеме в русской литературе предшествующих десятилетий «феминистские» выступления Белинского и Герцена были в значительной мере активизированы романами Ж. Санд.

В России Ж. Санд становится известна вскоре же после появления на родине писательницы ее первых произведений: уже в 1833 году в Петербурге отдельным изданием выходит перевод «Индианы». Романы Ж. Санд вызывают оживленные толки и споры. Несмотря на старания некоторых литераторов, в особенности участников «Библиотеки для чтения», дискредитировать идейные установки романистки как «безнравственные», популярность Ж. Санд — поборницы женской эмансипации растет. Особенно широкое распространение получает «жорж-зандизм» в русской литературе и общественной мысли «сороковых» и «шестидесятых» годов. Правда, и тогда признание романистки не было всеобщим и единодушным (известно, например, как резко разошелся с «Современником» в оценке Ж. Санд Л. Толстой).<sup>3</sup>

Что касается Белинского, то и он не сразу стал приверженцем французской писательницы. В 1830-е годы, переживая фазис идейных исканий, он довольно резко критикует «известного, но отнюдь не славного Жорж Занда», главным образом за стремление лишить искусство «объективности», сделать его рупором социально-политических, в частности сенсимонистских, идей.<sup>4</sup> Акцентируемый Ж. Санд вопрос о женской эмансипации встречает в этот период у критика острую насмешку, воспринимаемая как поощрение дурных страстей, как проповедь сомнительного права женщины «менять мужей по состоянию своего здоровья» (там же).

Цитируемое высказывание содержится в статье «Менцель, критик Гете». Последовавший вскоре отказ от «примиренчества», в период которого написана эта статья, повлек за собой переоценку многих идейно-эстетических ценностей, в том числе и творчества Ж. Санд.<sup>5</sup> Уже через год в письме к В. П. Боткину Белинский заявляет: «Я понимаю теперь, как Ж. Занд мог посвятить деятельность целой жизни на войну с браком. Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора

<sup>3</sup> Подробнее о восприятии творчества Ж. Санд в 1830—1860-х годах см.: *Елизарова М. Ж.-Занд в русской критике и литературе // Уч. зап. Московск. пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1941. Т. 31. Вып. 5. С. 47—63; см. также: Скафтымов А. П. Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 206—210.*

<sup>4</sup> См.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 398.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>5</sup> Подробнее об отношении Белинского к Ж. Санд на различных стадиях его идейной эволюции см.: *Кондорская В. И. В. Г. Белинский о Жорж Санд // Уч. зап. Ярославск. пед. ин-та им. К. Д. Ушинского. Русский язык и литература. 1958. Вып. 28. С. 141—165.*

освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности — мнения черни и предания варварских веков» (Б., XII, 13).

Подобные настроения протеста против «неразумия» тогдашних социальных установлений, включая патриархальную семью, а также открытого сочувствия «гениальной» Ж. Санд окрашивают не только переписку (которой Писемский, естественно, не мог знать), но и печатные выступления критика, пришедшиеся как раз на студенческие годы автора «Боярщины» — время наиболее увлеченного чтения им и его друзьями популярных «Отечественных записок». Среди публикаций Белинского, затрагивавших указанную материю, — рецензии на повесть Ж. Санд «Мозаисты» и ее роман «Мопра», обзор «Русская литература в 1841 году» (Б., V, 536), статьи «Речь о критике» (Б., VI, 279), «Сочинения Державина» (Б., VI, 615), «Сочинения Александра Пушкина» (Б., VII, 160—164), «Сочинения Зенеиды Р-вой» (Б., VII, 648—650, 662—667). В период нескольких переработок своего первого романа (1845—1850 годы) Писемский имел возможность прочесть и более поздние по времени отзывы критика о Ж. Санд: в рецензии на ее роман «Мельник из Анжибо», в статье «Русская литература в 1845 году» (Б., IX, 397), в отклике на романы Э. Сю «Тереза Дюнойе» и «Матильда» (Б., X, 106, 109, 113), в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (Б., X, 307).

То, что Белинский пользовался особым вниманием у Писемского, подтверждают современники последнего. Выступая на чествовании писателя в связи с 25-летием его литературной деятельности в публичном заседании Общества любителей российской словесности 19 января 1875 года, Б. Н. Алмазов, надо думать с ведома юбиляра, подчеркнул то обстоятельство, что молодой Писемский был «жарким поклонником Гоголя и статей Белинского» и что последние сильно повлияли на его, Писемского, «эстетические теории».<sup>6</sup>

Важное свидетельство Алмазова об интересе Писемского к Белинскому, к сожалению, слишком кратко, не вполне конкретно. Оно не создает нужного представления о том, в какой мере были усвоены писателем «уроки» критика, насколько последовательно осуществлялись первым литературные принципы второго. Ведь в этой же речи и в той же связи Алмазов назвал еще одно имя — П. А. Катенина, не являвшегося, как известно, сторонником гоголевского направления. Но даже и без этого «диссонирующего» момента, весьма показательного, впрочем, для Писемского, очевидна закономерность вопроса о границах означенного влияния (Белинского) и его конкретных «последствиях», о степени идейно-эстетической близости сторон.

Говоря о связи «жорж-зандизма» Писемского с «жорж-зандизмом» Белинского, например, нельзя отвлекаться от всей конкретики проблемы, от присущих ей сложностей, а порой и противоречий. Даже если признать, что писатель понимал творчество Ж. Санд «по Белинскому», остается место для вопроса, как понимался им сам Белинский? Ведь и в позитивных, но высказанных в разное время и по разным поводам суждениях критика о французской романистке наличествуют различные тенденции и акценты. Все ли из них отвечали воззрениям Писемского, все ли принимались им?

<sup>6</sup> См.: Русский архив. 1875. Кн. 1. С. 453—454.

## 2

Напомним, что Белинский видел заслугу Ж. Санд не только и даже не столько в защите ею женского равноправия. Особенно важной представлялась критику в жоржсандовском творчестве его общественная устремленность, его «социальность», его идейная активность. Симпатии Белинского определяются сознанием того, что Ж. Санд принадлежит к числу убежденных противников основ существующего собственнического мира, что она — провозвестница обновления не только лично-семейных, но и общественных отношений, сторонница принципов утопического социализма (по современной терминологии). Критику импонируют жоржсандовские образы активных борцов с социальным злом и несправедливостью, людей, одержимых идеей служения народу, идеей всеобщего блага (в частности, Поль Арсен и Жан Ларавиньер из романа «Орас»). Иначе говоря, творчество Ж. Санд воспринимается Белинским с выработанных им в 1840-е годы позиций материалистической эстетики и революционного демократизма.

Скажем сразу, что далеко не все в этих позициях и преломляющих их конкретных литературных характеристиках было приемлемо для Писемского. И не только в ранний период, отмеченный связью с кругом «Москвитянина». В середине 1850-х годов, уже сблизившись до некоторой степени с «Современником» — в недавнем прошлом журнальной трибуной Белинского, — Писемский отстаивает положения, заключающие полемиический по отношению к критику смысл. Показательна в этом плане его статья «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти» (Отечественные записки. 1855. № 10). В ней отдается должное «горячему, с тонким чутьем критику», много сделавшему для раскрытия «художественного смысла» гоголевских произведений и сильно поколебавшему ради этого устоявшиеся литературные «авторитеты». Вторя Белинскому — а именно он имеется в виду — Писемский провозглашает главной эстетической заповедью художественную правду и в этой связи отрицательно отзываясь о романтической риторике писателей школы Бенедиктова и Кукольника. Можно найти нечто общее и в подходе Писемского и Белинского к гоголевскому «лиризму». Как известно, Белинский не раз высказывал скептическое отношение к лирическим отступлениям — «мистико-лирическим выходкам» — в «Мертвых душах», видя в них проявление ложных, противостоящих критико-реалистическому началу тенденций идеализации русской жизни (см.: Б., VI, 425; X, 51). Критически оценивает лирические пассажи Гоголя — декларирования «идеалов и поучений» — Писемский.<sup>7</sup>

Однако у «совпадающих» авторов, если посмотреть внимательно, открываются весьма существенные отличия. По Писемскому, просчеты творца «Мертвых душ» связаны с тем, что он отступает от законов непосредственного, объективного творчества и устремляется в противоположанную искусству область дидактики, готовых идей, что он пытается поставить рассудочно-«напряженный», головной принцип на место художественного «инстинкта». Не то у Белинского. Критика смущает не столько устремленность Гоголя-художника к поучениям, тенденциям, сколько самый характер, самая направленность последних. «Все более и более забывая свое значение художника, принимает он тон глашатая каких-то великих

<sup>7</sup> См.: Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 9. С. 527—528. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

истин, которые в сущности отзываются не чем иным, как парадоксами человека, сбившегося с настоящего пути ложными теориями и системами, всегда гибельными для искусства и таланта» (Б., X, 51). Характерно, что «удивительная» сила непосредственного творчества Гоголя рассматривается Белинским не только со знаком плюс, но и со знаком минус. Это и «высочайшее достоинство» писателя, и то, что «вредит» ему, мешая осуществлению субъективно-оценочного, идейного начала. По словам критика, указанная сила «отводит ему глаза от идей и нравственных вопросов, которыми кипит современность», заставляя довольствоваться «объективным изображением» эмпирической действительности, «фактов» (Б., VI, 428). Способность искусно, жизненноподобно «рисовать» — еще не все для писателя. «Идея, содержание, творческий разум — вот мерило для великих художников» (Б., VI, 429). «Мертвые души», подчеркивает Белинский, сильны своим социальным критицизмом. Пафос произведения «состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом» (Б., VI, 430—431).

Требование социальной активности, идейности искусства и в своем теоретическом, общем плане, и применительно к конкретным литературным явлениям, в частности к творчеству Гоголя, не встретило необходимого понимания у Писемского. Что касается его эстетических представлений, то они не исключали положений теории «чистого искусства»: о самоцельности художественного творчества, вреде для него тенденциозности, «дидактики».<sup>8</sup> Подчеркивание же Белинским «социально-сатирического значения» автора «Ревизора» и «Мертвых душ» Писемский оспорил непосредственно, объявив это «порывом личного увлечения» критика (П., IX, 527). Статья Писемского в ряде моментов (в особенности теоретических) сближалась с позицией А. В. Дружинина, вызвав скрытую полемику автора «Очерков гоголевского периода русской литературы» — Чернышевского.<sup>9</sup> Показательно, что Дружинин, рассматривая появившиеся вскоре отдельным изданием «Очерки из крестьянского быта» Писемского, объявил их творца «антагонистом» критики «гоголевского периода», одним из «новейших представителей школы чистого и независимого творчества».<sup>10</sup> Дружинин несомненно утрировал, на что вполне обоснованно указал в специальном отклике на «крестьянские» очерки Писемского Чернышевский. Однако в возражениях критика «Современника» заметен и полемика-тактический расчет,<sup>11</sup> не снимавший вопроса о мировоззренческой «иностранности» писателя по отношению к революционной демократии.<sup>12</sup>

«Боярщина» и более поздние романы Писемского с жоржсандовскими мотивами («Люди сороковых годов») свидетельствуют о том, что их автора

<sup>8</sup> См., например, письма к А. Н. Майкову от 12 марта 1854 года и к Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 года (Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 63—64, 364—365).

<sup>9</sup> См. об этом: Тюнькин К. И. Писемский и Тургенев в их переписке // Лит. наследство. 1964. Т. 73. Кн. 2. С. 132.

<sup>10</sup> Библиотека для чтения. 1857. Т. 141. № 1. С. 7.

<sup>11</sup> Особенно в такой заостренной формулировке: «...никто из русских беллетристов не изображал простонародного быта красками более темными, нежели г. Писемский (...) именно о нем надобно сказать, что из-под пера его выходят „мрачные картины преднамеренно зачерненной действительности“, что в нем мы имеем самого энергического деятеля „узкой мизантропической тенденции“» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1984. Т. 4. С. 569).

<sup>12</sup> Подробнее о восприятии Писемского Дружининым и Чернышевским см.: Мысляков В. А. Писемский и революционно-демократическая критика // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 6. Саратов, 1971. С. 96—103.

увлек, главным образом, «феминистский» аспект в созданиях французской писательницы. Острый общественно-политический смысл, «горячая и страстная идейность»,<sup>13</sup> революционизирующий пафос литературной деятельности Ж. Санд не были восприняты Писемским в той мере, какая характерна для Белинского и его последователей-демократов.

«...Я пишу за женщину», — говорит герой автобиографического романа «Люди сороковых годов» литератор Павел Вихров, раскрывая идею своей повести «Да не осудите!» (П., V, 31). Это заступничество «за женщину» и есть основная мысль «Боярщины» — «прототипа» «вихровской» повести.

Гуманизм позиции автора, протестующего против бесправного положения женщины, очевиден. Очевидна, однако, и известная локализация его протеста. В самом деле, жизненная драма Анны Павловны Задор-Мановской осмыслена прежде всего как драма семейно-бытовая, личная, порожденная нравственным несовершенством отдельных лиц, непосредственно причастных к судьбе героини (отец, муж, Сапега, Эльчанинов). Вопросом о несовершенстве общественных отношений как первоисточнике личных бед ни персонажи, ни автор не задаются. Он, вопрос, присутствует в произведении скорее на правах так называемой «объективной» идеи.

Примечательно, что в качестве творческого ориентира автор «Боярщины» избрал «Индиану» — наименее «социальный» из романов Ж. Санд, «не замеченный», кстати, Белинским.<sup>14</sup> По-видимому, и в выступлениях критика писателю были ближе те характеристики, в которых акцент делался на широком — без социально-сословной конкретизации — гуманистическом смысле жоржсандовской борьбы за женскую эмансипацию. Такие нейтрально-антропологические характеристики Писемский мог, например, найти в рецензии Белинского на роман «Мопра». «И какая человечность, — писал критик, — дышит в каждой строке, в каждом слове этой гениальной женщины!.. У Жорж Занда нет ни любви, ни ненависти к привилегированным сословиям, нет ни благоговения, ни презрения к низшим слоям общества; для нее не существуют ни аристократы, ни плебеи, — для нее существует только человек, — и она находит человека во всех сословиях, во всех слоях общества, любит его, страдает ему, гордится им и плачет о нем. Но женщина и ее отношения к обществу, столь мало оправдываемые разумом, столь много основывающиеся на предании, предрассудках, эгоизме мужчин, — эта женщина наиболее вдохновляет поэтическую фантазию Жоржа Занда и возвышает до пафоса благородную энергию ее негодования к легитимированной насилем невестства лжи, ее живую симпатию к угнетенной предрассудками истине. Жорж Занд есть адвокат женщины, как Шиллер был адвокатом человечества» (Б., V, 175).

Увлечение «сердечным», любовным элементом в «жорж-зандизме» гармонизировало с возрастом автора «Боярщины». Много позже, готовя роман к публикации (задержанной цензурой, как указано выше), Писемский отметит, что «Боярщина» была написана с тем «запалом»,<sup>15</sup> который свойствен только молодости. С годами «запал» стал уступать место скепсису. Возвращаясь памятью ко времени создания «Боярщины», Писемский в романе «Люди сороковых годов» (1869) уже заметно

<sup>13</sup> *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 14. С. 153.

<sup>14</sup> Напомним, что героиня «Тысячи душ» Настенька Годнева, боготворящая Ж. Санд, вероятно, не без авторской помощи предпочитает другим романам именно «Индиану» (см.: П., III, 54).

<sup>15</sup> *Писемский А.Ф.* Письма. С. 109; см. также письмо к И. С. Тургеневу от 16/28 апреля 1857 года (Лит. наследство. Т. 73. Кн. 2. С. 149).

иронизирует над своим alter ego — Павлом Вихровым, который, найдя в произведениях французской писательницы «поддержку» своему увлечению замужней женщиной, сделался «отчаянным Жорж-Зандистом» (П., IV, 237). Примечательно, что новая «религия» героя подвергнута здесь специальному диалогическому испытанию. Еще более примечательно, что в изображаемом споре автор держит сторону не заговаривающегося «жоржзандиста» Вихрова, в репликах-монологах которого, между прочим, слышны отголоски речей Белинского,<sup>16</sup> а солидно оппонирующего Неведомова.

Скептическое отношение к идее женской эмансипации стало складываться у Писемского едва ли не вскоре после завершения «Боярщины», из которой он, по собственному признанию конца 1850 года, несколько «вырос».<sup>17</sup> Ко времени переезда в Петербург (1854) писатель, как свидетельствует П. В. Анненков, открыто оспаривал «учение... о правах жены и женщины на полную свободу, в которой им отказывает еще современное общество».<sup>18</sup> «Помню изумление в кругу петербургских гуманистов, возбужденное его мнением, что женщина составляет только подробность в жизни мужчины и сама по себе, взятая единолично, не имеет значения, что обязанности мужа к жене исчерпываются возможно лучшим материальным содержанием ее и что серьезные отношения между ними наступают только с появлением детей, а совсем не с появлением так называемой любви, о которой так много говорят поэты и романисты».<sup>19</sup>

Нельзя не вспомнить в этой связи иронических стрел по адресу «эмансипации» в публицистике Писемского 1861—1862 годов и в его романе «Взбаламученное море».

Тяготая к кругу писателей либерально-«эстетической» ориентации (Тургенев, Гончаров, Анненков, Дружинин, Ап. Майков и др.), Писемский с течением времени все более склонялся к характерной для этого круга оценке Ж. Санд, основанной на признании романистки как художницы и известном третиrowании ее как глашатая передовых общественных идей, «пророчицы будущего» (Белинский). На склоне дней, в письме к Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 года, писатель подчеркнул, что он видит в Ж. Санд не «растолковательницу» и «поправительницу евангелия»,<sup>20</sup> не «проповедницу», а «страстную поэтическую натуру», искусно изображавшую «только те среды, которые ее женское сердце или заедали, или вдохновляли».<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Например, в следующей тираде героя: «В нашем споре о Жорж Занд, — перебил Павел Неведомова, — дело совсем не в том, — не в разврате и не в целомудрии; говорить и заботиться много об этом — значит, принимать один случайный факт за сущность дела... Жорж Занд добивается прав женщинам!.. Как некогда Христос сказал рабам и угнетенным: „Вот вам религия, примите ее — и вы победите с нею целый мир!“ — так и Жорж Занд говорит женщинам: „Вы — такой же человек, и требуйте себе этого в гражданском устройстве!“ Словом, она представительница и проводница в художественных образах известного учения эмансипации женщин, которое стоит рядом с учением об ассоциации, о коммунизме, и по которым уж, конечно, миру предстоит со временем преобразоваться» (П., IV, 240; см. также с. 238). Интересный «комментирующий» материал к высказываниям героев о Ж. Санд и, в частности, о романе «Лукреция Флориани» можно найти в гончаровских «Заметках о личности Белинского» (см.: Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 43, 57—60).

<sup>17</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 31.

<sup>18</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 485.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Терминология, встречающаяся на цитированных выше страницах романа «Люди сороковых годов».

<sup>21</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 365.

## 3

Не разделяя социально-политических воззрений Белинского (это проявилось и в восприятии Ж. Санд), не будучи последовательным сторонником его учения о «гражданском» предназначении искусства, Писемский тем не менее близко к сердцу принял один из важнейших эстетических принципов критика — требование правдивого, реалистического изображения жизни.

Поход Белинского против «реторического» направления в литературе, представленного в произведениях Марлинского, Бенедиктова, Кукольника, нашел понимание и сочувствие у писателя уже в ранний период творчества. Писемский неоднократно заявлял о своем отрицательном отношении к указанному направлению и симпатиях к естественности, правдивости (в упоминавшейся выше статье о Гоголе, например, в переписке<sup>22</sup>).

Наиболее веским «словом» здесь, конечно, явилась его собственная художественная практика, начиная с «Боярщины».

Своей подчеркнутой установкой на «натуральность» изображения, своей устремленностью к «физиологии» быта и нравов, своим, наконец, критическим элементом (образы Задор-Мановского, Сапеги, Эльчанинова) «Боярщина» несомненно обнаруживает связь с литературной школой Белинского и Гоголя.

Гоголевская нота — естественности, правды, иронического внимания к прозе жизни — взята автором романа с самого начала повествования, с характеристики Боярщины — местечка «притоманного», охотно посещаемого и владимирским «плутом»-разносчиком, и... заседателем земского суда, и исправником...

В романе нет романтических тайн и трескучих эффектов: на всем лежит печать житейской заземленности, обыденности, обыкновенности. Обыкновенно грубо-издевательское отношение к жене обманувшегося в расчетах на приданое Задор-Мановского, обыкновенно селадонство сиятельного Сапеги, обыкновенно амурничанье фразерствующего Эльчанинова, обыкновенно пресмыкательство приживальщика Ивана Александровича, обыкновенна, наконец, «благоразумно»-пошлая реакция местного «общества» на случившееся. Обыкновенен и финал. Его предусмотренная, «программная» обыкновенность становится очевидной при сравнении с финалом литературного «источника» «Боярщины» — жоржсандовского романа «Индиана». Последний заканчивается идиллией (Индиана и Ральф Браун, уединившись на острове, блаженствуют в атмосфере взаимной любви), «Боярщина» — драмой (покинутая Эльчаниновым, страдающая от оскорбительных домогательств Сапеги Анна Павлова погибает).

Избирая, как указывалось выше, семейно-бытовой, психологический аспект этой драмы, избегая «социальности», Писемский, по-видимому, не смотрел на себя как на сознательного последователя Белинского. К тому времени, когда создавалась «Боярщина», критик успел приобрести репутацию убежденного противника шевыревско-погодинского круга. Однако именно здесь и рассчитывал найти понимание автор «Боярщины». Не кто иной, как Шевырев, был выбран писателем в качестве литературного советчика-покровителя. Известно письмо А. Ф. Писемского к С. П. Шевыреву от 13 марта 1847 года, которое позволяет предположить существование

<sup>22</sup> См., в частности, письмо к И. И. Лажечникову (отрывок) от 3 мая 1869 года. — Там же. С. 237.



весьма доверительных отношений между ними, прежде всего со стороны Писемского. «Повесть мою: „Виновата ли она?“ — читаем в этом письме, — я, сообразно с вашими замечаниями, значительно изменил, а именно: смягчил и облагородил, по возможности, многие сцены; а главное, обратил внимание на характер Ваньковского (мужа моей героини) и, если можно так выразиться, очеловечил его: Ваньковскому не удастся уже произвести над женою следствия, повредить Шамилову; ему противодействует князь. Он бесится, страдает, пьет, вследствие последнего обстоятельства делается болен, и он уже жалок, хоть и ужасен».<sup>23</sup>

Как явствует из приведенных строк, под воздействием Шевырева «повесть» претерпела значительные изменения, причем — что особенно показательно — в сторону «смягчения» ее критического пафоса.<sup>24</sup> В этом нельзя не видеть проявление «непоследовательности» писателя (с большей или меньшей обоснованностью возводимой им в принцип личностно-творческой свободы от школ и направлений): «увлекаясь» Белинским, беря не без его влияния острообличительную гоголевскую ноту в ранней редакции романа, он находит возможным перестраиваться на иной «камертон». Иной, поскольку идейно-эстетическое противостояние Белинского и Шевырева к тому времени имело уже свою историю, хорошо известную современникам. В курсе дела был, разумеется, и Писемский, который еще в начале 1840-х годов, являясь студентом Московского университета и охотно посещая лекции Шевырева по истории русской словесности, мог составить хотя бы общие представления на этот счет: полемика с Белинским входила в прямую задачу автора указанного лекционного курса.<sup>25</sup> Авторитет «почтенного наставника», как назвал Шевырева в своей автобиографии Писемский (П., IX, 603—604), не был поколеблен известными антишевыревскими и антимосквитянинскими выступлениями Белинского. Не только «Боярщина», но и следующее за ней произведение — рассказ «Нина» — представлялись в «непосредственное распоряжение» одного из руководителей «Москвитянина», Шевырева. Напомним, что именно в «Москвитянине» была опубликована доставившая Писемскому литературное имя повесть «Тюфяк» (1850), а затем и еще ряд значительных вещей (повести «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына (Брак по страсти)», «М-г Батманов», рассказы «Комик», «Питерщик», комедия «Ипохондрик»). «Отход» от Белинского выразился не только «внешне» — в легко просматриваемой форме журнальных и личных связей. Он заявил себя и «изнутри» — в приемах и принципах построения характера. Ориентируясь на гоголевскую *натуральную* манеру письма, утверждавшую живую многосторонность изображаемого лица, Писемский тем не менее не отвергает

<sup>23</sup> Там же. С. 24; в письме указаны первоначальные название и антропонимы романа «Боярщина».

<sup>24</sup> На это вполне справедливо обращает внимание М. П. Еремин в комментариях к роману (см.: П., I. 474). Заметим попутно, что предположение исследователя о «возврате» автора к ранней редакции произведения в период его журнальной публикации (там же. С. 475—476) не представляется нам достаточно мотивированным. Указываемые в письме идейно-композиционные «повороты» и акценты (энергичное и эффективное противодействие «князя» Задор-Мановскому, пытающемуся добиться официального «следствия» по делу жены, болезнь, «жалкий» вид могилковского барина и пробуждение «человечности» в нем) остаются в окончательном тексте. Что касается пристрастия героя к вину (о чем упомянуто в письме), то и оно, не будучи изображенным непосредственно, оставлено за ним (характерна реакция окружающих на поведение парализованного Задор-Мановского). Надо учесть, наконец, тот момент, что «показания» письма все же *схема*, которая передает общий смысл, а не само образное воплощение рассматриваемых авторских решений.

<sup>25</sup> Подробнее см.: *Дементьев А. Г. Борьба Шевырева с Белинским по вопросам истории русской литературы* // Уч. зап. ЛГУ. Серия филол. наук. 1939. Вып. 4. № 47. С. 159—197.

«старую» классицистическую традицию создания образа на психологической доминанте, т. е. посредством раскрытия одной ведущей черты, одного характерологического признака. По верному наблюдению П. Н. Беркова и М. К. Клемана, наклонность писателя к классицистическому «характерологизму» (он, между прочим, так или иначе пропагандировался на страницах «Москвитянина» и решительно защищался собеседником молодого Писемского — «архаистом» П. А. Катениным<sup>26</sup>) особенно проявилась в его драматургических произведениях.<sup>27</sup> В поэтике «Ипохондрика», например (сценическое название — «Мнительный»), действительно хорошо просматриваются точки соприкосновения с поэтикой «Скупого» Мольера или «Ядовитого» Сумарокова. Впрочем, и проза Писемского — в самых зрелых и совершенных своих образцах — не свободна от означенных «характерологических» тенденций: достаточно вспомнить образ *прирожденного* «злодея» князя Ивана Раменского из «Тысячи душ». Кстати, рассматриваемую черту писателя отметил, несколько утрируя по обстоятельствам, еще Салтыков-Щедрин: «У него уж если женщина развратна (Софи Ленева), то развратна до конца и не может взирать на мужчину без особенных соображений; если мужчина самец (отец Леневой), то самец до конца».<sup>28</sup>

Говоря о связях Писемского с Шевыревым (или П. А. Катениным), нельзя, конечно же, преувеличивать степень их идейно-эстетической близости. Что касается факта выбора начинающим писателем в качестве своего наставника и распорядителя именно Шевырева, то здесь могли иметь место и «привходящие» причины: недавний студенческий пиетет, тактический расчет и т. п. Вероятно, и в деле сближения Писемского с журналом «Москвитянин» также далеко не все определялось сугубо *принципиальными* соображениями. Немалую роль сыграло, например, личное знакомство писателя с А. Н. Островским, входившим в круг «Москвитянина». По крайней мере, затруднительно утверждать, что участие Писемского в названном журнале явилось закономерным следствием его идейного развития, что писатель пришел в «Москвитянин» из хорошо осознанных программных целей. Кстати, довольно скоро Писемский охладет к журналу, а позиции наиболее ортодоксальных «москвитянинцев» будут аттестованы им как «бессмысленное славянофильство».<sup>29</sup> Показательно, что, передавая Шевыреву рассказ «Нина», автор просит посодействовать публикации этого произведения в любом (без учета направлений) из столичных журналов — «Отечественных записках», «Современнике» или «Библиотеке для чтения».<sup>30</sup>

Данный рассказ увидел свет... в «Сыне отечества» (1848. № 7), причем, по свидетельству осведомленного Б. Н. Алмазова, в весьма урезанном цензурой виде.<sup>31</sup> Возможно, придирки цензора к рассказу, не касавшемуся непосредственно социально-политической проблематики, были «спро-

<sup>26</sup> О влиянии П. А. Катенина на Писемского-художника см. в упомянувшейся выше речи Б. Н. Алмазова (Русский архив. 1875. Кн. 1. С. 454—456).

<sup>27</sup> См.: Берков П. Н., Клеман М. К. Литературный путь Писемского // Писемский А. Ф. Избр. произв. Л.; М., 1932. С. 13—16. Разумеется, вульгарно-социологическое объяснение генезиса этой и других творческих особенностей Писемского было данью времени и не выдерживает сегодня строгой научной критики.

<sup>28</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 5. С. 186; см. также с. 197.

<sup>29</sup> См.: Писемский А. Ф. Письма. С. 62.

<sup>30</sup> Там же. С. 24; в этом месте письма речь идет, как нетрудно убедиться, именно о рассказе «Нина», а не о «Боярщине», как решил комментатор последней (П., I, 474).

<sup>31</sup> См.: Русский архив. 1875. Кн. 1. С. 454.

воцированы» его (рассказа) сходством с произведениями «неблагонамеренной» натуральной школы.

Это сходство различимо прежде всего в сюжетно-тематическом отношении: в «Нине» (подзаголовок: Эпизод из дневника моего приятеля) рассказана «обыкновенная история» скорого «превращения» после замужества возвышенно-мечтательной девушки в заурядную обывательницу «барыню». Характеризуя идейно-тематическую основу рассказа, мы намеренно употребили выражения, восходящие к названиям произведений И. А. Гончарова («Обыкновенная история» — «Современник». 1847. № 3, 4) и А. Д. Галахова («Превращение» — Там же. № 7). У всех этих произведений есть немало общего и, в первую очередь, заостренное внимание их авторов к конфликту романтической идеальности и житейской реальности.

Известно, что Белинский высоко оценил именно антиромантические тенденции «Обыкновенной истории». «Какой она страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму!» (Б., XII, 352) — сразу же определил критик свою точку зрения на роман, развернув ее затем в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Нельзя не заметить, что Белинский несколько утрировал позицию автора романа в этом вопросе. Романтизм Адуева-младшего включает в себя, по представлениям Гончарова, не только негативно-смешное, подлежащее критике («удару»), но и позитивно-возвышенное, заслуживающее сочувствия, одобрения. Переставая быть «идеалистом»-романтиком, приобретая черты «положительного» утилитариста, Александр Адуев утрачивает лучшие душевные качества. Происходит «обыкновенная история» *перерождения* человека в духе требований «практического» времени, «века». В этом — один из смысловых узлов романа, в этом художественная логика его финала. То, что Белинский посчитал концовку романа «неестественной и ложной» (Б., X, 343), не выдерживающей линию на последовательное развенчание романтизма, как раз и обнаруживает его отвлечение от авторской концепции, которая предусматривала по меньшей мере неоднозначное, «диалогическое»<sup>32</sup> рассмотрение вопроса о романтизме и практицизме.<sup>33</sup>

В героине Писемского процесс «превращения» совершается еще более «обыкновенно» и просто — без каких-либо раздумий и внутренней борьбы, которые дано изведать Александру Адуеву или, например, Кате Страницыной (из упоминавшейся повести А. Д. Галахова). Прямо пропорциональна

<sup>32</sup> См.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 249—250.

<sup>33</sup> Нельзя сказать, что Белинскому был свойствен безоглядный негативизм относительно романтизма (как типа жизнеотношения), что он никак не различал в нем возвышенно-духовного начала (см. об этом: *Батюто А. И.* Тургенев и Белинский // Русская литература. 1984. № 2. С. 66—69). Однако, ведя острую борьбу за утверждение реализма (тоже как типа жизнеотношения), он при разборе «Обыкновенной истории» увлеченно сосредоточился именно на пагубе романтически-идеальных настроений. Любопытным коррективом в данном случае является письмо Белинского к Тургеневу от 1/13 марта 1847 года, в котором автор склонен признать облагораживающие потенции «идеализма и романтизма». Касаясь своих отношений с Н. А. Некрасовым, критик пишет: «Мне теперь кажется, что он действовал честно и добросовестно, основываясь на объективном праве, а до понятия о другом, высшем он еще не дорос, а приобрести его не мог по причине того, что возрос в грязной положительности и никогда не был ни идеалистом, ни романтиком на наш манер. Вижу из его примера, как этот идеалист и романтизм может быть благодетелем для иных натур, предоставленных самим себе. Гадки они — этот идеализм и романтизм, но что за дело человеку, что ему помогло отравительное на вкус и вонючее лекарство, даже и тогда, если, избавив его от смертельной болезни, привило к его организму другие, но уже не смертельные болезни: главное тут не то, что оно гадко, а то, что оно помогло» (Б., XII, 342—343).

«простоте» и степень перерождения: в финале Нина — завязтая, с оттенком цинической откровенности, обывательница. Рассказчику, наделенному чертами романтика-идеалиста, остается только расписаться в собственной близорукости и, отвернувшись от Нины реальной, «живой», хранить память о Нине воображаемой, «мечтательной».

В «Нине» проявилась склонность автора-скептика к обнажению житейской прозы, выставлению напоказ «пошлости пошлого человека» (Гоголь). Эта склонность станет определяющим творческим принципом Писемского, сложившимся не без влияния гоголевского направления и его идеолога — Белинского. Пожалуй, ни в ком из русских писателей, формировавшихся в 1840-е годы, антиромантические акценты Белинского не нашли такого демонстративного сочувствия, как у раннего Писемского. Стойкое недоверие к ультраромантическим порываниям, к мечтательному идеальничанью, к красивой фразе и позе сказывается у него, впрочем, на протяжении всей творческой деятельности,<sup>34</sup> определяя характерную «заземленность» образов. Эта заземленность была, в представлении писателя, необходимым условием жизненной правды, вкус к которой так отчетливо почувствовался в русской литературе периода становления «натуральной школы».

Последовавшей за рассказом «Нина» повести «Тюфяк» в значительной мере свойственна устремленность к правдивому отражению жизни, к «натуральности», говоря языком Белинского (Б., X, 291). С очевидной опорой на эстетику нового, критико-реалистического течения формулирует автор идейно-художественный замысел своего произведения: раскрыть «в обыденной и весьма обыкновенной жизни» буднично-простые, но глубокие драмы «обыкновенных людей».<sup>35</sup> Такую драму, в частности, переживает главный герой повести — Павел Бешметев. В ней все до чрезвычайности естественно, обыденно, привычно: истоки, развитие, развязка («случайный» брак, крах юношеских надежд, капитуляция перед «потрясающей тиной мелочей»). Воссоздание атмосферы непосредственности, жизненности происходящего, объективная рисовка лиц и явлений — едва ли не главная творческая задача автора.

Рассматривая два значительных произведения «натуральной школы» — роман Герцена «Кто виноват?» и роман Гончарова «Обыкновенная история», Белинский, как известно, указал на две разновидности писательского таланта. Отличительный признак одной из них — «могущество мысли», главная особенность другой — искусство рисовать образ, воссоздавать жизнь в форме самой жизни.

Считая вторую разновидность таланта «чисто художественной» (Б., X, 318, 326), критик, осознавший закономерность идеологизации искусства в эпоху нарастания социальной борьбы, оговаривает известную слабость, ограниченность этой разновидности. «Мы видели, — говорит он, — что и греческое искусство только ближе всякого другого к идеалу так называемого чистого искусства, но не осуществляет его вполне; что же касается до новейшего искусства, оно всегда было далеко от этого идеала, а в настоящее время еще больше отделилось от него; но это-то и составляет его силу» (Б., X, 310). В другом месте: «Из всех нынешних писателей он один (Гончаров. — В. М.), только он один приближается к идеалу чистого искусства, тогда как все другие отошли от него на неизмеримое прост-

<sup>34</sup> Подчеркнем, однако, что, как и у Белинского, антиромантизм у Писемского не стал абсолютным (см. ниже).

<sup>35</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 27.

ранство — и тем самым преуспевают. Все нынешние писатели имеют еще нечто, кроме таланта, и это-то нечто важнее самого таланта и составляет его силу...» (Б., X, 326—327).

Белинский не мог знать, что «гончаровская» манера объективной образной рисовки предмета почти одновременно укоренялась и в творческих опытах Писемского. Укоренялась, несмотря на предостерегающие оговорки критика, сделанные и в связи с разбором «Обыкновенной истории», и пятилетием ранее в споре с К. С. Аксаковым по поводу «Мертвых душ» (см. приведенные выше его высказывания о недостаточности «в наше время» одной способности «непосредственного творчества» и о большом значении «субъективного начала», «идеи» — Б., VI, 424—425, 428—429). Не здесь ли, не в этом ли возвеличении художественно-образного «объективирования» действительности,<sup>36</sup> заметим мимоходом, одна из причин того, что большой мастер словесной живописи, «профессор литературного рисунка»<sup>37</sup> Писемский не смог стать писательской величиной тургеневского или толстовского масштаба.

Разумеется, как и в других подобных случаях, «объективность» Писемского не была абсолютной. Она имела свой «предел», обусловленный самой природой творчества (диалектика субъективного и объективного начал). Игнорируя идеологическую функцию искусства, роль передовой тенденции в нем, Писемский не становился, однако, «безыдейным» писателем в прямом смысле слова. Идеино-оценочное начало заключала в себе уже сама установка на правдивое изображение жизни (см. ниже). Что касается форм выражения авторского отношения, авторской оценки, то они могли иметь более или менее «косвенный» характер. По мнению Чернышевского, у Писемского преобладают именно «косвенные» формы. Оценочное начало, «чувство», выражается у него не прямо, «не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения. Он излагает дело с видимым бесстрастием докладчика, — но равнодушный тон докладчика вовсе не доказывает, чтобы он не желал решения в пользу той или другой стороны, напротив, весь доклад так составлен, что решение должно склониться в пользу той стороны, которая кажется правою докладчику».<sup>38</sup>

Как было отмечено выше, антиромантизм Писемского не безусловен. Во второй половине 1850-х годов, в обстановке полемики с демократами-«желчевиками», подвергнувшимися бескомпромиссному развенчанию романтический «идеализм» дворянской интеллигенции, Писемский (как и Тургенев, кстати) заметно прокорректировал свою точку зрения. Весьма любопытен в этом отношении спор о «романтизме» Белавина и Калиновича в 3-й части романа «Тысяча душ», в котором (споре) можно найти прямые параллели к «реабилитирующим» тенденциям автора «Якова Пасынкова» (ср. также цитировавшееся выше письмо Белинского к Тургеневу от 1/13 марта 1847 года). Неслучайность этих параллелей становится очевидной при чтении письма Писемского к Тургеневу от 30 мая/11 июня 1855 года: «Вступить за романтизм в наше время — дело нужное и честное, и вы один из современных писателей могли бы, кажется, сделать это по свойствам вашего таланта и по условиям вашего развития, словом, по всему

<sup>36</sup> «При всей своей объективности, — констатировал Д. И. Писарев, — Гончаров может быть назван лириком в сравнении с Писемским» (*Писарев Д. И.* Соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 163—169). «Слишком объективной» находил манеру Писемского в ряде его вещей И. С. Тургенев (см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 24).

<sup>37</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 3. С. 109.

<sup>38</sup> *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. С. 571.

вашему внутреннему нравственному складу. Островский, выводя Бородкиных, Машей, ничего не сделает. Я отхлещу практичность и положительность, слова не сумею сказать за романтизм. Я, конечно, говорю об романтизме глубоком, чистом, об романтизме, которым освещена Татьяна, но никак не о том, который проповедуют некоторые ваши знакомые, выдавая утонченную чувственность и за поэзию, и за романтизм, и за науку, пожалуй, напоминая собой в минуты своих восторгов кота, у которого чешут за ухом».<sup>39</sup> С призывом «вступить за романтизм» Писемский адресовался «через» Тургенева и к себе самому (последствия этой самоадресации хорошо различимы и в «Тысяче душ», и в «Старческом грехе», и в «Масонах»...). При этом сочувственное отношение к романтизму в жизни сопровождается у него таковым же отношением к поэзии в искусстве. Прочитав только что вышедшие отдельным изданием «Повести и рассказы» Тургенева, он в письме к их автору от 27 ноября/9 декабря 1856 года с некоторым эпистолярным заострением казнится: «Всеми этими теплыми и благоухающими рассказами я точно елеем полил на свои сердечные раны, и тут, как нарочно, принесли мне мои собственные „Очерки из крестьянского быта“, изданные Печаткиным. Я перелистывал их и готов был плюнуть самому себе в лицо, так мне все показалось сухо и прозаично. Говорят, правды много! Да черт ли в этой правде, когда ее ешь, как намазаную кашу».<sup>40</sup>

И все же в целом Писемский — убежденный приверженец реализма и как типа восприятия мира, и как литературного способа его воспроизведения. Характерно это признание в своей «специализации»: «отхлещу» практичность. И тогда, и позднее писатель продолжает сторониться всего заоблачно-«идеального», предпочитая раскрывать оборотную сторону претензий на «возвышенные» чувства и поступки у своих героев, даже из числа так называемых положительных. «... Писемский безжалостно продергивает свое создание где только можно, и продергивает его без злобной раздражительности, спокойно, холодно и почти весело», — говорит по этому поводу Д. И. Писарев.<sup>41</sup> Доведенным до предела в своей «натуральности», «чистым» реализмом называл метод Писемского Ап. Григорьев.<sup>42</sup> Сам писатель не без гордости декларировал свою причастность к реалистическому направлению в литературе. «Лично меня все считают реалистом-писателем и я именно таков...»<sup>43</sup>

«Безыдеальность» у Писемского — прежде всего категория поэтики. Однако она сопрягается и с некоторыми мировоззренческими особенностями, заявляющими о себе и заметным недоверием к теории, и известным сближением его художественной системы с эстетикой натурализма (одним из первых это пронизательно отметил Салтыков-Щедрин<sup>44</sup>). На пути предельно жизненного Писемского к вершинам «истинного реализма» (Салтыков-Щедрин) возникали, таким образом, весьма серьезные и вряд ли ведомые писателю препятствия...

<sup>39</sup> Лит. наследство. Т. 73. Кн. 2. С. 141.

<sup>40</sup> Там же. С. 148.

<sup>41</sup> Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 168.

<sup>42</sup> Григорьев Ап. Реализм и идеализм в русской литературе // Григорьев Ап. Собр. соч. М., 1915. Вып. 4. С. 8, 16.

<sup>43</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 366.

<sup>44</sup> Салтыков Щедрин М. Ф. Собр. соч.: В 20 т. Т. 5. С. 184—185, 196—197.

## 4

В письме к К. Д. Кавелину от 7 декабря 1847 года, объясняя преимущественное внимание писателей «натуральной школы» к отрицательному в тогдашней действительности, Белинский указывает на затруднительность — «не впадая в идеализацию, в реторику и мелодраму» — изображения «хороших людей» прежде всего по цензурным причинам. Почему? «Потому именно, что в них человеческое в прямом противоречии с тою общественною средою, в которой они живут» (Б., XII, 460). И далее автор письма, иллюстрируя эту мысль коллизиями честных чиновников и «среды» (Б., XII, 460—461), вместе с тем иллюстрирует и одно из важнейших положений своей эстетики (нашедшее поддержку у автора «Эстетических отношений искусства к действительности») — о неизбежно критической природе реализма в условиях общественной дисгармонии.

Социальный критицизм в той или иной форме и мере присущ многим реалистическим созданиям Писемского, включая и те, в которых не преследуются специальные общественно-обличительные цели. Здесь можно было бы указать на того же «Тюфяка», в котором, по собственному признанию писателя, он старался не касаться «ничего общественного», ограничиваясь лишь «одними семейными отношениями», и которому тем не менее свойствен хорошо различимый социально-критический элемент. При всей «простоте» своего содержания, подчеркивал Писарев, повесть «Тюфяк» глубоко отражает сложные проблемы взаимодействия личности и общественной среды. «Вглядитесь в личности, действующие в повести Писемского, — вы увидите, что, осуждая их, вы собственно осуждаете их общество».<sup>45</sup> Примечательно, что в рецензии на отдельное издание «Тюфяка» А. Н. Островский связывает основную мысль произведения, определяемого как «истинно художественное»,<sup>46</sup> с критикой отдельных слагаемых того общего социально-психологического явления, которое затем, благодаря Гончарову и Добролюбову, станет широко известно под именем «обломовщины». Рецензент не упоминает, правда, имени Гончарова, успевшего еще до появления «Тюфяка» опубликовать «Сон Обломова», но типологическая связь между «тюфяком» Бешметевым и «байбаком» Обломовым (ее отметит в цитированной выше статье Писарев) во многом предугадана в его отзыве.

Наличие в «Тюфяке» и других произведениях Писемского этого периода критико-реалистических тенденций, столь поощрявшихся в литературе Белинским, констатировал также и А. В. Дружинин, огорчаясь, однако, видимым «пристрастием господина Писемского к литературным теориям псевдо-реальной или ложно-художественной школы».<sup>47</sup> «Плодами этого пристрастия у г. Писемского были герои, заимствованные у Гоголя, интриги, которых ничтожность наводила досаду, патетические места по известной мерке, художественные диссертации, будто почерпнутые из старых журнальных „обзрений литературы“».<sup>48</sup> «Тюфяку» и «Комику» достается именно за то, что автор их «с своим несомненно самостоятельным талантом шел по чужим следам и по чужой дороге».<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 172.

<sup>46</sup> Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 18.

<sup>47</sup> [Б. п.]. «Повести и рассказы А. Ф. Писемского» // Библиотека для чтения. 1854. Т. 123. № 2. С. 45; подробнее об авторстве Дружинина см.: Зельдович М. Г. Первая статья А. Дружинина о Писемском // Русская литература. 1987. № 2. С. 121 и след.

<sup>48</sup> Библиотека для чтения. 1854. Т. 123. № 2. С. 45.

<sup>49</sup> Там же. С. 48.

Дружининская критика, как известно, имела целью эстетически переориентировать писателя, противопоставить его в качестве «чистого», «независимого» художника «гоголевской» школе (см. выше). Но, при всей своей «непоследовательности» (преимущественно в теоретической области), Писемский продолжал держаться именно этого, магистрального направления в русской словесности его времени. Литературные идеи Белинского оказывались достаточно действенными.

Один из капитальных принципов «гоголевской» школы, о котором шла речь выше, — социальный критицизм — не уходит из творчества писателя и рассматриваемого периода, и последующих лет. Он определяет, в частности, идейно-художественную концепцию такого значительного содания Писемского, как роман «Тысяча душ».

Общественные порядки и нравы, с которыми сталкиваются герои произведения, и косвенно, и прямо характеризуются автором как несовершенные, ненормальные. Из жизни ушла большая человеческая правда, ее место заступили возмущающие душу несправедливость, бессердечие, корысть. Повсеместно — от глухого провинциального угла до столицы — засилье «баловней фортуны», бюрократический произвол, круговая порука разномыслных хищников, культ «золотого тельца».

Общественная деморализация, погоня за чином, богатством, «комфортом», забвение не только высоких принципов, «мировых идей», но и элементарных нравственных норм — «признаки времени», формирующие «героя времени». В письме к А. Н. Майкову от 1 октября 1854 года, касаясь «основной мысли» «Тысячи душ», Писемский отмечает: «...что бы про наш век ни говорили, какие бы в нем ни были частные проявления, главное и отличительное его направление *практическое*: составить себе карьеру, устроить себя покомфортабельнее, обеспечить будущность свою и потомства своего — вот божки, которым поклоняются герои нашего времени — все это даже очень недурно, если ты хочешь: стремление к карьере производит полезное трудолюбие, из частного комфорта слагается общий Комфорт и так далее, но дело в том, что человеку, идущему, не оглядываясь и не обертываясь никуда, по этому пути, приходится убивать в себе самые благородные, самые справедливые требования сердца, а потом, когда цель достигается, то всегда почти он видит, что стремился к Пустякам, видит, что по всей прошедшей жизни подлец и подлец черт знает для чего!»<sup>50</sup>

Как указывалось выше, Белинский считал одной из характерных особенностей писателей «натуральной школы» непремненное отражение ими противоречия «человеческого» в героях «с тою общественною средою, в которой они живут». Художественная мысль Писемского глубоко проникает в суть этого противоречия, раскрывая его, что называется, обратным путем — показом гармонии *не-человеческого* в персонажах с правилами и нормами социального окружения, с общественной моралью. Интересно, что коллизия «доблестного губернатора», обрисованная Белинским в письме к Кавелину, во многом перекликается с перипетиями и исходом «ратоборства» Калиновича на посту начальника губернии, находя лишнее подтверждение своей типологической верности. Правда, «случай» Калиновича — все же особый случай.

<sup>50</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 77—78. Ср. в тексте романа: «Автор дошел до твердого убеждения, что для нас, детей нынешнего века, слава ... любовь ... мировые идеи ... бессмертие — ничто перед комфортом. Все это в душах наших случайное: один только он стоит впереди нашего пути с своей неизмеримо притягательной силой» (П., III, 135—136).



Прежде всего, «ратоборство» героя — в финальной части романа — весьма условно. Некоторые исследователи склонны видеть здесь попытку писателя обелить Калиновича, попытку, сопровождаемую, на их взгляд, крайне искусственным поворотом в раскрытии образа, едва ли не подменой прежнего героя — отрицательного, новым героем — положительным. Думается, что подобный взгляд не вполне учитывает художественную конкретность произведения.

Что же происходит в 4-й части романа?

Достигнув вице-губернаторства, Калинович с каким-то угрюмым упорством, с каким-то болезненным упрямством повел борьбу со всевозможными злоупотреблениями, причем особенную неуступчивость проявил по отношению к «значительным лицам», в частности к губернатору Базарьеву и князю Ивану Раменскому. Может показаться, что писатель и впрямь нарушает логику характера, что он стремится оправдать героя, придавая предшествовавшей погоне Калиновича за властью и богатством смысл не цели, а средства — получить лучшую возможность бороться за справедливость. В подобном стремлении сделать из Калиновича истинного ратоборца, гонителя зла и защитника справедливости заподозрил Писемского Н. А. Добролюбов, которого, конечно же, не мог устроить такой тип общественного деятеля (для критика героем являлся революционный протестант, близкий к народной среде). Отсюда негативная оценка «Тысячи душ» и ее «общественной стороны» в статье «Когда же придет настоящий день?»,<sup>51</sup> ирония по адресу творца Калиновича в статье «Луч света в темном царстве»,<sup>52</sup> а также в сатирическом стихотворении «Страдания вельможного филантропа» (первоначальное название — «Современная демоническая натура, или Страдания г. Калиновича»)<sup>53</sup>.

Но задавался ли Писемский задачей дать положительного деятеля современности в лице Калиновича? Судя по признаниям в цитированном выше письме к А. Н. Майкову, нет. Но стал ли персонаж *другим* в 4-й части произведения? Тоже нет. «Ратоборство» героя вполне согласуется с его «прежним» внутренним обликом. Оно имеет в романе тонкую психологическую мотивировку. Испытавший безмерную горечь самоунижения, много претерпевший от «значительных», «влиятельных» лиц, поступившийся на глазах некоторых из них чувством личного достоинства, но продолжающий считать себя выше их, Калинович не может вести себя иначе. Еще в начале романа, возмущенный вопиющей несправедливостью к нему судьбы (т. е. социального окружения), Калинович говорит: «Я ни в чем этом (в пороках. — В. М.) не виноват и все-таки страдаю... Я хочу и буду вымещать на порочных людях то, что сам несу безвинно» (II, III, 75). Но не только и даже не столько мечь руководит «ратоборствующими» поступками Калиновича, сколько желание доказать, что он не такой, как эти сиятельные негодяи, негодяи прирожденные, законченные. Нужно принять во внимание следующее обстоятельство: Калинович вице-губернаторствует в той самой губернии, где еще сравнительно недавно он служил в качестве скромного смотрителя уездного училища, обидно третируемый местной знатью, где он встретил человеческое участие со стороны семейства Годневых, затем позорно преданного им, словом, где многое бередило его душевные раны, побуждая к самореабилитации.

<sup>51</sup> См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 98.

<sup>52</sup> Там же. С. 335.

<sup>53</sup> Там же. Т. 7. С. 518—521, 621—622.

Никакой подмены героя, повторяем, не происходит. И в 4-й части Калиновичу не дано забыть того, что он «отвратительнейшим образом продал себя в женитьбе» (II, III, 446). Служебное рвение-правдолюбие новоиспеченного вице-губернатора рассчитано писателем-психологом исключительно точно: в условиях, когда искомое (высокое положение) достигнуто *такой* ценой, столь желательно, столь необходимо убедить других и себя, что ты не утратил понятия о чести и справедливости хотя бы в делах службы. Это единственный путь, дающий возможность усмирить бунтующую совесть и сохранить хоть какой-то самоуважение. Безукорызная служебная честь при запятнанности чести человеческой — *conditio sine qua non* существования такой личности, как Калинович. В службе, признается он, «я хочу быть, как голубь, свят и чист от всякого лицепрятия — это единственная мечта моя... Это слава моя... Кроме этого у меня ничего нет в жизни...» (II, III, 447).

Критически настроенный к герою (это непосредственно оговаривается в тексте 4-й части романа — см.: II, III, 389), Писемский все же считает нужным сказать одобрительное слово по поводу честных акций Калиновича-чиновника, замечая, что «в избранной им деятельности он является замечательно деятельным и, пожалуй, даже полезным человеком» (там же). Писатель не прочь подвергать Калиновича к нарождавшейся в предреформенную пору «молодой администрации», сообщая, что его герой «еще на университетских скамейках, по устройству собственного сердца своего, чувствовал всегда большую симпатию к проведению бесстрастной идеи государства, с возможным отпором всех домогательств сословных и частных» (там же).

Не преувеличивая идейной нагрузки этой краткой авторской реплики, нельзя не услышать в ней тем не менее отзвука либеральных иллюзий, наблюдавшихся у писателя и прежде (образ ревностного блюстителя закона кокинского исправника Шамаева в рассказах «Леший», «Фанфарон»). Понятно, что означенный отзвук не смог заглушить сильную ноту социального критицизма, намеренно взятую последователем реалистического направления в русской литературе.<sup>54</sup>

Примечательно, что в романе «Тысяча душ» присутствует не только идейно-эстетическая «закваска» идеолога «реальной школы» — Белинского, но и художественный образ, вобравший в себя ряд характерных черт его личности.<sup>55</sup> Имеем в виду образ критика Зыкова. То, что это литературный портрет Белинского, общепризнано и не нуждается в специальной аргументации. Остановим внимание на другом моменте: что внушает начинающему литератору Зыков — Белинский,<sup>56</sup> какие его установки представляются Писемскому наиболее значительными, важными?

<sup>54</sup> Не случайно «эстетическая» критика, в частности Н. Д. Ахшарумов, пеняла творцу романа за невыдержанность линии «самостоятельного» творчества и следование принципам «реальной школы» (см.: Весна. СПб., 1859. С. 335—338). Не случайны, с другой стороны, симпатии к произведению такого убежденного сторонника «гоголевского» направления, каким являлся Салтыков-Щедрин, который в письме к П. В. Анненкову от 29 января 1859 года, отметив ряд частных художественных просчетов, признавался: «Я чрезвычайно люблю роман Писемского...» (*Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.*: В 20 т. Т. 18. Кн. 1. С. 210).

<sup>55</sup> В письме к Ф. М. Достоевскому от 30 мая 1858 года А. Н. Плещеев сразу же указал на этот момент. Свою высокую оценку романа («По-моему, это такая вещь, перед которой вся нынешняя пишущая братия — бледнеет. Сколько правды и знания русской действительности! Здесь характеры есть») он завершает следующим «примечанием»: «Любопытно между прочим — что в этом романе на сцене литература — Белинский с Краевским» (Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1935. С. 441).

<sup>56</sup> Отметим, что повесть Калиновича «Странные отношения», как и упоминавшаяся выше повесть Павла Вихрова «Да не осудите!», автобиографически восходит к «жорж-

В идейном плане — это защита демократизма, сопряженного с критикой общественных пороков. Обращаясь к Калиновичу-литератору, Зыков наставляет: «Но, послушай (...), все эти главные лица твои — что ж это такое?.. У нас в жизни простолюдинов и в жизни среднего сословия драма клокочет... ключом бьет под всем этим... страсти нормальны... протест правильный, законный; кто задыхается в бедности, кого невинно и постоянно оскорбляют... кто между подлецами и мерзавцами чиновниками сам делается мерзавцем, — а вы все это обходите и берете каких-то великосветских господ и рассказываете, как они страдают от странных отношений. Тьфу мне на них! Знать я их не хочу! Если они и страдают — так с жиру собаки бесятся» (П., III, 246).

В плане художественном — это требование воплощения мысли-идеи в живом образе («художник даже думает образами»), а также обоснование важности субъективно-оценочного начала, «лиризма», но только не «деланного», а «настоящего» (П., III, 247).

Вообще следует сказать, что литературная материя затрагивается в романе не раз — и в плане теоретическом, и со стороны отдельных фактов тогдашнего журнально-писательского быта. Несомненно, это связано с первоначальным замыслом произведения, согласно которому предполагалось в качестве центрального персонажа «вывести» *литератора*, причем «не по призванию, а из самолюбия».<sup>57</sup> В окончательной редакции честолюбиво-карьеристские намерения героя перенесены на поприще чиновничьей службы, но порывания к писательству все же оставлены за ним.

Касаясь литературной жизни той поры, Писемский, конечно, не мог «миновать» Белинского. Обращение к нему диктовалось в данном случае *объектом* изображения. Но сочувственное отношение к личности и взглядам критика, представленного в образе Зыкова, продиктовано, разумеется, *субъективным* моментом — авторской позицией. Впрочем, сочувствие к идеям Белинского высказано в романе значительно ранее сцены с участием Зыкова. Почти на первых же страницах произведения происходит весьма примечательная литературная беседа в доме Годневых. В ответ на реплику хозяина дома об «упадании» современной литературы вследствие интереса к земным, а не возвышенным предметам Калинович заявляет: «За нынешней литературой останется большая заслуга: прежде риторически лгали, а нынче без риторики начинают понемногу говорить правду» (П., III, 48).

Калиновича горячо поддерживает молодая представительница семьи Годневых — Настя. Ее устами и произносится в романе имя Белинского непосредственно (вместе с именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя — П., III, 49). Правда, литературные вкусы Настеньки Годневой пока еще окончательно не сложились, в них немало противоречивого (об этом свидетельствует дальнейший перечень «любимых» ею писателей), но горячее увлечение «Отечественными записками», Белинским симптоматично. Симпатичен и ответ Калиновича на вопрос Настеньки, согласен ли он со «взглядом» талантливого критика на главных деятелей новой литературы — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, — «почти» (там же). Это «почти» инструментовано в значительной мере автобиографически, отражая и

зандистской» «Боярщине». (Подражание Ж. Санд — ее «Жаку» — подчеркнуто, кстати, Зыковым.) Наличие этого автобиографического элемента придает особый смысл сцене «уроков» Белинского.

<sup>57</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 62.

солидарность Писемского с Белинским, и некоторое расхождение с ним (см. выше)

«Присутствие» Белинского различимо и в ряде других мест романа. Так, обсуждение игры В. А. Каратыгина Белаவிным, Калиновичем и студентом Иволгиным в театре, на представлении «Отелло», проходит явно «под знаком» Белинского. В тексте статьи последнего «И мое мнение об игре г. Каратыгина», в частности, «предвосхищены» многие формулировки критического приговора, выносимого Каратыгину ведущим участником беседы — Белавиным. Отметим одну из параллелей. Белинский: «Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования. Я видел г. Каратыгина несколько раз и не вынес из театра ни одного сильного движения; в его игре все так удивительно, но вместе с тем так поддельно, придуманно, изысканно. Г-н Каратыгин — Марлинский сценического искусства; у него есть талант, но талант, образованный силою воли, прилежным изучением, но не самобытный, не природный, как у г. Мочалова; талант ходить, говорить, рассчитывать эффекты, понимать, где и что надо делать, но не увлекать души зрителей собственным увлечением, не поражать их чувства собственным чувством... Пластика, грациозность движений и живописность поз составляет сущность *балетов*, а в драме суть средства вспомогательные, второстепенные» (Б., I, 187; курсив мой. — В. М.). Белавин: «Двадцать пять лет (...) этот господин держит репертуар и хоть бы одно душевное слово сказал! Крики и крики — и больше ничего! Хорош, мне рассказывали, способ создания у него ролей: берется, например, какая-нибудь из них, и положим, что в ней пятьсот двадцать два различных ощущения. Все они от йоты до йоты запоминаются и потом, старательно подчеркнутые известными телодвижениями, являются на сцену». Отдавая, как и Белинский, предпочтение Мочалову перед Каратыгиным, Белавин языком Белинского же заявляет: «Это лицедей, *балетчик*, а тот человек...» (II., III, 251—252; курсив мой. — В. М.).<sup>58</sup>

Интерес Писемского к Белинскому в 1840—1850-е годы — годы становления и расцвета таланта писателя — сыграл несомненно положительную роль во всей его литературной судьбе. Судьба эта, как известно, была достаточно сложной, идейно-эстетическое развитие — противоречивым, включавшим в себя и сильные, и слабые моменты. Не будет отступлением от истины сказать, что первые, т. е. лучшие, реалистические, стороны творчества Писемского прямо или косвенно связаны с «уроками» Белинского.

Не ставя перед собой задачу выявления «фактора Белинского» во всех созданиях Писемского, отметим, что означенный выше интерес писателя к критику сохраняется и в последующем.

Примерно через год после завершения журнальной публикации «Тысячи душ» в связи с началом издания первого собрания сочинений Белинского (Ч. 1—12. М.: Изд. К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859—1862) Писемский сообщает Тургеневу: «Я все это время перечитываю Белинского. Что это за прелесть такая! Кроме уж удивительного чутья, величайшей добросовестности и рыцарской смелости, нашим современным критикам недостает по преимуществу той почти пламенной любви к русской литературе: он не пропускал ни одного явления, в котором хоть намек был на живую истину. Это решительно был великий человек!»<sup>59</sup>

<sup>58</sup> К ряду суждений Белавина легко отыскиваются параллели и в тексте известной статьи Белинского «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».

<sup>59</sup> Лит. наследство. Т. 73. Кн. 2. С. 159.

Разумеется, «величие» Белинского понималось автором письма в соответствии с его мировоззренческими позициями, предрасполагавшими к определенной «либерализации» личности и идей революционного демократа. В том споре о Белинском, который имел место в «шестидесятые годы» между либеральной и демократической группировками и заинтересованным участником которого являлся адресат цитируемого письма — Тургенев, Писемский безусловно держался стороны последнего.<sup>60</sup> Как можно судить по роману «Люди сороковых годов», Писемскому была свойственна именно либеральная трактовка указанной в заглавии эпохи и ее деятелей. Кстати, в романе есть эпизод, в котором фанатично реакционный «молодой капитан» негодует на «господина Белинского» за его «возмутительное» письмо к Гоголю. (П., V, 166). Вне сомнений, «поношение» Белинского персонажем, воплощающим черты завязатого охранителя, — художественный прием. Однако несомненно и то, что главная цель этого приема — вызвать у читателя «обратную» реакцию, помочь ему составить истинное представление о затронутом предмете — писателем в нужной степени не достигается. «Возражения» капитану со стороны Вихрова малозначительны и в основном касаются его личного казуса. Тем не менее рассматриваемый эпизод свидетельствует о том, что имя Белинского прочно вошло в творческое сознание Писемского.

Между прочим, оно фигурирует и на страницах следующего романа писателя — «В водовороте» (1871). Как мы знаем, в письме к Тургеневу Писемский назвал Белинского «великим человеком». Эта характеристика хорошо «запомнилась» героине произведения — Елене Жиглинской. Говоря о «великих» людях — полководцах, поэтах, ученых, критиках, публицистах, она называет Суворова, Пушкина, Ломоносова, Белинского, Чернышевского и Добролюбова (П., VI, 69—70).

В предпоследнем романе «Мещане» (1877), раскрывая тему пришествия буржуа, «торгаша», Писемский снова вызывает в памяти читателя имена тех, с кем были связаны активные искания русской общественной мысли «сороковых годов». Как установлено исследователями, в частности Б. П. Козьминым, ряд филиппик Бегушева по адресу буржуазного мещанства, как западноевропейского, так и отечественного, восходит к обличительным тирадам А. И. Герцена.<sup>61</sup> Думается, что критические умонастроения автора в этом случае генерировались и соответствующими суждениями Белинского.

Как известно, «Письма из Avenue Marigny», открывшие герценовский поход против буржуазно-мещанской Европы, вызвали в кругах русской интеллигенции оживленную полемику.<sup>62</sup> В нее включился и Белинский, взявший, хотя и с оговорками, сторону Герцена.

Позиция Белинского была известна современникам не только по краткому сочувственному отзыву о герценовских «письмах» в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (см.: Б., X, 353—354), но и по его

<sup>60</sup> Заметим мимоходом, что некоторые суждения Писемского и Тургенева о Белинском близки и «духом» и «буквой». Так, слова Писемского об «удивительном чутье» великого Белинского, его «рыцарской смелости», стремлении сочувственно отозваться на все, что заключало в себе «живую истину», перекликаются с характеристиками «великого критика» в тексте тургеневских «Воспоминаний о Белинском»: «Эстетическое чутье было в нем почти непогрешительно (<...> он сразу узнавал прекрасное и безобразное, истинное и ложное и с бесстрашной смелостью высказывал свой приговор» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 31—32).

<sup>61</sup> См.: Козьмин Б. П. Писемский и Герцен (К истории их взаимоотношений) // Козьмин Б. Литература и история. М., 1969. С. 114—120.

<sup>62</sup> См.: Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 5. С. 460—462, комментарий.

переписке с участниками полемики. Можно предположить, например, что содержание «статейного» письма к В. П. Боткину от 2—6 декабря 1847 года не составляло личную тайну адресата. А в этом письме, признавая некоторую односторонность негативизма Герцена относительно исторической роли буржуазии, Белинский убежденно поддерживает самый пафос его критики и создает характеристики «буржуазии» («не борющейся, а торжествующей» — Б., XII, 449), по обличительной страсти и афористичности выражения не уступающие герценовским. «...Я сказал, что не годится государству быть в руках капиталистов, а теперь прибавлю: горе государству, которое в руках капиталистов. Это люди без патриотизма, без всякой возвышенности в чувствах (...) Торгаш есть существо, по натуре своей пошлое, дрянное, низкое и презренное, ибо он служит Плутусу, а этот бог ревнивей всех других богов и больше их имеет право сказать: кто не за меня, тот против меня (...) Торгаш — существо, цель жизни которого — нажива, поставить пределы этой наживе невозможно (...) Торгаш не может иметь интересов, не относящихся к его карману. Для него деньги не средство, а цель, и люди тоже цель; у него нет к ним любви и сострадания...» (Б., XII, 449—450).

В бегушевских инвективах против торжествующих «Таганки и Якиманки», против «торговли» и «торгашей», преданных исключительно интересам наживы, насаждающих атмосферу чистогана, губящих искусство, превращающих в предметы купли-продажи «любовь, дружбу, честь, славу» (П., VII, 11—12, 22—23), не только Герцен, но и Белинский мог бы уловить некоторые из своих настроений и интонаций. Но лишь некоторые. Очевидно различие итогового социально-философского смысла речей Герцена и Белинского, с одной стороны, и героя Писемского, с другой. В самом деле, отношение последнего к буржуазной действительности далеко от какой бы то ни было революционности; далее, Бегушев выражает полное неверие не только в социально-устроительные потенции Запада, но и России; наконец, его критика «торгаша»-мещанина явно узка, «личностна» — обида аристократа, вытесняемого с жизненной арены новым общественным «столпом». <sup>63</sup>

Следует признать, что проблему «мещан» Писемский рассматривает «облегченно», не в социально-политическом, а преимущественно в этическом аспекте, делая акцент на личной нравственной ущербности представителей этой генерации. Отсюда и морализаторская доминанта позитивной программы писателя: призыв к нравственному очищению людей, возрождению в них духа «рыцарства». Не случайно, конечно, подобная установка и связанный с ней тип положительного героя (Бегушев) не устроили тогдашнего радикального читателя, давшего устами Н. К. Михайловского довольно скептическую оценку идейной концепции «Мещан». <sup>64</sup>

Однако той критике «чумазого» как силы хищнической, антинародной, которую вслед за Герценом и Белинским вела русская литература пореформенной эпохи, могли сослужить свою службу и обличения Писемского-моралиста. Недаром Салтыков-Щедрин, несмотря на «безрыловскую» страницу в биографии писателя, намеревался в середине 1870-х годов привлечь автора «Хищников», «Ваала», «Просвещенного времени» — острых антибуржуазных пьес — к сотрудничеству в «Отечественных записках». <sup>65</sup>

<sup>63</sup> См. также: Козьмин Б. П. Указ. соч. С. 117—118.

<sup>64</sup> См.: Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 571—576.

<sup>65</sup> См.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 18. Кн. 2. С. 184—185; см. также письмо А. Н. Островского к А. Ф. Писемскому от 3—4 декабря 1874 года (Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 11. С. 483).

Идейно-художественную концепцию романа «Мещане» «строит» антитеза: «барин»-идеалист—«торгаш». Невежество, бездуховность, аморализм последнего раскрываются на контрастирующем фоне аристократической утонченности, рыцарского благородства первого. «Что барство Бегушева необходимо выразить, — пояснял Писемский М. О. Микешину, — это вытекает из внутреннего смысла романа: на Бегушове-барине пробуются, как на оселке, окружающие его Мещане; не будь его, — они не были бы так ярки...»<sup>66</sup>

В литературе, отечественной и западноевропейской, обращение к такой антитезе и с такими акцентами было явлением распространенным (даже у Щедрина-демократа «чумазый» вовлечен в эту антитезу уже самой кличкой своей). Любопытно, что в статье о «Парижских тайнах» Э. Сю, характеризуя общественно-политическую ситуацию во Франции после июльской революции 1830 года, яркое, запоминающееся противоположение рассматриваемого плана дает и Белинский. «Аристократия пала окончательно; мещанство твердою ногою стало на ее место, наследовав ее преимущества, но не наследовав ее образованности, изящных форм ее жизни, ее кровного презрения, высокомерного великодушия и тщеславной щедрости к народу (...) Мещане-собственники — люди прозаически-положительные. Их любимое правило: *всякий у себя и для себя*. Они хотят быть правы по закону гражданскому и не хотят слышать о законах человечества и нравственности (...) Аристократия так не рассуждает: она великодушна даже по тщеславию, по принятому обычаю. По тому же самому она всегда любила ум, талант, науку и искусство и гордилось тем, что покровительствовала им. Мещанство современной Франции подражает аристократии только в роскоши и тщеславии, которые у него проявляются грубо и пошло, как у Мольера *мещанина* во дворянстве (*bourgeois-gentilhomme*)» (Б., VIII, 171—172).

Дело, разумеется, не в частных формулировочных параллелях и переключках, пусть иногда и достаточно очевидных. Дело в общем широком воздействии на творческое сознание писателя мысли и слова Белинского. Выступив в печати уже после смерти критика, Писемский вынашивал и создавал свои первые произведения («Боярщина», «Нина», «Тюфяк») еще при жизни его. Пора формирования Писемского как писателя пришлась на время наивысшей зрелости и авторитетности Белинского. Глубже и яснее других осознав и выразив исторические потребности русского литературного развития в *реализме* с его социальностью и демократизмом, тонко истолковав эстетическую специфику искусства, критик оказал сильное влияние на творческую ориентацию многих писателей, прежде всего, конечно, своих современников.

Естественно, что уроки Белинского по-разному усваивались «учениками», стоявшими на различных мировоззренческих позициях, — Салтыковым-Щедринным, положим, и Гончаровым. Что касается Писемского, то он, как мы могли убедиться, подходил к этим урокам в известной мере избирательно. Писемский принимал в Белинском искреннего защитника правды, жизненности в искусстве, тонкого ценителя художественной стороны литературного творчества. Идейное наставничество Белинского — революционного демократа осталось для него в стороне. Помимо всего прочего, это подтверждается следующим высказыванием писателя. В упоминавшемся выше письме к Ф. И. Буслаеву, отстаивая мысль о ненужности «учительства» как со стороны литературы, так и со

<sup>66</sup> Писемский А. Ф. Письма. С. 347.

стороны критики, он ссылается на лучшие времена, времена Белинского, когда на первый план выдвигалось художничество, а не «поучения». «Белинский, в этом случае, был замечательное явление: он не столько любил свои писания, сколько то, о чем он писал, и как сам, говорят, выражался про себя, что он „недоносок-художник...“ (он, как известно, написал драму и, по слухам, неудавшуюся), и потому так высоко ценил доносков-художников».<sup>67</sup>

\* \* \*

Аналитическое, без спрямлений и схематизации, рассмотрение вопроса о влиянии Белинского на творчество Писемского целесообразно в двух отношениях. Оно способно, во-первых, углубить представления об идейно-эстетическом облике очень крупного и очень своеобразного русского писателя. Оно конкретизирует, во-вторых, одно из слагаемых широкой и важной проблемы — о судьбе идей Белинского в отечественной культуре.

Всепроникающему влиянию этих идей, как показывает пример с Писемским, оказывались подверженными даже те из ее деятелей, жизневидение которых отклоняло радикализм великого критика.

<sup>67</sup> Там же. С. 367.



## РУССКАЯ ПОЭЗИЯ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА КАК ОТКРОВЕНИЕ О «КОНЦЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ»

«Конец Нового времени» — так озаглавлен краткий, но в высшей степени содержательный трактат германского (хотя по происхождению итальянца) философа и богослова Романо Гвардини (1885—1968), созданный (что поистине символично) в самой середине столетия, в 1950 году. Многие из того, что высказано в трактате, ранее, и даже значительно ранее, говорили в той или иной форме самые разные мыслители, прежде всего русские, начиная с Федора Тютчева и Константина Леонтьева, а позднее западноевропейские, в особенности Освальд Шпенглер и Хосе Ортега-и-Гассет. Но Гвардини сумел как бы поставить давно осознаваемую историсофскую тему на прочный духовный фундамент. Вероятно, его успеху способствовало то, что он был ортодоксальным христианином и даже священником (католическим), хотя, конечно, немалую роль сыграла и высокообразованная школа германского «феноменологического» философствования, в которой Гвардини сформировался.

В России «Конец Нового времени» стал известен по добротному реферату, сделанному в 1976 году Сергеем Аверинцевым.<sup>1</sup> Ход мысли Гвардини сразу же покорила меня, а кроме того, мощно подтвердил мои тогдашние соображения о новейшей русской поэзии. Хотелось написать нечто по этому поводу, но вместе с тем была ясна невозможность тогда, в 1970-е годы, опубликовать подобное сочинение. Теперь же, почти через двадцать лет, испытываю потребность вернуться к давнему замыслу, тем более что трактат Гвардини уже опубликован в России полностью (в журнале «Вопросы философии», 1990, № 4).

Если наиболее коротко — и потому с неизбежной упрощенностью — характеризовать содержание трактата Гвардини, придется сказать, что в XX веке закончилось время *человека как индивида*, осознанного в эпоху Возрождения, и наступило время *человека массы*. Последний термин был выдвинут еще Ортегой, но для него (как и для многих других) это было, так сказать, чисто *негативное* понятие, осмысляющее такое явление, с которым следует, в сущности, непримиримо бороться... Гвардини же не только утверждает своего рода естественность возникновения этого феномена (порожденного всем развитием цивилизации), но и открывает в нем определенное или, пожалуй, даже безусловное «превосходство» над человеком как индивидом.

---

<sup>1</sup> См.: Современные концепции культурного кризиса на Западе. Реферативный сборник. М., 1976. С. 184—207 (далее ссылки на это издание в тексте). Сборник этот издан под грифом «Для служебного пользования» (и даже с «контрольным» номером), однако его тираж, 2000 экз., превышает тираж многих сегодняшних философских изданий...

Речь при этом идет, очевидно, об одном из кардинальнейших поворотов в ходе всемирной истории; это даже не смена эпох, а как бы начало отсчета *иного* времени. Выход на историческую сцену человека-индивида «датируется» XIV веком, но основа его была заложена еще в *рыцарстве*, восходящем к X столетию, однако в XX веке это тысячелетнее развитие приходит к своему концу.

Впрочем, прежде чем говорить обо всем этом конкретно, обращусь к русской поэзии, которая в своем собственном русле и на своем языке совершила то же открытие рожденного XX столетием совсем уж «нового» человека, что и философия; поэтическое открытие было даже более весомым, ибо оно предлагало не систему силлогизмов, а полнокровный и поэтому неоспоримый образ.

\* \* \*

Наиболее важно здесь (что закономерно) творчество двух *самых значительных* русских поэтов середины XX века или, если выразиться точнее, второй и третьей четвертей века (т. е. времени после 1925 года) — Николая Заболоцкого (1903—1958) и Александра Твардовского (1910—1971). Дабы не возникло каких-либо недоразумений, имеет смысл оговорить, что речь идет не о русских поэтах XX века вообще, а именно о поэтах того *поколения*, которое входило в жизнь уже, так сказать, в разгар века. Следует также обратить внимание на тот факт, что перед нами — два совершенно различных художника слова и в их *общих* качествах (о коих и пойдет речь) выражается, собственно, не их творческое сходство, но властная воля времени.

Ранее (конца 1920-х—начала 1930-х годов) творчество Заболоцкого (прежде всего его книга 1929 года «Столбцы») и, с другой стороны, Твардовского (книга 1931 года «Путь к социализму»; 1933-го — «Вступление»; 1934-го — «Молочный колхоз») воплотилось в совершенно *разных* поэтических мирах, но все же эти миры обладают несомненной общей основой: перед нами и в том и в другом случае поэзия не индивида, но *массы* как таковой. Конечно, и там и здесь есть те или иные индивидуальные образы, но они предстают не в самодовлеющем значении, а как компоненты образа массы. И особенно существенно то обстоятельство, что если «массовость» поэзии Твардовского еще можно попытаться объяснить давлением на него тогдашних установок «пролетарской литературы», то к раннему Заболоцкому, входившему не в РАПП, а в полуподпольное ОБЕРИУ, подобное объяснение никак не подходит.

Вместе с тем безличная «массовость» была только этапом в развитии и того, и другого поэта; уже к середине 1930-х годов в их творчестве ясно воплощается «личностное» начало, однако оно имеет уже принципиально иной характер и смысл, чем в предшествующей поэзии.

И вполне закономерно, что Твардовский по сути дела *отрицает* всю русскую поэзию первой четверти XX века, хотя она довольно рано была общепризнана прекрасной или даже великой. Широко известно (об этом многие любят упоминать), что Твардовский совершенно «не принимал» Маяковского. Но почти не говорилось о том, что он в такой же степени не принимал, например, Блока и Есенина.

Об этом умалчивают в конечном счете из-за непонимания и попросту недоумения. Неприятие Твардовским Есенина воспринимается как некий каприз, даже «нелепость». А между тем Твардовский прямо говорил:

«Блока и Маяковского могу читать только из-под палки».<sup>2</sup> Уже в конце жизни, в 1965 году, он писал о Есенине: «Я не испытал его влияния, разве что в самом раннем бессознательном возрасте, когда только что начинал писать. Его лирический дар я признаю, но не склонен преувеличивать его значение, влияние на развитие нашей поэзии».<sup>3</sup> Последний тезис явно имеет в виду, что поэзия, по убеждению Твардовского, должна идти иным путем, чем Есенин. Ранее Твардовский в письме молодому стихотворцу совсем уж резко сказал о Есенине: «Не влюбляйтесь, пожалуйста, в его кокетливое, самолюбивое нытье (ах, какой я красивый и какой трагичный!)».<sup>4</sup>

Когда в 1961 году Твардовского попытались заинтересовать очень мало кому известными тогда поздними стихами Осипа Мандельштама, он лаконично написал: «Это все уже настолько субъективно и „лично“, что...».<sup>5</sup> Абсолютно, казалось бы, неожиданный (и как бы полностью неоправданный) упрек в грехе не только «субъективности», но даже и «личности», предъявленный лирическому поэту, способен озадачить. Но ведь то же самое, только гораздо резче, сказано о Есенине («самолюбивое нытье», «ах, какой я» и т. п.).

Это отношение к поэзии начала века определяется тем, что Твардовский решительно выступает против не только представления о какой-либо избранности индивида, об его выделенности, но даже и против его *отделенности*, его *особности* (хотя бы и без идеи «превосходства» над «остальной» массой). Он упорно настаивает:

Я счастлив тем, что я оттуда,  
Из той зимы, из той избы.  
И счастлив тем, что я не чудо  
Особой, избранной судьбы.

(«За далью даль»)<sup>6</sup>

Как наиболее подлинная эстетическая *ценность* предстает у Твардовского *обыкновенное*. Вот определение его любимейшего героя:

Теркин — кто же он такой?  
Скажем откровенно:  
Просто парень сам собой  
Он обыкновенный.

(«Василий Теркин» — 2, 166)

В ответ на высказывание писателя Г. Я. Бакланова об особенной «интересности» великого человека Твардовский категорически заявил: «Что великий? Ничем особенным он от остальных людей не отличается. Великий, он — обыкновенный».<sup>7</sup> Из всего этого естественно вытекает и «отрицание» четко выраженного *индивидуального* стиля в поэзии, почти парадоксальное представление о нем как о чем-то заведомо «второсортном».

«Различия манер, характерные интонации, то, что отличает одного поэта от другого, — писал Твардовский, — это ступень высшая по сравнению... с неразличимостью и однообразием стихов... но на ступени самой высокой манеры как бы стираются (Пушкин, Гете, Тютчев)... вовсе не

<sup>2</sup> Воспоминания об А. Твардовском. М., 1978. С. 73.

<sup>3</sup> Твардовский А. Письма о литературе. М., 1985. С. 283—284.

<sup>4</sup> Там же. С. 61.

<sup>5</sup> Там же. С. 214.

<sup>6</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1978. Т. 3. С. 234 (далее ссылки на это издание в тексте).

<sup>7</sup> Воспоминания об А. Твардовском. С. 423.

чувствуются. Подлинно великое как бы уравнивает»<sup>8</sup> — т. е. «возвышается» до *обыкновенного*...

Это высказывание, если вдуматься, не столько характеризует стиль Пушкина или Тютчева, сколько принижает позднейшие заостренно «индивидуальные» поэтические стили. Нельзя не упомянуть, что ту же самую мысль внушал начинающему автору и величайший прозаик поколения Твардовского Михаил Шолохов: «За каждым абзацем у тебя стоит сам автор — неповторимый и оригинальный... А избежать этого — первой-самая задача писателя и главнейшая трудность».<sup>9</sup> Между тем и до сих пор господствует мнение, согласно которому именно «оригинальность» каждого абзаца — первая задача писателя (и, тем более, поэта) и главнейшая трудность... Но конструируемые и теперь по такой модели проза и поэзия, в сущности, архаичны; это явления своего рода стиля «ретро», который не способен породить высшие художественные ценности.

\* \* \*

Обратимся теперь к поэзии Заболоцкого. В самом конце жизни он кратко сформулировал свое творческое кредо, утверждая, в частности, следующее:

«Я — человек, часть мира, его *произведение*. (...) Я — часть человеческого общества, его *единица*. (...)»

Растения во всем их многообразии (...) живут рядом со мной. Разве я могу отказаться от родства с ними?.. (...)»

*Множество* человеческих лиц, каждое из которых — живое зеркало внутренней жизни. (...)»

То, что ты привык видеть ежедневно, то, по чему ты скользишь равнодушным и привычным взором, — на самом деле не *обыденно*, не буднично, но полно неизъяснимой прелести, большого внутреннего содержания, и в этом смысле — таинственно».<sup>10</sup>

Итак, если Твардовский с полемической резкостью объявлял *обыкновенное* высшей эстетической ценностью, Заболоцкий более мягко внушает, что *обыкновенное* (*обыденное*), любая «единица» общества на самом-то деле необыкновенны и исполнены тайны, но люди не умеют и даже вроде бы не хотят это увидеть. И потому одно из ключевых ценностных слов в поэзии Заболоцкого — «*неприметный*».

О любимых героях:

В неясной мгле существованья  
 Был *неприметен* их удел,  
 И животворный свет страданья  
 Над ними медленно горел.

(«Старость» — 1, 287)

О словно воплощающем в себе всю душу природы пении иволги:

Пролетев над поляною  
 И людей увидав с высоты,  
 Избрала деревянную  
*Неприметную* дудочку ты...

(«В этой роще березовой...» —  
 1, 203)

<sup>8</sup> Лит. наследство. 1983. Т. 93. С. 330.

<sup>9</sup> Судьба Шолохова // Литературная Россия. Специальный выпуск. 1990. 29 мая.

<sup>10</sup> Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 592—593. Курсив везде мой. — В. К. (далее ссылки на издание в тексте).

И даже о самих словах поэзии:

Слова — как светляки с большими фонарями.  
Пока рассеян ты и не всмотрелся в мрак,  
Ничтожно и темно их девственное пламя  
И *неприметен* их одушевленный прах.

(«Светляки» — 1, 243)

Впрочем, столь непохожий на Твардовского Заболоцкий переключается с ним и в прямом пиетете перед «обыкновенностью»:

Чем *обычной* простое растение,  
Тем живее волнует меня...

(«Я воспитан природой суровой... —  
1, 255)

Естественно, что Заболоцкий, провозглашавший себя только «произведением мира» и «единицей общества», не мог восхищаться поэзией, лирический герой которой в той или иной мере склонен, напротив, полагать себя «творцом мира» и «избранным», а не одной из бесчисленного множества «единиц». И между прочим, Заболоцкий «не принимал» предшествующую поэзию гораздо более радикально, нежели Твардовский: его неприятие распространялось не только на поэзию начала XX века, но и в сущности на всю *последпушкинскую*.

«В России поэзия жила один век, — говорил Заболоцкий, — от Ломоносова до Пушкина. Быть может, сейчас, после большого перерыва, пришел новый поэтический век. Если и так, сейчас только самое его начало».<sup>11</sup> К Пушкину Заболоцкий не без оснований присоединял его сверстников Боратынского и Тютчева, но дальнейшее вызывало его самое решительное отрицание. Поэзии Пушкинской эпохи присуща своего рода изначальная цельность: «индивидуальное» еще не приобрело самостоятельные и резко выраженные характеры (что есть уже у Лермонтова), и именно этим, по-видимому, объясняется «приятие» Заболоцкого.

Что же касается последующего, близкий Заболоцкому Н. К. Чуковский (сын) свидетельствовал: «Николай Алексеевич терпеть не мог Фета... От этого между нами возникали постоянные споры, доходившие до настоящей ярости... Нет, обольстить его Фетом было невозможно. Ни Фетом, ни Яковом Полонским, ни Некрасовым, ни Сологубом, ни Ходасевичем, ни Ахматовой, ни Маяковским. Отношение его к Блоку до такой степени раздражало меня, что мы годами не упоминали в наших разговорах этого имени».<sup>12</sup> Даже уже и Лермонтова Заболоцкий склонен был «недооценивать».<sup>13</sup> В поэзии XX века Заболоцкий действительно ценил, пожалуй, одного только Хлебникова — поэта явно «вне» (или «над») индивидуального.

Если же говорить о Твардовском, он, в отличие от Заболоцкого, не распространял свое отрицание предшествующей поэзии и на XIX век, не пересматривал уже освященные долгой традицией ценности. Однако его «обвинение» Есенина в чрезмерной сосредоточенности на себе, строго говоря, должно было бы быть применено им и к Лермонтову, Фету и даже к лирике Некрасова... Конечно, у Блока или Есенина отрицаемая Твардовским «личность» выступила более заостренно и, как говорится, «надрывнее». Но все же Твардовский, если угодно, закрывал глаза на

<sup>11</sup> Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 53—54.

<sup>12</sup> Чуковский Николай. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 297.

<sup>13</sup> Воспоминания о Н. Заболоцком. С. 394.

тот бесспорный факт, что «личностное» начало достаточно сильно выразилось во *всей* послепушкинской лирике.

Многозначителен один из важнейших творческих постулатов Заболоцкого, который наверняка одобрил бы (это подтверждает вся его поэзия) и Твардовский: «Если человек не дикарь и не глупец, его лицо всегда более или менее спокойно. Так же спокойно должно быть и лицо стихотворения. Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит все игралище ума и сердца» (З, 378). «Лицо» поэзии Блока или Есенина, конечно, не очень-то спокойно; оно как бы искажено «гримасами». Но Заболоцкий дерзал узреть то же самое и в давно канонизированной поэзии XIX века...

Наиболее, может быть, бесспорно и во всяком случае наглядно проявляется «инакость» поэзии Заболоцкого и Твардовского в том, что у них, в сущности, нет *любвонной* лирики, составляющей одну из основных и как бы совершенно необходимых сфер предшествующей поэзии. Небольшой предсмертный цикл Заболоцкого «Последняя любовь» — это, скорее, то самое исключение, которое подтверждает правило. К тому же из десяти стихотворений, составивших цикл, четыре («Чертополох», «Морская прогулка», «Посредине панели...», «Можжевельовый куст») можно понять и как стихотворения *о природе*, откликающейся на человеческий зов, а еще два («Последняя любовь», давшая название всему циклу, и «Старость») написаны не от первого лица: нам предлагаются любящие «они», а не самораскрытие любящей личности. У Твардовского же по сути дела вообще нет собственно любовной лирики. И это очевидный отказ от традиции не только русской, но и всей тысячелетней (начиная с времен рыцарства) истории поэзии, словно бы и немыслимой без темы любви, в которой человек как индивид раскрывался с особенной полнотой и глубиной. И вдруг оба крупнейших поэта поколения по существу обходятся без этой темы.

Нередко этот отказ от чуть ли не главной для лирической поэзии темы пытаются объяснить чисто биографически, однако такое прямое совмещение фактов жизни и образов поэзии несостоятельно. Фет и в *семьдесят* лет создавал прекрасные стихотворения о любви, возмущая своего впавшего в «толстовство» друга Льва Николаевича,<sup>14</sup> еще недавно восхищавшегося свежестью и силой любовной лирики уже и тогда далеко не молодого Афанасия Афанасьевича.

Словом, отказ от любовной темы вовсе не биографическая особенность, а характерное последствие исторического «переворота» в поэзии; это неопровержимо доказывается тем, что тема любви почти или даже совсем *отсутствует* также и в творчестве поэтов *следующих* после Заболоцкого и Твардовского поколений — Николая Тряпкина и Бориса Слуцкого, и далее — Алексея Прасолова и Николая Рубцова, Василия Казанцева и Станислава Куняева и т. д.

\* \* \*

Но пора обратиться к глубокому и поистине грандиозному смыслу переворота в поэзии XX века.

Начиная с эпохи Возрождения индивид предстал как основа и ядро поэтического творчества, да и самого человеческого бытия. Именно здесь находился своего рода ценностный центр и даже сама *цель* всего развития;

<sup>14</sup> Л. Н. Толстой негодовал, в частности: «„Только и есть на свете, что на этой головке влево бегущий пробор“. И это с уверенностью и одобрением пишет семидесятилетний старик на пороге смерти» (Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955. С. 509).

более того, индивид воспринимался как нечто самоцельное. Правда, уже Великая французская революция заставила усомниться в плодотворности такого мировосприятия и нанесла ему болезненную рану, но позднее рана эта зарубцевалась и «индивидуальное» по-прежнему осознавалось как альфа и омега творчества и самого бытия.

При этом старались как бы не замечать тот несомненный факт, что индивидуальности в собственном и полноценном смысле слова (в частности, сознательно отстаивающие свою сущность) составляли незначительную долю в общей совокупности людей, человечества. Подавляющее большинство являло собою скорее безличную «почву», на которой в конечном счете и произрастали индивидуальности как «вещи для себя». Но в XX веке началось то, чему Ортега-и-Гассет дал определение «восстание масс», оценивая это восстание заведомо негативно.

Вернемся теперь к трактату Романо Гвардини, в котором, насколько мне известно, *впервые* преодолена принципиально негативная оценка «человека массы». В XX веке, писал Гвардини, «на передний план выходит совсем иная структура (человеческого общества. — В. К.), для которой идея строящей себя самой творческой индивидуальности, или идея автономного субъекта, явно перестает быть определяющей. Это особенно наглядно, когда мы видим противоположность автономного субъекта и человека массы. Слово „масса“ не означает здесь ничего уничижительного... Поскольку она еще не имеет своей традиции, более того, вынуждена утверждать себя вопреки всем доселе значимым традициям, для начала осязаемы ее негативные аспекты; но по существу дела это такая же историческая возможность, как и любая другая. Она... не сделает землю раем: но она несет с собой будущее» (с. 195).

Важно еще учитывать добавление, сделанное тут же Гвардини: «Нам могут, правда, возразить, что личностное начало проявляется в вождях. Но... главная особенность нынешнего вождя состоит, видимо, как раз в том, что он не является творческой личностью в старом смысле слова... он лишь дополняет безлико множество других, имея иную функцию, но ту же сущность, что и они».<sup>15</sup>

И Гвардини усматривает в грядущем две возможности: «Одно из двух: или индивид растворится в коллективе до конца и превратится в простого носителя функций — ужасная опасность, которая повсюду проглядывает в происходящем; или же он подчинится жесткому жизненному и трудовому распорядку и откажется от свободы индивидуального движения и творчества форм, которая (свобода. — В. К.) стала невозможной, — но лишь затем, чтобы *сосредоточиться на ядре своего бытия*» (с. 197).

Прежде чем говорить об этом «ядре», обратимся снова к русской поэзии. То, что Гвардини обозначает словами «свобода индивидуального движения», господствует в ней во второй половине XIX — начале XX века — правда, все более нарастает своего рода «перенапряженность». Разумеется, и ранее борьба за эту индивидуальную свободу представала нередко (например, у Лермонтова или у Аполлона Григорьева) в трагедийном духе. Но, скажем, у Блока борьба эта подчас приобретает уже *трагикомические* черты, что поэт и сам так или иначе осознает... И если быть беспристрастным, придется признать, что в едких словах Твардовского о «самолюбивом нытье», об «ах, какой я трагичный» у Есенина есть доля истины...

Но уже чисто комический и даже попросту жалкий, ничтожный характер имеет подобная «борьба» в стихах поэтов второй половины XX

<sup>15</sup> Вопросы философии. 1990. № 4. С. 145.

века, — например, у так называемых *эстрадников*, пыжившихся подчинить своей индивидуальности «весь мир», в частности отчаянно стремившихся «объехать» побольше стран... Гете, который почти всю свою творческую жизнь безвыездно пребывал в своем Веймаре, тем не менее, по выражению Боратынского, «крылатою мыслью весь мир облетел»; это с полным правом можно сказать и о Пушкине, никогда не пересекавшем границ России.

Но поистине ничтожны современные попытки, буквально «облетев» мир, тем самым будто бы присвоить его себе. Алексей Прасолов еще тридцать лет назад вынес этим тщетным потугам убийственный приговор:

Ты в поисках особенных мгновений  
Исколесил дорогу не одну,  
По вспышкам мимолетных впечатлений  
Определяя время и страну.

И в каждой вспышке чудилось открытье,  
Душа брала заряд на много лет,  
Но дни прошли — и улеглись события  
В ней, как в *подшивке выцветших газет*...<sup>16</sup>

Вполне понятно, этот приговор не имеет никакого отношения к «личностной» поэзии предшествующего времени, где воплощен творческий подвиг индивидуальности, стремившейся не формально, а по существу «присвоить» себе весь мир. Поэтическая эпоха, восходящая к ренессансному открытию человека как индивида, всецело сохраняет свое величие и обаяние; «отталкивание» от нее, характерное для Заболоцкого и Твардовского (хотя последний «отрицал» только новейший ее этап — поэзию начала XX века), вызывалось, так сказать, *практическими* потребностями, задачей создания, сотворения *иной* поэзии, где индивид не предстает ни как «избранник», ни даже как отделенный от «человека массы» феномен.

Вопрос о человеке в условиях после «конца Нового времени», согласно мысли Гвардини, «не может быть решен по масштабам старой культуры индивидуальности, но только на основе критериев бытия самой массы... И... при отказе от богатой и вольной полноты индивидуалистической культуры то, что, собственно, есть „лицо“ — соотносимость с Богом, неотчуждаемость достоинства, незаменимость в акте ответственности, — *духовно определяется так резко, как никогда ранее*. Пусть это покажется странным; та самая масса, которая несет в себе опасность абсолютной управляемости и податливости перед манипулированием, внутри себя дает личности шанс созреть *для окончательного совершеннолетия*. Разумеется, при этом возникают задачи такого внутреннего освобождения, такого сопротивления немислимо возрастающим силам безликости, о котором мы едва начинаем иметь понятие» (с. 199, 200, курсив мой. — В. К.).

Так писал в 1950 году германский философ, но есть весомые основания утверждать, что в поэзии Заболоцкого и Твардовского уже тогда были решены задачи «внутреннего освобождения» и «сопротивления немислимо возрастающим силам безликости». Вершинные произведения этих поэтов осуществили именно такие задачи...

Гвардини утверждал, что в современном мире человек может и должен быть нацелен «не на роскошное, тем паче не на исключительное, но на нечто *скудное* и *твердое*, что, однако, можно спасти и развить в любом человеческом индивиде» (с. 197, курсив мой. — В. К.); «скудно и твердо» —

<sup>16</sup> Прасолов А. Стихотворения. М., 1983. С. 17—18. Курсив мой. — В. К.



это как будто прямо сказано о личности в поэзии Заболоцкого и Твардовского.

«Ядро» человеческого бытия религиозный мыслитель Гвардини определяет как «соотнесенность с Богом». Есть у него и другая «формула», которая по-немецки звучит как «angerufen zu sein von Gott». С. С. Аверинцев переводит это как «быть окликнутым Богом», а Т. Ю. Бородай (см.: «Вопросы философии». 1990. № 4) как «быть призванным Богом». Но такое определение не подразумевает *активности* человека, и правильной, пожалуй, перевести гвардиниевскую формулу как «быть *обращенным* к Богу» (что вполне соответствует семантике немецкого словосочетания). Но наиболее адекватно понятие «соотнесенность с Богом».

Могут заметить, что Заболоцкий и тем более Твардовский не были — во всяком случае, с точки зрения Гвардини — религиозными людьми. Однако к поэзии вообще не очень уместно подходить с каноническими критериями, а что касается вообще «соотнесенности» с высшим и вечным, с «абсолютом», «обращенности» к нему — все это, безусловно, присутствует в зрелой поэзии и Заболоцкого и Твардовского.

В заключение нельзя не коснуться одной очень существенной и к тому же наиболее острой стороны проблемы. «Отказ» Заболоцкого и Твардовского от преклонения перед самоценной индивидуальностью совершается в условиях открытого и тяжелейшего *подавления* личности, в условиях, когда превозносятся «винтики» тоталитарного механизма.

Кстати сказать, и Гвардини, живший в условиях нацистского тоталитаризма, Гвардини, которому в 1939 году было запрещено преподавание и любые публичные выступления за его «антигосударственное поведение», выдвинул этот вопрос, притом со всей смелостью и ответственностью. Он отнюдь не закрывал глаза на тоталитарные унижения и насилия. Но он с полной уверенностью писал, что в XX веке перед человечеством встала задача, которая «не может быть решена путем индивидуальной инициативы и сотрудничества индивидуалистически настроенных участников. Она потребует концентрации сил и единства действий, обеспечиваемых совершенно иной человеческой формацией. Это та самая формация, которая проявляется в легкости, с какой человек наступающей эпохи... отказывается от индивидуальной инициативы и включается в общий порядок».

«Этот процесс, — без всяких прикрас отмечал Гвардини, — происходит сегодня под знаком такого унижения и изнасилования людей, что легко проглядеть его *позитивный смысл*. Между тем такой смысл имеется. Он заключается в величии дела, которому отвечает величие человеческой внутренней позиции, состоящей в полной солидарности с самим делом и с соседями по работе. В одном разговоре возник вопрос: что при нравственном воспитании современной молодежи можно предполагать как изначально наличное? Ответ был один: чувство *товарищества*... оно может — и должно, как мне кажется, — быть понято как знамение будущего. Это товарищество по существованию — по грядущему человеческому *делу* и по грядущей человеческой *опасности*. Если это товарищество будет осмыслено, исходя из личности, оно станет великим позитивным началом» (с. 200—201, курсив мой. — В. К.).

Гвардини писал это сорок с лишним лет назад, и его способность к предвидению несомненна. Уже значительно позже сложилось, например, порожденное осознанием надвигающейся катастрофы движение *зеленых*, которое, конечно же, представляет собой именно *товарищество* и в то же время создается «исходя из личности».

Романо Гвардини уже в 1950 году полностью осознал, что «наука и техника научились использовать энергию природы и самого человека в таких масштабах, что размеров возможных внезапных катастроф и постепенных разрушений попросту нельзя предугадать. С полным правом можно сказать, что сейчас начинается новый этап истории. Отныне и навсегда человек будет жить бок о бок с постоянно растущей и угрожающей всему его бытию опасностью».<sup>17</sup>

И Заболоцкий уже в 1946 году написал — пожалуй, несколько вычурно, но ведь написал-то *впервые*:

И уже на пределах ума  
Содрогаются атомы,  
Белым вихрем взметая дома...

(«В этой роще березовой...»)

...Но как же все-таки быть с тем *насильственным*, даже убийственным тоталитаризмом, в условиях которого обрели себя Заболоцкий и Твардовский? Ныне господствует его безоговорочное и, так сказать, нерассуждающее отрицание: реальность второй четверти XX века рассматривается как некий вывих истории, как абсурд, как нелепый возврат к «мрачному» средневековью, к азиатским деспотиям и т. п.

Но все это — «критика» с позиции тех «свободных индивидуальностей», время которых закончилось. При взгляде же из *наступившего* времени тоталитаризм предстает как предельное *испытание* человека, которое он *выдержал*, что наглядно явлено, эстетически «доказано» в позиции Заболоцкого и Твардовского.

<sup>17</sup> Вопросы философии. 1990. № 4. С. 155.

Е. В. НЕВЗГЛЯДОВА

## ПРОБЛЕМА СТИХА \*

(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ)

Наблюдения над интонацией стиха —  
первая задача стиховеда.

Б. В. Томашевский

...Они связывали научные вопросы  
с задушевными...

Л. Толстой

Проблема стиха — это проблема отношения стиха и прозы. Чем стихотворная речь отличается от прозаической? Что такое стих? Что делает стих стихом? Проблема эта — лингвистическая, несмотря на то что ею в основном занималось стиховедение. Однако именно стиховедение подготовило почву для ее решения.

История вопроса слишком обширна, чтобы сделать даже беглый ее обзор; я вынуждена кратко охарактеризовать основные представления, сложившиеся в науке на данный момент; отчасти это и будет экскурсом в историю, поскольку многое из сказанного еще в начале века не утратило силы и сегодня.

Л. И. Тимофеев писал: «Вряд ли можно выделить какой-нибудь один решающий языковой признак, наличие которого заставляет нас ощутить ту или иную речь как стихотворную».<sup>1</sup> Современная наука всецело поддерживает это мнение. Многие ученые вообще отрицают лингвистическое различие между стихом и прозой.<sup>2</sup>

Б. И. Ярхо предлагал считать стиховые признаки правилом для стихотворной речи и тенденцией для прозаической, связывая различия между правилом и тенденцией с количеством исключений.<sup>3</sup> Но, во-первых, как определить то количество исключений, которое сигнализирует о переходе в иное качество? А во-вторых, в верлибре нет стиховых признаков, кроме графического расположения. Считать ли его стихом?

---

\* Статья является расширенной и исправленной работой, прочитанной 9 марта 1994 года на семинаре Института высших гуманитарных исследований РГГУ по сравнительному изучению культур. Приношу благодарность принявшим участие в обсуждении Я. Н. Бунимовичу, М. Л. Гаспарову, С. И. Гиндину, Л. Ф. Кацису, И. Кукулину, Е. М. Мелетинскому, С. Ю. Неклюдову, М. И. Шапиру.

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 263.

<sup>2</sup> См., например, такое высказывание: «...при ближайшем рассмотрении отношение проза—стих перестает быть оппозицией» (Папаян Р. А. Некоторые вопросы соотношения метра и жанра // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 306. С. 49).

<sup>3</sup> Ярхо Б. И. Ритмика так называемого «Романа в стихах» // Сб. ст. под редакцией М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. II. Стих и проза. М., 1928. С. 10.

А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» отказывается видеть в верлибре стих; он констатирует только, что применен «новый знак препинания: недоконченная строка», утверждая, что «от применения его написанное прозой не делается стихами».<sup>4</sup>

Совершенно противоположное утверждение находим у классика нашего стиховедения М. Л. Гаспарова, который говорит, что если прозу разрубить на произвольные отрезки, не обусловленные синтаксическим членением, то «от такой рубки» проза приобретает «новое качество, новую организацию — становится стихом».<sup>5</sup>

Организация стихотворной речи, по Гаспарову, состоит в «соотносимости» и «соизмеримости» отрезков речи. Приводя пример из басни Крылова:

Две бочки ехали: одна с вином,  
Другая —  
Пустая, —

Гаспаров указывает на соизмеримость разновеликих отрезков, которой не было бы, если бы это предложение было записано прозой.<sup>6</sup> Но прозаическое предложение (это или другое) соизмерялось бы с другими предложениями в том контексте, из которого оно было бы извлечено. Стих соизмеряется со стихом, а предложение — с предложением.

Возьмем пример из прозы Трифонова:

«Я приехал в город через 18 лет после того, как был здесь впервые. Тогда мне было тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами, теперь мне пятьдесят три, я не бегаю, не прыгаю, не играю в теннис, не курю и не могу работать ночами».

Этот отрывок не требует комментирования, ясно, что все в нем построено на соотношении отрезков речи. Через два-три предложения в том же рассказе читаем:

«Между прочим, они довольно необязательные, часто опаздывают на полчаса, а то и на час. Я жду в вестибюле гостиницы. Они милые люди. Я привык к их опозданиям. Они не могут переделать себя. Здесь, в Риме перемешаны тысячелетия, перепутаны времена, и точное время трудно определить. Оно здесь не нужно...»

Короткие предложения перемежаются с длинными. Только одни короткие предложения были бы нехороши — это очевидно. В какой-то момент «напрашивается» длинное предложение, и это происходит оттого, что мы помним звучание предыдущих фраз и каждую следующую соотносим и соизмеряем с предыдущими.

Даже при написании статьи без соотношения и соизмерения речевых отрезков не обойтись. Если автор не вполне владеет этими операциями, ему поможет редактор, который обязан помнить, какое устойчивое словосочетание было употреблено в начале страницы, чтобы не дать ему повториться в следующем, например, абзаце, заодно позаботившись о том, чтобы не зазвучал непрошенный метр или случайная рифма.

<sup>4</sup> В этой же работе А. М. Пешковский решительно противится попыткам «стереть пограничную черту между стихом и прозой», показывая, что эти попытки «приводят нас не к тому, что поэты пишут прозой, а к тому, что все люди говорят стихами» (Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. М.; Л., 1925. С. 155, 166).

<sup>5</sup> Гаспаров М. Л. Русский стих. Даугавпилс, 1989. С. 11.

<sup>6</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 9.

Соотнесенность и соизмеримость не могут считаться признаками стихотворной речи; они свойственны также и прозе.

Заметим противоречие в высказываниях М. Л. Гаспарова. С одной стороны, ученый утверждает, что членение на стиховые отрезки преобразует прозу в стихи, т. е. он устанавливает четкую определенную границу между стихом и прозой без какой-либо промежуточной, пограничной полосы.<sup>7</sup> С другой стороны, при членении на стиховые отрезки «новая организация» при ближайшем рассмотрении оказывается принципиально той же, что и организация прозы; в результате можно говорить только о большей или меньшей степени организованности, а не о «новом качестве», не об «особой форме речи»,<sup>8</sup> и это фактически устанавливает пограничную полосу, т. е. промежуточные явления между двумя типами речи. Получается, что прав Пешковский, когда он говорит, что применение «нового знака препинания» не делает прозу стихами.

Если механически применять к стихотворной речи теорию высказывания, созданную на основе естественно-прозаической речи, то этот тупик в рассуждениях неустраним.

## 1

Б. В. Томашевский заметил: «То, что мы отрезок, выделяемый из стихотворной речи, называем стихом, а к прозе этого термина не применяем, является чистой условностью. Дело не в названии, а в существе вопроса. Чтобы определить, в чем именно разница между стихом и прозой, необходимо определить *характер речевых единиц*» (курсив мой. — Е. Н.).<sup>9</sup> В самом деле, стихотворная речь состоит из предложений (фраз, или высказываний) — единиц естественно-прозаической речи. Вместе с тем, как пишет Ю. И. Левин, «поэзия вообще, и лирическая в особенности, представляет собой... „странную“ речь — необычную и отличающуюся от всех других речевых жанров...»<sup>10</sup> Поэтому в поисках стиховой специфики естественно обратиться к лирике как типу речи, характер которой наиболее отличается от прозы, и попробовать рассмотреть в упор ее «странность», точнее, выслушать то, что она означает.

Читать (произносить) стихи можно по-разному. Необходимо одно: голосом выразить установку на стихотворную речь, потому что вне этой установки стихи не могут быть стихами. Делается это при помощи особой характерной интонации,<sup>11</sup> которую М. Л. Гаспаров определяет как интонацию «повышенной важности».<sup>12</sup> В регулярных размерах она называется метрической монотонией.

<sup>7</sup> В отличие от Б. В. Томашевского, который считал, что между стихом и прозой существует широкая пограничная полоса — как между жанрами или диалектами, не имеющими четких границ, как бы наползающими друг на друга. См.: *Томашевский Б. В. Стих и язык*. М.; Л., 1959, С. 11—12.

<sup>8</sup> *Гиндин С. И. Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению*, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1973 г. М., 1976. С. 4.

<sup>9</sup> *Томашевский Б. В. Стих и язык*. М.; Л., 1959. С. 18.

<sup>10</sup> *Левин Ю. И. О лирике с коммуникативной точки зрения // Structure of Text and Semiotics of Culture / ed by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 180.*

<sup>11</sup> Интонация понимается здесь как совокупность просодических средств, оформляющих высказывание; функция интонации — выражение смысловых отношений в тексте. Под этим термином в настоящей работе объединяются как лингвистические, так и экстралингвистические явления.

<sup>12</sup> *Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха*. С. 8.

Возьмем строку из стихотворения Н. Заболоцкого «Последняя любовь»:

Принесли букет чертополоха  
И на стол поставили, и вот  
Преодо мной пожар, и суматоха,  
И огней багровый хоровод.

Здесь имеет место сообщение: «Принесли букет чертополоха и на стол поставили...» Но произносится это сообщение тоном, как бы аннулирующим сообщительный, информативный характер слов.

Попытаемся способом, который рекомендует А. А. Реформатский<sup>13</sup> в отношении фразовой интонации естественно-прозаической речи, элиминировать содержание и все, что его в речи сопровождает, проскандировав этот текст на одном каком-то бессмысленном звуке, чтобы слышать смысл «голой», так сказать, стиховой интонации.

Два первых стиха будут звучать так:

тататá, татá, татататáта,  
тататá, татáтата, татá...

Это «чистая» метрическая монотония. Что она выражает, что значит? Исследователи признают за интонациями свойство быть семасиологизируемыми.<sup>14</sup>

Мы слышим в этом специфическом «мычании», или «бубнении», монотонную интонацию перечисления. Она похожа на бормотание и несет в себе момент автокоммуникации. Таким тоном звучит речь, произносимая в забвении окружающей обстановки и собеседника, обращенная, может быть, к Небесам, может быть, к собственной душе, лишенная практической коммуникативной цели, произносимая ради произнесения.

Сравним интонацию, с которой читаются эти стихи, — интонацию, похожую на перечисление, которую можно записать с помощью запятой:

Принесли, букет, чертополоха,  
И на стол, поставили, и вот... —

с той повествовательной интонацией, которая оформляла бы это предложение в прозаической речи, в таком, скажем, контексте: «Вымыли пол, постелили свежую скатерть, принесли букет чертополоха и на стол поставили...»

Повествовательная интонация обслуживает логико-грамматический элемент речи, предназначенный для передачи смысла, т. е. она служит коммуникативной цели. Ради удобства передачи и созданы логико-грамматические формы, которые нуждаются в повествовательной интонации, становясь высказыванием. В повествовании всегда присутствует оттенок адресации, сообщения, обращенности к собеседнику (сколь угодно удаленному во времени и пространстве). Сама повествовательная интонация его содержит.

Метрическая монотония стиха нивелирует логико-грамматические связи: происходит замена фразового ударения ритмическим. Вместо «Принесли букет чертополоха» говорится: «Принесли, букет, чертополоха...» Интонация «повышенной важности» возникает как бы из отрицания важности логико-грамматической иерархии в высказывании. Эта интонация тем самым противоречит повествовательности: в тоне голоса не учитываются интересы слушающего, нет заботы говорящего о понимании

<sup>13</sup> Реформатский А. А. Фонологические этюды. М., 1975. С. 13.

<sup>14</sup> Бернштейн С. И. Основные понятия фонологии // Вопросы языкознания. 1962. № 5.

высказываемого, которую мы слышим в повествовательной интонации. В этом смысле метрическая монотония походит на музыкальную мелодию, которая в принципе ни к кому не обращена и никому не адресована. В метрической монотонии мы слышим неадресованность (автокоммуникативность) так же, как мы слышим в ней перечисление при отсутствии однородности членов предложения. Целью речи, произносимой монотонно-перечислительно, становится не сообщение, а что-то другое.

Противоречие между повествованием и мелодическим перечислением, не обусловленным синтаксисом перечисления, может быть выражено при произнесении стихов в большей или меньшей степени, но оно есть всегда.<sup>15</sup> Ведь стихотворная речь — это речь, состоящая из тех же единиц, что и письменная прозаическая, а они при чтении оформляются повествовательной интонацией. Но даже тогда, когда стихотворная речь стремится уподобиться естественно-прозаической именно тем, что повествует о чем-то, как например:

Однажды в студеную, зимнюю пору  
Я из лесу вышел, был сильный мороз —

даже тогда явственно ощущаемая в подспудной скандировке метризованность речи заставляет слышать метрическую монотонию, похожую на перечисление, хотя она в значительной степени подавляется повествовательной интонацией.

Повествовательная и перечислительная интонации вполне уживаются друг с другом. Во многих стихотворных жанрах (поэмы, баллады, послания) первая преобладает. Это не отменяет их конфликтных отношений, так как они выражают противоположные смысловые начала. Говоря о романе в стихах, Пушкин назвал разницу между ними «дьявольской разницей». Сопоставив, например, стих Фета:

Дул север. Плакала трава, —

с повествовательными предложениями этой конструкции («Дул ветер»; «Шелестела трава»), можно себе представить, как важно бывает лирическому поэту избавиться от повествовательной интонации. Или в стихотворении Мандельштама «Ариост»:

В Европе холодно. В Италии темно.

Эти фразы не должны произноситься с тем отчетливым разделением на субъект и предикат, которое выражает повествовательная интонация. Здесь перечислительная монотония нужна, как воздух, а повествовательная неуместна, ибо разрушает поэзию.

Мы понимаем, конечно, что с этим утверждением можно и не соглашаться. Однако нельзя не согласиться с тем, что сказать: «Принесли букет чертополоха...» — совсем не то же самое, что сказать: «Принесли, букет, чертополоха...» То, что произносится с разными интонациями, имеет разный смысл.

Читая у Баратынского в послании «К-ну»:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;  
Не испытав его, нельзя понять и счастья, —

<sup>15</sup> Полагаю, что именно это, не вдаваясь в подробности, имеют в виду, утверждая: «Просодическая структура стихотворного текста несет двойную информацию: языковую и метрическую» (Лотман М. Ю. К вопросу о типах интонации в русской поэзии // Литературный процесс и развитие русской культуры 18—20 вв. Тезисы науч. конф. Таллинн, 1985. С. 116).

мы воспринимаем эти стихи как стихи, а не как письмо Баратынского Коншину. Если бы Баратынский писал письмо, он должен был бы написать: «Поверь, мой милый друг, страданье нам нужно», — или, на худой конец: «нам нужно страданье», — потому что в письменной речи логическое ударение приходится в русском языке на конец фразы. Повествовательное предложение: «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам», с логическим ударением на местоимении «нам», означает, что именно Баратынскому и Коншину в отличие от кого-то другого или от всех остальных нужно страданье. В стихах этот превратный смысл не возникает благодаря перечислительной монотонии, разрушающей логико-синтаксическую конструкцию или, лучше сказать, направленной против нее.

Еще один пример. В ахматовской строфе:

Когда он пушкинскому дому,  
Прощаясь, помахал рукой,  
И принял смертную истому,  
Как незаслуженный покой,—

благодаря изъятию повествовательной интонации и замене ее специфически стиховой, мы просто не замечаем грамматическую неправильность предложения, состоящего из одного придаточного, потерявшего в мелодических подъемах и каденциях главное предложение.

Итак, разница в произнесении влияет на смысл. Эта разница очень важна. Она определяет *характер* типов речи, о котором говорил Б. В. Томашевский. Дело в том, что в письменной прозаической речи интонация подчинена лексико-грамматическому элементу, и монотонная перечислительность, как любой другой интонируемый смысл, *не может возникнуть в тексте без участия лексики и грамматики*; если она есть, она ими обусловлена. В стихотворной же речи эта интонация связана с установкой на стихи; она необходима, но не продиктована лексико-грамматическим элементом.

Попытаемся ответить на вопрос: зачем поэты придерживаются такой манеры чтения, которая игнорирует логико-грамматическое строение фразы? Что проистекает из этого пренебрежения логикой и грамматикой, что означает эта странность в произнесении, когда через запятую соединяются грамматически разные части высказывания, не будучи однородными членами предложения?

Чтобы выразить ритм — предвижу ответ. Но ритм — формальная категория, а звук связан со смыслом непосредственной связью. Этот особый звук стихотворной речи, дающий добавочный смысл, важно расслышать и эксплицировать. Не всегда его легко обнаружить, попытки его словесной идентификации обречены на обвинение в субъективности, но тем более важно заметить и объяснить такие, казалось бы, незначительные, но объективные факты, как потеря фразового ударения, возникновение «лишних» ударений или утрата предложением основной его части под воздействием иной интонации — все, что влечет к смысловым изменениям и что мы наблюдали в приведенных примерах.

Возьмем для наглядности случай выраженной коммуникативности с эксплицитным адресатом и конкретным, допустим, вопросом к нему: «Володя, зачем ты так рано ушел?» Изменив интонацию в соответствии с амфибрахическим строением этой фразы, —

Володя, зачем ты, так рано, ушел... —



можно услышать, как специфически стиховая перечислительная монотония словно пытается отменить и обращение, и вопрос — тем, что уравнивает тоном голоса логико-грамматические элементы этой фразы. Разумеется, вопросительный тон вопроса может быть сглажен и даже вовсе отсутствовать (в силу взаимозаменяемости интонационных и лексико-грамматических средств), и эта фраза в быту может произноситься невыразительным голосом. Но вот что важно: стиховая интонация, в отличие от невыразительной бытовой, как бы намеренно противится обращению, она направлена против него; это интонация, в которой не просто отсутствует обращение, — в ней есть нечто обратное, говорящее о нежелании замечать собеседника, *поскольку она отрицает логику и грамматику*. И так же, как повествовательная интонация имеет явно выраженный коммуникативный характер — и мы это слышим, — перечислительная интонация стиха его отрицает. Мы слышим это так же, как слышим в тоне голоса перечисление при отсутствии перечисляемых предметов.

Здесь уместно будет сослаться на высказывание одного из лучших русских поэтов, постоянно думавшего о специфике стихотворной речи. В известной статье «О собеседнике» Мандельштам сравнивает речь поэта с речью безумного человека на том основании, что она не учитывает слушателя, не обращается к нему. Поэт, как безумец, имея что-то сказать, бежит от людей на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы. «Ненормальность очевидна», — говорит Мандельштам. И дальше: «страх перед конкретным собеседником, слушателем из „эпохи“ . . . преследует поэтов во все времена... Стихотворение ни к кому в частности определено не адресовано... Поэт связан только с провиденциальным собеседником».<sup>16</sup>

Прислушаемся еще раз к стихам:

Принесли, букет, чертополоха,  
И на стол, поставили, и вот...

Монотонное перечисление напоминает припрыжку, раскачку, пританцовывание, как если бы входящий в комнату человек приплясывал без видимой причины. В таких ситуациях, встречающихся в быту, люди предпочитают, чтобы их не видели из-за несоответствия между обычным действием и необычным характером его совершения. Подобный разрыв обнаруживается в речи, если сопоставить лексико-грамматический смысл высказывания со способом произнесения. Сообщение, требующее повествовательной интонации («Принесли букет чертополоха...»), произносится перечислительным тоном («Принесли, букет, чертополоха...»). Что бы ни сообщалось автором стихотворных строк, произносит-то их читатель; для этого они предназначены в отличие от прозы, которая не обязана быть произнесенной. Под воздействием метра читатель должен прочесть текст с особой интонацией, — как мы заметили, пританцовывающей. Пританцовывать и раскачиваться нельзя от третьего лица. Как только говорящий начинает говорить мерной речью и в его голосе появляется ритмическая раскачка, — возникает момент подражания авторской речи. Но это особое подражание: оно не носит характера имитации чужой речевой манеры. Представим прозаический текст, в котором автор-рассказчик или его персонаж наделен какой-то особенностью, каким-то, скажем, дефектом произношения — картавостью, «оканьем» или просто говорит, допустим, растягивая слова (что может быть выражено на письме с помощью графических средств). Например, Денисов у Толстого говорит вместо «черт» — «четг». Читатель произносит его речь, копируя ее.

<sup>16</sup> Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 48—52.

Иное дело — метризованная речь стиха, которая, по сравнению с письменной прозаической речью, имеет свою характерную особенность произнесения. Но читатель, следуя этой особенности, не изображает чужую речь, как это происходит в прозе, когда герой, скажем, шепелявит, — он сам заражается этой манерой. Заимствование способа чтения приводит к присвоению речи поэта.

Читатель прозаического текста не присваивает ни диалектных особенностей, ни дефектов произношения, потому что он в любой момент может от них отказаться. В стихах отказ от особой манеры будет разрушителен для структуры текста и, как правило, вообще невозможен.

В огромном городе моем — ночь.  
Из дома сонного иду — прочь.  
И люди думают: жена, дочь —  
а я запомнила одно: ночь.

В этом дольнике пауза после четвертой стопы похожа на запинку в речи. Читатель, вынужденный запинаться, запинаясь, так сказать, сам, а не изображает чью-то запинаящуюся речь. Его собственная речь получает особенность в виде паузы-запинки и отказаться от нее нельзя: стихи перестанут быть стихами. Их ритмическая особенность должна быть выражена голосом. И читатель, проявляя слишком, что ли, телесное участие при произнесении текста, присваивает вместе с особенностью произношения саму речь. Он как бы оспаривает ее авторство.

В лирических стихах 1-е лицо говорящего экспроприруется произносящим.

Узнаю тебя, жизнь, принимаю  
И приветствую звоном щита, —

не Блок сообщает о себе читателю, а читатель говорит о себе словами Блока.

Смысл, который выражается интонацией, как бы выдается «на предъявителя», он принадлежит говорящему. Иначе пришлось бы предположить, что читатель копирует чужую манеру речи, передразнивает ее и в любую минуту может ею пренебречь.

Читатель лирических стихов как бы играет роль поэта. Читая текст лирического стихотворения (неважно — вслух или про себя), читатель становится адресантом этой речи, потому что не мотивированный лексико-грамматическим элементом способ произнесения, которому он вынужден следовать, заставляет его быть не столько слушающим, сколько говорящим.

В этих условиях произвольной подстановки, когда адресат автоматически становится адресантом, можно говорить об отсутствии адресата вообще. Ведь если любой адресат, произнося текст, становится адресантом, речь по существу лишается адресата.

Мы говорим о лирике. В этом типе речи имеет место установка на сам речевой акт. Не на «план выражения» (опоязовцы) и не на само сообщение (Р. Якобсон, поэтическая функция), а на иной характер речи — неадресованный, несообщительный, возникающий в результате определенного интонирования. Эта речь не имеет характера рассказа по той причине, что обслуживающая речевую логику повествовательная интонация заменена в ней перечислительной монотонией. Содержание этой речи может по видимости ничем не отличаться от содержания речи, обращенной к конкретному собеседнику, но интонационное изменение преобразует сооб-

щение в *говорение* — назовем это так, — разговор с самим собой, бескорыстное обращение к Богу, альтернатива молитве.

Дело не в том, что поэт не имеет в виду читателя (наоборот, когда он называет в качестве адресата какое-то лицо, все равно он имеет в виду читателя, причем, как сказано, читателя-потомка), а дело в том, что он к нему не обращается. Может быть, вообще здесь не имеет смысла говорить о сообщении. В русском языке «сообщать» означает передавать что-то кому-то. Есть такие виды получения речевой информации, при которых не происходит непосредственной передачи смысла. Так, разговор, случайно услышанный в транспорте или доносящийся с улицы в окно, для невольного слушателя, строго говоря, сообщением не является, потому что не ему адресована речь и он не включен в речевую ситуацию. Той же особенностью обладают так называемые «реплики в сторону» в драматических жанрах и те монологи на сцене, которые не обращены к партнеру: рассчитаны на зрителя, но не обращены к нему. Подобные отношения связывают поэта с читателем.

Отсутствие сообщения отнюдь не означает отсутствия сведений в речи, информации. Только информация интонационно не носит информирующего характера; сведения как бы не имеют осведомительной цели. В лирических стихах *характер речи* меняется. Вытесняя повествовательную интонацию, читатель тоном голоса вытесняет из речи адресата. Конечно, читатель принимает заключенные в стихотворных высказываниях сообщения: «принесли букет чертополоха...»; «я памятник себе воздвиг нерукотворный...»; «приятель строгий, ты не прав...» и т. д. Он, конечно же, понимает, что это Пушкин, а не он, читатель, воздвиг себе памятник и, разумеется, не приписывает себе его достоинств. Под «строгим приятелем» Баратынского он может иметь в виду какого-то своего приятеля, а может никого не иметь в виду, даже если знает, что это обращение адресовано Фаддею Булгарину. Присвоению подвергается сам процесс речи.

Лирические стихи — говорение. Поэт, как бы отвернувшись от слушателя, говорит сам с собой, и читатель по его замыслу должен сделать то же самое. В этом смысле для поэта очень удобен прием обращения, которому так привержена лирическая поэзия. Он, во-первых, вклинивается между поэтом и читателем, подчеркивая, что поэт обращается не к читателю. Во-вторых, нарушает повествовательную интонацию вводным элементом. Вспомним мандельштамовское: «Не уставая рвать повествованья нить...»

Что можно сказать об обращениях к друзьям (в дружеских посланиях), к женщине (в любовной лирике, в жанре мадригала) и многочисленных обращениях, которыми пестрит лирическая поэзия? Все это, с нашей точки зрения, примеры фиктивной коммуникативности. Названный адресат — это всегда в каком-то смысле обман, обходной маневр и если не подставное лицо, то по крайней мере промежуточная инстанция на пути к «провиденциальному собеседнику». Это один из тех «возвышающих обманов», без которых не может обойтись искусство. Формальность этого приема подтверждается частым обращением лирического поэта к неодушевленным предметам («О, весна без конца и без края...»; «Простите, милые досуги...»; «К моей чернильнице» и т. д. и т. п.). В прозаической речи, кроме известного обращения к шкафу («Дорогой многоуважаемый шкаф»), подобные случаи нам не известны, если не учитывать имитацию пьяных речей: пьяные любят обращаться к бутылке, к своему сапогу и проч. Эту странность стихотворной речи мы не замечаем, потому что она растворена в другой самой большой ее странности, к которой мы тоже

привыкли: лирический поэт говорит сам с собой, он обречен на это «безумие». И если обратить внимание на частоту обращений в лирике, то она лишний раз подчеркнет условность этого приема.

Кроме того, наличие грамматической категории обращения еще не означает присутствия соответствующей интонации адресованности.

Какое множество интонационных оттенков может иметь в естественно-речевой ситуации, например, приведенное ранее обращение Баратынского: «Поверь, мой милый друг...» Эти слова могут быть произнесены и с горячей убежденностью, и с робкой просьбой, и жалобно-уещевательно, и насмешливо-иронически. Актеры, которые совершают произвольный выбор возможного оттенка смысла, с нашей точки зрения, нарушают замысел автора. Все, что не вписано в стихотворную речь, автором не предусмотрено (то, что предусмотрено, должно быть вписано).

В стихах эти слова должны произноситься с перечислительной интонацией, выражающей установку на стихотворную речь.<sup>17</sup>

Еще один пример из многочисленных посланий Баратынского — «К Креницыну».

Товарищ радостей младых,  
Которые для нас безвременно увяли,  
Я свиделся с тобой! В объятиях твоих  
Мне дни минувшие, как смутный сон, предстали!  
О милый! я с тобой когда-то счастлив был!.

Читающий, т. е. произносящий эти стихи, ощущает «осязаемость» слов; например, в стихе:

которые для нас безвременно увяли, —

чувствует «динамизацию» указательного местоимения «которые» (как это показал Ю. Н. Тынянов<sup>18</sup> на примере из Пушкина:

И в пеленах оставила свирель,  
Которую сама заворожила) —

т. е. воспринимает эти стихи не столько как речь Евгения Абрамовича, обращенную к Александру Николаевичу, с которой ему предложено ознакомиться, сколько как собственную речь, говорение. Одно из двух: или ты воображаешь беседу между Баратынским и Креницыным, в которой один говорит, а другой слушает, или сам произносишь стихи и в процессе говорения печально недоумеваешь:

Где время прежнее, где прежние мечтанья? —

и ощущаешь горечь укороченной строки во II строфе:

Все хладный опыт истребил!

Эти мелкие стиховые заботы, связанные с чувствами и ощущениями, выталкивают из сознания читателя реальность беседы Баратынского с Креницыным, реальность обращения; стихами не говорят. В подобных случаях реализовывать обращение так же не нужно, как реализовывать смысл метафоры. Никто не представляет наглядно смысл таких, например, строк: «Зубы твои, как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между

<sup>17</sup> Эта интонация допускает некоторую дозу адресованности, как бы бледный снимок фразовой интонации, намекающий на естественно-речевую ситуацию, однако до отождествления с реальностью дело не доходит: установка на стихи этого не допускает.

<sup>18</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С 114.

ними». <sup>19</sup> Точно так же излишне воображать конкретный адресат, это не входит в авторский расчет, о чем говорят все эти условные Леилы, Делии, Бобо и проч.

Тот, кто все-таки скажет: «Ну, как же! Эта речь адресована (Креницыну) и вместе с тем это стихи», — просто обнаружит направленность своего внимания на лексико-грамматический элемент речи и утрату в восприятии стиховой специфики.

Вспомним слова Томашевского о том, что термин «стих» — не более чем условное обозначение единицы стихотворной речи. Характер этой речевой единицы заключается в неадресованности. В тех случаях, когда в стихах фигурирует обращение к реальному человеку, лексико-грамматический смысл вступает в противоречие с интонируемым. Но это никого не должно смущать, потому что вообще признаком стихотворной речи является, как мы говорили, *разрыв между лексико-грамматическим содержанием и не зависимым от него интонационным оформлением*. Сказать: «Мой дядя самых честных правил», — значит сообщить нечто о своем дяде. Сказать: «Мой дядя, самых, честных, правил», сделав хотя бы три ритмических ударения, — значит вступить в процесс говорения со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Только необходимость в повествовательной интонации, которая имеет место в повествовательных жанрах, вводит в стихотворную речь момент адресации. В стихотворную речь, но не в стих, в его конструкцию, которую мы выясняем. Стих и стихотворная речь — не тождественные понятия.

В уже цитированной статье «О лирике с коммуникативной точки зрения», признавая, что поэзия представляет собой «странную» речь: «лирическое стихотворение говорит о том и так, о чем и как обычно говорить не принято», Ю. И. Левин только в сноске замечает: «Можно добавить сюда и необычный способ произнесения (декламацию)». <sup>20</sup>

Однако поэзия нашего века прибегает, все более тяготея к прозе (как, впрочем, и проза к поэзии, это взаимное тяготение), к таким темам и поводам, которые в прошлом веке в поэзии не встречались. За примерами далеко ходить не надо, стоит только вспомнить что-нибудь из современной лирики, несущее печать современности. <sup>21</sup> С другой стороны, нетрудно вообразить такую интимную неординарную ситуацию в быту, при которой люди говорят друг с другом «о том и так, о чем и как» не говорят в обычных условиях. Но тон голоса, которым произносятся стихи, непредставим ни при каких обстоятельствах. Напомним еще раз: стихами не говорят. Их можно только цитировать.

<sup>19</sup> Книга Песни Песней Соломона. Гл. 4, ст. 2.

<sup>20</sup> Левин Ю. И. Указ. соч. С. 180.

<sup>21</sup> Например, такое стихотворение А. Кушнера из книги «Живая изгородь»:

К римской цифре двенадцать, пометив число декабрем,  
Третью, лишнюю палочку я приписал по ошибке.  
Что с ней делать теперь? Даже если ее зачеркнем, —  
Все равно избежать нам чужой не удастся улыбки.

Приведу еще одну строфу из этого пятистрочного стихотворения:

Вышло странное что-то. И жаль переписывать лист.  
Жук какой-то теперь под арабским числом нарисован.  
О, тринадцатый месяц! Ты, видимо, слишком лучист,  
Слишком высвечен, влажен, должно быть случайно дарован.

Стихотворение написано по поводу мелкой описки при письме. В XIX веке посчитали бы, что это не повод для стихов.

Когда Ю. И. Левин, приводя стихи Тютчева:

Есть в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора, —

утверждает, что они «лишены каких-либо элементов внутренней коммуникативности»<sup>22</sup> и поэтому могут быть уподоблены научным и филологическим текстам, а стихи, имеющие грамматически выраженный адресат (например, «ты»), нельзя рассматривать как автокоммуникацию,<sup>23</sup> — то, с нашей точки зрения, это происходит оттого, что ученый ошибочно исходит из эксплицированных в тексте адресатов и не учитывает звучания стихотворной речи. Он исходит из презумпции тождества стихотворной и прозаической письменной речи. Звучание стиха он относит к искусству чтецов-декламаторов, а формальный адресат лирики воспринимает буквально, как если бы стихотворение было письмом.<sup>24</sup>

Тютчевские строки, будучи частью прозаического, скажем, научно-философского текста, должны были бы произноситься с повествовательной интонацией, которая содержит момент адресованности (кто-то кому-то сообщает: «Есть в осени первоначальной...»). Стихи же должны произноситься как стихи, с интонацией монотонного перечисления (выражающей установку на стихотворную речь), которая с нашей точки зрения, вернее, на наш слух, связана с автокоммуникативностью.

И когда Ю. И. Левин отмечает в лирике «фабульно немотивированное введение периферийных персонажей — как будто для того, чтобы было к кому обратиться («...О жены севера, меж вами Она является порой»)», а также использование «фабульно-немотивированных речевых коммуникативных элементов: восклицаний, вопросов и т. д. (без определенного адресата)», и говорит, что в них «проявляется то, что можно назвать „фигктивной коммуникативностью“»,<sup>25</sup> то эти странности стихотворной речи никак у него не связаны с той главной странностью, на которую указано в начале его статьи.

Между тем именно способ произнесения и предстает самой существенной, с далеко идущими последствиями особенностью, которая отличает стихотворную речь от естественно-прозаической; той странностью, из которой проистекают все остальные.

Во многих случаях привычка к стихотворной речи, точнее, к произвольному отождествлению ее с естественно-прозаической оставляет за пределами внимания чисто стиховой, интонируемый смысл. Интонация вообще часто не замечается, ей отводится роль аккомпанемента при лексико-грамматическом значении фразы. Стиховое преобразование речи остается незамеченным, воспринимается лишь пересказуемое содержание. Поэтому так важно выявить смысл перечислительной монотонии, отличающей стихотворную речь от прозаической, тот прибавочный смысл, о котором можно сказать словами Баратынского: «И, мнится, сердцем разумею речь безглагольную твою».

## 2

До сих пор речь шла о регулярном стихе и употреблялся термин «метрическая монотония». Можно было подумать, что перечислительная

<sup>22</sup> Левин Ю. И. Указ. соч. С. 181.

<sup>23</sup> По Левину, это апеллятивный текст.

<sup>24</sup> «...Интимный характер лирики способствует установлению непосредственной коммуникации читателя с имплицитным автором» (Там же. С. 182).

<sup>25</sup> Там же. С. 181.

монотония со значением неадресованности обязана своим появлением исключительно метру.

Если бы это было так, специфически стиховая интонация, которую мы хотим расслышать, была бы связана не столько с явлением стиха, сколько с понятием размера.

Чтобы найти причину, по которой она возникает, рассмотрим любопытный пример Л. И. Тимофеева, приведенный им в книге «Основы теории литературы».<sup>26</sup>

I. «Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета, встретил свою дочку по дороге в магазин аптекарских товаров. День был неприветливый. Навстречу било мокрым снегом. Лаборанту явно нездоровилось, к тому же он с утра, как назло, не поладил с ректором и был обеспокоен. Девочка была не в духе: руку ей оттягивал тяжелый ранец с дневником, в котором, как пиявка, нежилась изогнутая двойка».

Оказывается, перед нами пятистопный хорей. Но это обнаруживается только при стихотворной записи этого текста:

II. Лаборант Петровский, до обеда  
Вышедший из университета,  
Встретил свою дочку по дороге  
В магазин аптекарских товаров.  
День был неприветливый. Навстречу  
Било мокрым снегом. Лаборанту  
Явно не здоровилось. К тому же  
Он с утра, как назло, неполадил  
С ректором и был обеспокоен.  
Девочка была не в духе: руку  
Ей оттягивал тяжелый ранец  
С дневником, в котором, как пиявка,  
Нежилась изогнутая двойка.

В прозаическом тексте смысл оформляется повествовательной интонацией. В стихотворном — помимо нее и вопреки ей появляется перечислительная монотония. Зададимся вопросом: откуда она взялась, если текст I состоит из тех же фраз, так же написанных хореем, как и текст II?

Предложение, с которого начинается текст, — «Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета...» — в тексте II оказывается трижды прерванным после слов: обеда, университета, дороге. Согласно стиховому членению это предложение трижды обрывается паузой, которую стиховеды называют иррациональной, а лингвисты — асемантической (конститутивной).<sup>27</sup>

Пауза — интонационное явление. Она не просто разбивает речь на отрезки; членение паузой осмыслено, смысл его можно услышать, понять и словесно идентифицировать.

В стихе:

Лаборант Петровский, до обеда —

благодаря необходимости сделать «бессмысленную» (иррациональную, асемантическую) паузу, меняется интонация. Чтобы прозвучала эта бессмысленная пауза, надо повысить тон голоса на словах «до обеда». Далее, в стихе-словосочетании:

<sup>26</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 265—266.

<sup>27</sup> См.: Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1977. С. 73.

Выпедший из университета —

тоже надо изменить тон голоса по той же причине: чтобы прозвучала асемантическая пауза. Если тон голоса не менять, оставить повествовательным, эту паузу сделать не удастся.

При членении речи на стиховые отрезки в конце каждого отрезка-стиха механически возникает особая пауза — неуместная и бессмысленная с точки зрения логики и грамматики:

Лаборант Петровский, до обеда...

Эта и последующие аналогичные паузы в интонационном оформлении речи производят сбой, нарушение, момент «ненормальности» — вспомним выражение Мандельштама. Эти паузы мешают осуществлению фразовой интонации, в данном случае — повествовательной.

Всякая пауза имеет свою функцию, свое значение, и паузы классифицируются в соответствии с ними. Эти же паузы не подходят ни под одну из известных категорий. Это не синтаксические, не экспрессивные паузы; не похожи они также и на паузы хезитации (паузы колебания), «когда говорящий останавливается, чтобы сделать речевое решение».<sup>28</sup>

Будучи асемантическими, они, однако, играют осмысленную роль. Это не просто бессмысленный перерыв в речи, который можно пунктуационными или графическими средствами организовать в письменной прозаической речи, вдруг оборвав текст без всякой причины. «Бессмысленная» пауза стиха, оттого что она все время повторяется, нарушает фразовую интонацию, препятствует повествованию-сообщению; она определенным образом меняет интонационный строй речи.

И вот что важно: *асемантическая пауза вызывает необходимость той самой интонации неадресованности (автокоммуникативности)*, о которой мы говорим, которую мы прослушивали в метрической монотонии.

Возьмем предложение, с которого начинается роман «Анна Каренина»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».<sup>29</sup> Это предложение, несмотря на то что адресат его не указан — им является каждый читающий, — своим повествовательным тоном адресовано читателю. Оно является сообщением. Попытаемся записать его иначе:

Все, счастливые, семьи, похожи,  
Друг на друга...

Анапест, возникающий при такой записи, преобразует сообщение в говорение с помощью интонации неадресованности.

Рассмотрим другой вариант стиховой записи:

Все счастливые семьи  
Похожи друг на друга,  
Каждая несчастливая семья  
Несчастлива по-своему.

В этом варианте при произнесении приходится голосом буквально бороться с повествовательной интонацией, поскольку членение на стиховые отрезки совпадает с естественно-речевым синтаксическим членением. Если

<sup>28</sup> Николаева Т. И. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977. С. 7.

<sup>29</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 8. С. 7.



речевые отрезки этого доморощенного верлибра не произносить монотонно-перечислительно:

Все, счастливые, семьи...

или:

Все счастливые, семьи... —

то паузы в конце стиха не будут асемантическими, они будут синтаксическими, поскольку совпадают с ними по местоположению в этой фразе; а если паузу лишить ее «асемантического» значения, эти отрезки на слух будут восприниматься как синтаксические группы прозаической речи, они будут неотличимы от прозы. Только включив момент автокоммуникации при помощи перечислительной интонации, можно добиться того, что эта фраза звучит стихами.

Таким образом, выясняется, что именно перечислительная монотония со значением автокоммуникативности превращает прозу в стихи и что асемантическая пауза, членившая речь на стиховые отрезки, производит это необходимое интонационное изменение.

Можно убрать из стихотворной речи метр, рифму и все прочие свойства стиха, но если останется запись «столбиком», т. е. действие асемантической паузы, — стихотворная речь не разрушится, останется стихотворной. Так фокусник постепенно вытаскивает из-под лежащего на возвышении человека все подпорки, оставив только одну, в изголовье, — и тот каким-то чудом продолжает лежать не падая.

Можно взять любой прозаический текст, даже газетный, разбить его любым образом на отрезки и прочесть согласно этой записи, т. е. интонацией придать речи значение автокоммуникативности. При этом прозаический текст прозвучит как стихотворный.<sup>30</sup>

Стихотворная речь произносится особым образом вовсе не потому, что так она звучит красивее или что так повелось; даже не потому, что лирическая поэзия — это обращение к провиденциальному собеседнику, как сказал поэт. К специфически стиховой интонации вынуждает асемантическая пауза, которая в верлибре является ее единственной причиной.

Это формальное объективное препятствие для коммуникации со стороны интонационного оформления речи играет решающую роль, и удивляться этому не приходится, поскольку именно интонация превращает языковые знаки в речь, актуализирует их; вне интонирования нет речи.

Часто пауза в конце регулярного метризованного стиха имеет умозрительный, так сказать, характер. Мы можем ее фактически не делать и реально не слышать, но мы воспринимаем ее «внутренним слухом» точно так же, как мы «слышим» границы слов в потоке речи. В случае же несовпадения фразовых и стиховых границ пауза всегда слышна. Эта «звучащая пауза» представляет собой известное явление стиховой речи — анжамбман.

<sup>30</sup> Разумеется, полученный таким способом стихотворный текст поэзией не назовешь. Равным образом не всякие метризованные и рифмованные стихи могут быть причислены к поэзии. Но поэзия и стихотворная речь — разные явления. Разница между поэзией и версификаторством теоретическому обобщению не подлежит, и вопрос о наличии поэзии в каждом конкретном случае должен решаться отдельно.

Исследователи стиха отмечают особую «напряженность» и «многозначительность», возникающую в слове благодаря анжамбману.<sup>31</sup> Интересно, что эта многозначительность может быть совершенно бессмысленна.

Пред промыслом оправданным ты ниц  
Падешь с признательным смиреньем...

Ударение на слове «ниц» с последующей паузой должно прозвучать, не выражая никакого смысла. Лингвист в этом случае скажет о немотивированном появлении «интонымы важности». Анжамбман создает своеобразный момент «безумия», это мелодический оксюморон — многозначительность, лишенная значения. Именно за счет этого интонационного приема возникает особенность стихотворной речи, ее прирожденная странность. Разрушая синтагму, анжамбман не дает состояться фразовой интонации. Если стиховая монотония в какой-то мере соседствует в голосе с фразовой интонацией, то анжамбман ее ломает и полностью вытесняет из стихотворной речи. Как бы ни походил стих на обычное сообщение, анжамбман разрушает иллюзию сходства и ощутимо дает почувствовать поворот в сторону говорения.

Неверно распространенное мнение об анжамбмане как об исключении.<sup>32</sup> Он-то и есть правило, потому что в нем наглядно действует тот механизм преобразования характера речи, который мы рассмотрели. Неважно, что это основное правило стиха то и дело нарушается: асемантическая пауза в конце каждого стихового отрезка служит как бы открытой вакансией, всегда предоставленной удобной возможностью для появления анжамбмана; так сказать, постоянным пригласительным билетом. Можно сказать, что асемантическая пауза — это анжамбман в свернутом виде, его зародыш, потому что анжамбман — то самое интонационное изменение, которое требуется для того, чтобы проза стала стихами. В сущности, стих — это анжамбман. Из всех стиховых признаков только он один не может быть заимствован прозой и он один необходим и достаточен для стихотворной речи. Казалось бы, маленькая, незначащая деталь: остановка в речи, лишенная смысла. Но в речи, как и в языке, нет ничего бессмысленного. «Человек невольно и бессознательно создает себе орудия понимания... на первый взгляд непостижимо простые сравнительно с важностью того, что посредством их достигается».<sup>33</sup>

Все дело в паузе, в членищей речь асемантической паузе; всякий знак препинания есть интонационный момент, и он должен быть услышан и понят в своем значении.

Когда А. М. Пешковский утверждал, что «новый знак препинания — недоконченная строка» не делает прозу стихами, он, с нашей точки зрения, не слышал стихотворную речь, а только видел ее, игнорируя значение «звучащей паузы». Если в метризованной речи асемантическая пауза еще может быть незаметной, то в верлибре на ней вообще все держится: именно присутствие (на слух) паузы, ее «звучание» и ее следствие —

<sup>31</sup> К анжамбману стиховеды относились или как к стиховому пороку (Тредиаковский), погрешности (Остолопов), или как к приему выразительности (Томашевский, Гаспаров и др.).<sup>32</sup>

См., например, утверждение: «И даже нагромождение enjambements ничего не изменяет в их статусе: они остаются отклонениями, они всегда лишь подчеркивают нормальное совпадение синтаксической паузы и паузы интонации с метрической границей» (Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 213).

<sup>33</sup> Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков, 1913. С. 110.

монотонная интонация со значением автокоммуникативности — заставляет воспринимать верлибр как стихотворный текст.

Напрасны были попытки выявить «внутреннюю меру» стиха применительно к верлибру. Например, блоковский верлибр:

Она пришла с мороза  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней. —

мог бы быть записан иначе:

Она пришла с мороза раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату ароматом  
Воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям болтовней.

Смысл этих стихов в другой записи не претерпевает существенных изменений. Вряд ли даже тот, кто знает эти стихи наизусть, уверен в авторских «новых знаках препинания». Важно, что они есть, а где именно — в данном случае значения не имеет.

Необходимо одно: изменить интонацию, лишив ее коммуникативности. Такую возможность дает «недоконченная строка», и именно это преобразует прозу в стихи.

Обратимся теперь к прозаической письменной речи. Она тоже может быть автокоммуникативной: человек волен адресоваться, в частности, и к самому себе. Но в письменной прозаической речи нет формального указателя автокоммуникативности, нет формального препятствия для коммуникативной интонации в виде асемантической паузы. Поэтому автокоммуникативная прозаическая речь должна рассматриваться как частный случай сообщения, в котором адресат и адресант — одно и то же лицо.

Это относится и к так называемой лирической прозе, обладающей основным признаком лирики — автокоммуникативностью. Чтобы это показать, воспользуемся двумя яркими примерами М. Л. Гаспарова, которые он приводит в своем классическом труде «Русский стих».

«Позволь мне долго, долго вдыхать запах твоих волос, погрузить в них все мое лицо, как погружает его жаждающий в воду источника, и колыхать их рукой, как надушенный платок, чтобы встряхнуть рой воспоминаний...» (Ш. Бодлер. «Полмира в волосах»).

В этом примере, имеющем парадоксальное, как замечает М. Л. Гаспаров, название «стихотворение в прозе», повышенная эмоциональность выражается эмоционально окрашенной монотонией, монотонией, похожей на перечисление. Однако в этом тексте нет ни одной асемантической паузы, т. е. нет формального препятствия для коммуникативной интонации. И потому это действительно — «проза и только проза», как говорит М. Л. Гаспаров. Монотония обусловлена лексико-грамматически.

В письменной прозаической речи смысл получает логическое развертывание и последовательность. «Проза» по-латыни обозначает речь, «которая ведется прямо вперед»,<sup>34</sup> и это линейное развертывание смысла

<sup>34</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 8.

ничем не нарушается. Стих же (*versus*) означает «поворот», «возвращение к началу ряда»,<sup>35</sup> осуществляемое асемантической паузой.

Второй газпаровский пример:

... Сегодня день моего рождения;  
 Мои родители, люди самые обыкновенные,  
 Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста,  
 Заботились обо мне по-своему,  
 Не пускали меня на улицу,  
 Приучили не играть с дворовыми мальчишками,  
 А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы  
 На холщевых складных табуретках...

(Нельдихен).

В этом случае мы имеем дело с типичным «рассказом», сообщением, с передачей сведений, которые требуют для оформления повествовательной интонации, представляя собой повествование по смыслу. Однако предложение, начинающееся вторым стихом («Мои родители...»), то и дело прерывается асемантической паузой. Пауза, как мы уже говорили, — не просто признак деления речи, способ расположения строк на бумаге. Эта «звучащая пауза» имеет тот смысл, что она вносит в текст определенное интонационное изменение, в данном случае — навязанное повествованию, противоречащее ему. Художественный эффект возникает именно из этого противоположения повествовательного содержания и неадресованности, звучащей в интонировании.

Таким образом, стих как «особая форма речи» определяется асемантической паузой. Являясь помехой для фразовой интонации, она служит знаком того, что речь имеет другой характер; она сигнализирует о переходе в область поэзии, как бы нажатием педали переводит речь в другой регистр.

Стих — явление интонационное. При непонимании структурной роли интонации остается только удивляться суггестивности стихотворной речи, произносимой монотонно, с интонацией перечисления. Членение на отрезки — не что иное, как форма записи особой интонации, выражающей неадресованную речь. Речевой механизм стиха дает возможность сообщить нечто, ни к кому не адресуясь. В письменной прозаической речи момент автокоммуникации связан с лексико-грамматическим элементом, он им осуществляется. К самому себе или к Богу можно обратиться при определенных условиях, которые должны быть выражены в речи: эта речь должна быть эмоционально-экспрессивна, а ее сюжет достоин провиденциального собеседника.

В стихотворной речи соблюдение этих условий не обязательно. Достаточно одного лишь формального момента — ломающей фразовую интонацию асемантической паузы, чтобы речь изменила свой адресат, чтобы возникла автокоммуникативность.

Я вернулся в город  
 Через восемнадцать лет после того, как  
 Был здесь впервые.

<sup>35</sup> Там же.

Это стихи. Стих, т. е. речевой отрезок, оканчивающийся асемантической паузой, дает особую возможность обратиться к Всевышнему по любому поводу, так сказать, без причины.

Этой возможностью беспричинного обращения к Богу в стихотворной речи можно и не пользоваться; стих и стихотворная речь — явления разные. Во-первых, многие стихотворные жанры представляют собой повествование, и тогда в стихотворной речи преобладает повествовательная интонация, адресованная собеседнику. Мы уже говорили об этом. Во-вторых, не все сочинители стихотворной речи умеют пользоваться специфической возможностью, предоставляемой стихом. Постоянно приходится сталкиваться с авторами (и читателями), лишенными поэтического слуха, т. е. нечувствительными к речевой интонации, наивно и прямолинейно привязанными к логико-грамматическому содержанию. Особое речевое устройство стиха, имеющее определенное назначение, может быть использовано и не по назначению — как всякое другое устройство. Колос же Том Кенти орехи государственной печатью. Но если автор стихов — поэт, он не может не учитывать разные значения двух конфликтующих интонационных типов речи — повествовательного и перечислительного — и должен уметь совладать с «дьявольской разницей» между ними.

### 3

Роль монотонии в стихе трудно переоценить. Это отнюдь не декламационная манера. Это важнейший структурный признак стиха. Две функции ею выполняются. Первая — формообразующая, о ней уже шла речь. Поговорим о не менее важной второй.

Прежде всего следует сказать, что монотония в стихе вовсе не имеет того значения, которое придается этому понятию в быту: «Не говори монотонно!»; «Читай не так, как пономарь». Монотония в естественной речи часто является признаком волнения, признаком повышенной эмоциональности. Это естественно: человек, охваченный сильным чувством, невольно выражает его определенным тоном; волнение выбирает тон, с которым ему трудно расстаться, куда бы ни повернула речь, как бы ни петлял ее сюжет. Монотония, выражающая безразличие, когда человек говорит монотонно «как пономарь» — это интонация с нулевой, так сказать, эмоцией; интонация, окрашенная равнодушием, добросовестно передает и это душевное состояние.

Монотония эмоционально окрашена потому, что преобладающий тон голоса в противоположность скользким тонам повествовательной интонации «накапливает» эмоцию. Звук речи не может ничего не выражать: «Мы не можем сказать ни одного слова, ни одного звука даже, не придавая ему определенной фразной интонации».<sup>36</sup> У повторяющегося звука нет иного выхода, как настаивать на определенной эмоции.

Главное, что необходимо отметить, это устный характер стиховой монотонии. Она появляется в стихотворной речи независимо от логико-грамматического содержания, она как бы отсутствует в тексте. О ней можно сказать то же, что Томашевский сказал о членении стихотворной речи: «оно не вытекает из природы высказывания, а мыслимо вне его».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Пешковский А. М. Интонация и грамматика // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. 1. С. 461.

<sup>37</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 26.

Интонация, свободная от синтаксиса, не выражающая синтаксического строения фразы — элемент устной речи. В письменной прозаической такого быть не может.

Интонации во всем разнообразии их значений не имеют собственного носителя в языке. Они наслаиваются на звуки речи «прихотливым узором... они блуждают по поверхности языка»,<sup>38</sup> их, блуждающих, трудно пригвоздить к бумаге. Радость может выражаться при любом лексическом и синтаксическом составе фразы. Мы можем о смерти объявить радостным тоном, если захотим. Но записать этот тон нельзя. Можно только описать: «Радостно сказал он», — что-нибудь в этом роде.

Кроме того, особенно важные в речевом общении оттенки смысла передаются как раз интонационными средствами, их трудно описать, при описании они терпят урон. Например:

N. рассказывает о любимом человеке:

— Он не просто требователен, он сосредоточен на себе всецело, поглощен своими проблемами и забывает все, что касается других. Он просто не замечает окружающих людей.

— И вы его любите! — восклицает собеседник, отчасти осуждая, отчасти соболезнуя.

N. продолжает:

— Вот мы уже полтора года жили вместе, когда случайно выяснилось, что он не помнит моей фамилии. Когда пришло письмо на мое имя, он решил, что ошиблись адресом.

— И вы его любите!

В этом возгласе преобладает риторическое, несколько преувеличенное удивление с оттенком ужаса.

N. говорит:

— И знаете, он был готов простить и тюрьму, и ссылку, и никогда дурно не говорил о Сталине — не только потому, что боялся. Он очень хотел быть удостоенным наградой, хотел, чтобы его отличили, завидовал орденосцам...

— И вы его любите! — качая головой, с горечью, как бы смирившись, печально констатирует собеседник — и укоряя, и печальясь, и сочувствуя, и недоумевая одновременно.

Разный «оттеночный» смысл, который имеет в устной речи одно и то же выражение, невозможно передать в письменной речи.

И вот, как ни парадоксально на первый взгляд, именно монотония в стихе дает возможность выразить осмысленное разнообразие речевых интонаций. Изначально заданная монотония является свободным звуком голоса, не ангажированным синтаксисом. В силу этого звук голоса получает свободу ассоциации с любыми речевыми факторами.

«Ямбы читаются иначе, чем амфибрахий», — заметил Б. В. Томашевский.<sup>39</sup> Вот ямб:

Татá, татá, татá, татáта («Мой дядя самых честных правил»).

Вот амфибрахий:

Татáта, татá, тататáта («По синим волнам океана»).

Что происходит? Имеется звук голоса. Он не может не реагировать на увеличение или, наоборот, усечение речевого отрезка и расположение

<sup>38</sup> Пешковский А. М. Интонация и грамматика. С. 475.

<sup>39</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 40.

ударений. Мелодия речи ощутимо меняется от прибавления слога в стопе и в зависимости от того, ударный он или нет.

В письменной же речи интонация обслуживает грамматику (синтаксис), и то обстоятельство, что одно слово состоит из двух слогов, а другое — из трех, никак не сказывается на интонационном значении. В письменной речи звук как бы разлучен со своими исконными свойствами — длительностью, интенсивностью, эмоциональной окрашенностью; связь между ними не непосредственная. В стихе происходит их счастливое аграмматическое слияние.

Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота — выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!

Что здесь создает такой мажорно-праздничный тон? Ну, май, ну, белые ночи. Но ведь сказано: «жестокий». Вечный стук в ворота сам по себе не может вызвать приподнятого настроения, призрачная «голубая дымка», да еще «за плечами» — тоже. Уж не гибель ли впереди?

Очевидно, что интонация не выражает здесь лексико-грамматического значения. Звук голоса, который присутствует в этой речи еще до возникновения грустной перспективы, высказанной в четвертом стихе, сразу под влиянием схемного ударения на первом слоге реагирует на положительную эмоционально-стилистическую окраску слова «май»; монотония, получив начальный импульс, передает его далее по тексту. Монотонный звук голоса подверстывает все дальнейшее к этому восклицательному «маю». И вечный стук, и голубая дымка интонационно становятся подобны первому слову-звуку в стихе. Разумеется, если бы по смыслу это подобие было абсурдным, оно бы не возникло. Но важно то, что благодаря монотонии, оно оказалось возможным.

Непосредственное соединение звука голоса с разными речевыми элементами дает удивительные результаты.

Сравним несколько речевых мелодий:

Жил на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый и простой,  
С виду сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой.

Или:

В минуту жизни трудную,  
Теснится ль в сердце грусть,  
Одну молитву чудную  
Твержу я наизусть.

Или:

Пережиты ли тяжкие проводы,  
Иль глаза мне глядят неизбежные,  
Как тогда вы мне кажетесь молоды,  
Облака, мои лебеди нежные!

Все это интонемы печали, — сказал бы лингвист. Обратим внимание на то, как мало синонимов у этого слова: ну, еще грусть, тоска, скорбь, горечь, подавленность... кажется, все. А какое разнообразие печальных

мелодий! В пушкинских стихах мелодия говорит, кажется, о печальном порядке вещей, заведенном на свете, хотя конкретно речь идет о некоем бедном рыцаре и его, как сейчас говорят, проблемах. У Лермонтова в ямбическом стихе звучит светлая нота душевного волнения, приподнятости, — а говорится, между прочим, о трудной минуте жизни. У Анненского слышна та «недоумелая тоска», о которой он сказал в других своих стихах.

Кто-то из филологов справедливо заметил, что всякое семантическое наблюдение субъективно. Поэтому не будем увлекаться подобными расшифровками того, что прямо не обозначено. Известно, впрочем, что в устной живой речи все эти оттенки смысла передаются интонацией. В письменной прозаической от них остаются только названия и описания.

Например, о каком-то событии говорится печальным тоном. Этот тон может быть так по-разному печален! От сдержанно-сухого до плачуще-ноющего. Оттенки смысла, сопровождающие сообщение, выразительны и важны — они оповещают о состоянии души. Существует определенный интонационный этикет, к которому мы прибегаем в разных типовых ситуациях, и он не столько определяется самими ситуациями, сколько внутренними свойствами человека, его наклонностями и характером. И мы часто составляем о человеке мнение по выбору интонаций — выбору бессознательному, что очень важно: тут труднее совершить подделку. М. Пруст сказал: «В наших интонациях содержится наше мировоззрение, все, что человек думает о жизни».<sup>40</sup>

Определения и наименования чувств бедны и неловки так же, как словесные описания музыки; для чувства и его оттенков нет другой возможности, как «сказаться» голосом («Ах, если б без слова сказаться душой было можно!»).

В стихах становится возможной непосредственная связь мелодии речи с выражаемым ею чувством, которая имеет место в музыке. Музыкальный напев выражает специфически музыкальные, т. е. неотъемлемые от звука эмоции, которые весьма приблизительно можно обозначить словом. Они неотделимы от звука.

Если сравнить разные напевы, передающие «одни и те же» эмоции (скажем, печали), то придется увидеть, что сколько мелодий, столько и печалей. Хотя они и «синонимичны», все же это разные мелодии. То же самое мы слышим в стихах. Пушкинская грусть не похожа на лермонтовскую; та и другая отличаются от грустной мелодии Анненского. За каждым мелодическим ходом, за каждым интонационным изгибом стоит определенное душевное состояние. Сказать что-то другим тоном значит изменить смысл высказывания.

Все элементы стихотворной речи — и самые незначительные, вроде смены мужской рифмы на женскую или пропуска ударения — создают интонируемый смысл. Звук речи, получая возможность аграмматического соединения с речевыми факторами, овладевает оттенками смысла, которые доступны только звучанию живой речи. Свободный от обычных обязанностей звук голоса «осмысливает» и лишний слог, и расстановку ударений — потому, повторим, что звук голоса не может ничего не выражать.

Получившие распространение в последние годы термины «семантика метра», «семантический ореол размера» — что это как не смысловые оттенки, выражаемые звуком голоса?

<sup>40</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени. М., 1976. Т. 2. С. 482.



В книге «Стих и язык» Б. В. Томашевский говорит о том, что интонационный строй речи, нейтрализованный в прозе, «приобретает в стихах своеобразие и предельную выразительность»,<sup>41</sup> но он не объясняет, почему и как это происходит. Как бы в объяснение он замечает, что «разные размеры соответствуют разным стилям произношения».<sup>42</sup>

Представление о соответствии стиховых и языковых средств (как будто кто-то специально занимался их подбором) мы предлагаем заменить представлением о действии простого, хотя и скрытого механизма, заключающегося в соединении «свободного» звука голоса с различными речевыми факторами. Этим естественным соединением объясняется роль стиховых признаков, которые отнюдь не имеют принудительного характера для поэта. Стих не производит насилия над языком, он не навязан речи, а наоборот, служит ей.

Как-то в телепередаче «Адамово яблоко» давались советы незадачливым молодым людям, как вести себя с «загадочным» женским полом: если женщина облизывает губы и поправляет волосы, глядя на вас, значит она относится к вам, как к мужчине. И т. д. в этом роде. Предполагался некто «не от мира сего», непосвященный, не воспринимающий сигналов специфической интимной ситуации, которому в качестве вспомогательного средства нужна инвентаризация признаков этой ситуации, произведенная кем-то со стороны. Эти признаки были поданы как условные обозначения, которые просто надо запомнить.

Так же непонятно и загадочно выглядят стиховые признаки вне их непосредственной связи с «душой предложения» — интонацией. Почему хорей может быть легкомысленным в одних случаях и столь же подходящим в совсем других — трагических, мрачных? Логичнее ведь было бы использование одного размера в сходных группах случаев. Например, хорей — в анакреонтике, а ямб — в торжественно-серьезных. Если речь идет о разных речевых стилях, как пишет Б. В. Томашевский, то естественнее было бы служение каждого размера своему определенному стилю, а не та странная неразбериха, которая происходит на самом деле.

«По-видимому, — предполагает Б. В. Томашевский, — разгадку всех этих особенностей стиха надо искать не в комбинаторных системах разнородных стоп (не нужны ни диподии, ни триподии! — *Е. Н.*), а в изучении стиха как интонационно-ритмической единицы, внутри которой каждая стопа получает свое место, свою функцию и свое „поведение“».<sup>43</sup>

Свою функцию и свое поведение каждый элемент стихотворной речи получает в соединении со свободным звуком, присутствие которого не обусловлено лексико-грамматически.

Стиховая монотония, таким образом, представляет собой способ уловления и фиксации на письме звука голоса; способ непосредственно выразить неименуемое чувство. В этом заключается ее вторая стихообразующая функция.

Подведем итоги.

Наши теоретики стиха, подробно занимавшиеся этой проблемой, — Томашевский и Тимофеев — придавали интонации стиха первостепенное значение. Но Тимофеев полагал, что роль интонации — выражение экспрессии, и особой экспрессивностью наделял стихотворную речь по сравнению с прозаической: «...стих бесспорно ярчайшая форма экспрессивной речи».<sup>44</sup> Сла-

<sup>41</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 67.

<sup>42</sup> Там же. С. 66.

<sup>43</sup> Там же. С. 56.

<sup>44</sup> Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 48.

бы стороны этой концепции очевидны. С одной стороны, экспрессивные средства не ограничиваются интонацией, с другой — потребность поэта в них принципиально та же, что и прозаика: оба апеллируют к чувствам и нуждаются в мысли. Поэзия XX века непредставима без мысли, и во многих случаях для ее выражения экспрессия просто не нужна. Непосредственное же выражение эмоции, о котором мы говорили, свидетельствует не о повышенной эмоциональности стихотворной речи, а о повышенных возможностях в выражении эмоциональных оттенков, так как выражаемая эмоция в стихе связана со звуком речи, а не только со словом.

Томашевский очень близко подходил к истинной роли интонации в стихе, провозглашая наблюдение над ней «первой задачей стиховеда». <sup>45</sup> Но в координированную систему его наблюдения не сложились. Он искал «эталон» членения речи на отрезки и не нашел его.

Ученые как будто не отваживались задать простодушный вопрос: «зачем?» — зачем нужно членение на отрезки, как связать эти отрезки с той речевой сладостью и божественным смыслом, которые мы называем поэзией?

Если задаться этим вопросом, на него следует ответить: членение на отрезки в стихах нужно для возникновения монотонии. На вопрос «зачем монотония?» существует двойной ответ: во-первых, чтобы выразить неадресованную речь; во-вторых, чтобы непосредственно выразить голосом душевное состояние говорящего, т. е. придать речи письменной специфические моменты устной, сообщение превратить в говорение.

Интонация, таким образом, является не просто главным компонентом стихотворной речи, как думали Тимофеев и Томашевский, а главным конструктивным фактором, образующим стих.

Есть такой «решающий языковой признак, наличие которого заставляет нас ощутить ту или иную речь как стихотворную». <sup>46</sup> Этот признак — специфическая стиховая интонация. Вопреки бытующему мнению, не интонация вторична по отношению к ритму, а наоборот. Метр и ритм создают монотонное перечисление, и в этом состоит их служебная роль. Когда на место «текста поющего», противостоящего «тексту произносимому», в русской литературе конца XVII века пришли тексты, которые оказались способны противостоять «текстам произносимым», т. е. прозе, <sup>47</sup> то это произошло благодаря неизвестным ранее возможностям речевой интонации. *Роль песенного мотива взяла на себя мелодия речи тогда, когда она выразила неадресованную речь.* Именно этим сходством с песней, которая в принципе ни к кому не обращена, хотя ее можно кому-то спеть, новый текст оказался подобен музыке и несхож с прозаическим текстом.

Еще один вопрос: как быть со стихами совсем иного рода — считалками, дразнилками, мнемоническими правилами, разного рода инструкциями, которые написаны стихом для простоты запоминания и как раз часто адресованы кому-то повелительной формой глагола или назидательной интонацией? «Раз, два, три — нос утри» — это стихи, сказано Е. Д. Поливановым. <sup>48</sup> Полагаю, что все эти виды стихотворной речи не являются исключением из описанного правила, так как их условность выражена в рифме. Превращения в устную речь здесь не происходит просто потому,

<sup>45</sup> Томашевский Б. В. О стихе. Прибой. 1929. С. 45.

<sup>46</sup> В начале статьи мы ссылались на мнение Л. И. Тимофеева о том, что такого признака нет.

<sup>47</sup> См.: Гаспаров М. Л. Оппозиция стих—проза // Русское стихосложение. М., 1985.

<sup>48</sup> См.: Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1.

что считалки, дразнилки, поговорки и пр. — это и есть устная речь. Они предельно ситуативны, почти как междометия и деиктические слова; они созданы для повторения, для цитации. Фигурирующие в них обращения безличны так же, как безличные глаголы («вечереет», «смеркается»). Как нельзя спросить: «что вечереет? (смеркается)», так в выражениях типа: «Не плюй в колодец...»; «Бей быка // что не дает молока»; «Черного кобеля // не отмоешь добела» — бессмысленно спрашивать: кому не плевать, не бить и т. д. Всем, всегда, вообще. Звучащая условность считалок и мнемонических правил со всей прямоотой указывает, что мы имеем дело не с естественно-речевым сообщением, а с цитированием. И хотя рифма, будучи средством неграмматического членения, почти всегда совпадает с грамматическим,<sup>49</sup> все же она выполняет свою членящую роль, представляя место асемантической паузы. В результате речь получает новое качество — говорение.

Что касается фигурных стихов и прочих формальных штудий, то потому они и формальные, что в них присутствует только определяющий стих формальный момент — асемантическая пауза, а цель, которую она преследует, изъята из стихотворной речи.

Стихом передаются те оттенки смысла, которые в разговорной речи выражаются звуком голоса. Голосом и слухом работает поэт, — уверял Мандельштам. «Голос — это работа души», — сказано современным поэтом. Все метафоры, связывающие работу поэта со звуком, с позиций интонационной теории стиха, получают буквальный смысл. Стих — это возможность записи живого голоса, выражаемых им оттенков смысла; это говорение, это способность устной речи стать письменной.

<sup>49</sup> См.: Жовтис А. Л. Стих и пословица // Русское стихосложение. С. 172.

В. Д. Рак

К УТОЧНЕНИЮ ДАТИРОВКИ «МАРЬИ ШОНИНГ»

Датировка незавершенной повести Пушкина, известной под редакторским заглавием «Марья Шонинг», неоднократно менялась. Предлагались: 1831 год;<sup>1</sup> 1832 год (на основании сообщения В. Е. Якушкина о том, что один из листов автографа имеет водяной знак «1832»);<sup>2</sup> апрель 1832-го (на основании предыдущего с учетом дат, поставленных Пушкиным перед первым и вторым письмами);<sup>3</sup> «1835—1836?» (Ю. Г. Оксман);<sup>4</sup> «условно» апрель 1836 года (он же);<sup>5</sup> «не раньше 1834 года, вероятно в 1835 г.» (Д. П. Якубович);<sup>6</sup> «по-видимому, в первой половине 1836 года» (С. М. Петров);<sup>7</sup> «вероятнее всего она (повесть. — В. Р.) относится к 1834—1835 годам» (Б. В. Томашевский в «малом» академическом издании);<sup>8</sup> «по-видимому, в 1835 г.» (С. М. Петров);<sup>9</sup> «не раньше конца января 1835 г.» (Я. Л. Левкович).<sup>10</sup> История вопроса подробно изложена в статье Я. Л. Левкович, и там же рассмотрены аргументы, на которые опирались эти датировки.<sup>11</sup> Для целей, преследуемых в данной статье, достаточно лишь напомнить, что все датировки, кроме первой, имеют исходной точкою водяные знаки двух листов автографа (А. Гончаров и А. Г. 1832 1834), а в качестве дополнительных, уточняющих аргументов

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Соч. Изд. 3-е, испр. и доп. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1880. Т. 4. С. 455; Пушкин А. С. Соч. Изд. 8-е, испр. и доп. / Под ред. П. А. Ефремова. М., 1882. Т. 4. С. 492.

<sup>2</sup> Якушкин В. Е. Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // Рус. старина. 1884. Т. 44. № 10. С. 87; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1887. Т. 4. С. 383; Пушкин А. С. Соч. / Под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. СПб., 1887. Т. 4. С. 372; Пушкин А. С. Соч. / Ред. П. А. Ефремова. СПб., 1903. Т. 5. С. 152; Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910. Т. 4. С. 261 (Б-ка великих писателей).

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Соч. и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1904. Т. 5. С. 176.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1930. Т. 4. С. 531 (Прилож. к журн. «Красная нива» на 1930 г.). Эта датировка была принята во всех пяти изданиях «Полного собрания сочинений», выпущенных ГИХЛ и Гослитиздатом в 1930-х годах (М.; Л., 1932. Т. 4. С. 731; 2-е изд. М.; Л., 1934. Т. 4. С. 727; 3-е изд. М., 1936. Т. 4. С. 507; 4-е изд. М., 1936. Т. 4. С. 547; 5-е изд. М., 1940. Т. 4. С. 547).

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 4. С. 779; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Гослитиздат, 1938. Т. 7. С. 944 (том подготовлен к печати издательством «Academia»).

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Л.]: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 8. С. 1058. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома римскою цифрой и страницы — арабскою.

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т. 4. С. 485.

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1957. Т. 6. С. 802; 3-е изд. М., 1964. Т. 6. С. 802; 4-е изд. Л., 1978. Т. 6. С. 550.

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5. С. 656; М., 1978. Т. 5. С. 570.

<sup>10</sup> Левкович Я. Л. К датировке «Марья Шонинг» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1977. Л., 1980. С. 106.

<sup>11</sup> Там же. С. 104—106.

привлекаются цитаты из писем Пушкина 1835—1836 годов, перекликающиеся с рассказом Анны Гарлин о своих детях (Ю. Г. Оксман) и ее замечанием о соответствии цвета посылаемой ею в подарок косынки цвету волос Марьи (Я. Л. Левкович), также отмечается совпадение возраста детей поэта, Александра и Марьи, на апрель 1836 года с возрастом Франка и Мины Гарлин (Ю. Г. Оксман). Множественность и разноречивость полученных выводов служат лучшим свидетельством того, на каких шатких, ненадежных основаниях они покоятся.

К датировке повести имеет непосредственное отношение вопрос о том, какую информацию несут поставленные Пушкиным перед первым и вторым письмами даты: соответственно «25 апр.(еля)» и «28 апреля». По временной последовательности событий в последнем слое автографа, принятом в качестве основного текста, они приходятся на среду и субботу. Ю. Г. Оксман исключил их из текста как к нему не принадлежащие на том основании, что «они не соответствуют внутренней хронологии писем и являются, очевидно, датами работы над ними Пушкина».<sup>12</sup> С этим решением, введенным в эдизционную практику в издании «Красной нивы» и воспроизводившимся до войны во всех «Полных собраниях сочинений» Пушкина, где художественная проза печаталась под редакцией Ю. Г. Оксмана (в том числе без указания его имени), не согласился Д. П. Якубович и в большом академическом издании ввел в текст обе даты, оговорив при этом, что они «не приведены Пушкиным к единству» (VIII, 1058). Так же поступали редакторы всех послевоенных изданий (включая Б. В. Томашевского в «малом» академическом десятитомнике), умалчивавшие, впрочем, о нарушении внутренней хронологии, оставляя читателям самим его заметить или пропустить мимо внимания. Тщательное сопоставление всех указаний времени в наброске с развитием сюжета провела Я. Л. Левкович и пришла к бесспорному заключению, согласно которому «именно проставленные даты точно соответствуют хронологии событий», а «рассказ Марьи о событиях эту хронологию сбивает».<sup>13</sup> Это наблюдение вкупе с уточненной датировкой («не раньше конца января 1835 г.») дало исследовательнице основание признать «неприемлемым» предположение Ю. Г. Оксмана, что даты писем обозначают дни, когда Пушкин работал над задуманным произведением: «Даже если допустить, что дни, когда Пушкин принимался писать повесть, по счастливой случайности соответствовали хронологии событий (...), то необъяснимым остается, почему он, сохраняя числа, изменял дни недели. В 1835 г. 25 апреля приходилось на воскресенье, в 1836 — на вторник».<sup>14</sup>

Однако в 1834 году, который также фигурирует в некоторых датировках, 25 апреля было в России, жившей по юлианскому календарю, средою, а 28 апреля — субботою. Найдя, казалось бы, в этом оставшемся почему-то до сих пор незамеченным обстоятельстве мощный аргумент в свою поддержку, гипотеза Ю. Г. Оксмана получает по отмеченному Пушкиным вслед за Лоренсом Стерном закону «странных сближений» и равносильное опровержение: по григорианскому календарю, действовавшему в Германии в 1787 году, когда, по ошибочным сведениям Пушкина, взятым из его французского источника, состоялся в Нюрнберге процесс Марии Шонинг и Анны Гарлин,<sup>15</sup> 25 и 28 апреля падали также на среду и субботу. Эти разительные

<sup>12</sup> См. сноску 5.

<sup>13</sup> Согласно хронологии событий, старый Шонинг умирает в среду 25 апреля; однако в письме Марьи, датированном 28 апреля (субботой), говорится: «Я получила письмо твое в прошлую пятницу (прочла только сегодня). Бедный отец мой скончался в тот самый день, в шесть часов поутру; вчера были похороны» (VIII, 394).

<sup>14</sup> Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 106. Здесь допущена ошибка: на эти дни приходилось 28 апреля.

<sup>15</sup> Causes célebres étrangères publiées en France pour la première fois et traduites de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand, etc. / Par une société de jurisconsultes et de gens de lettres. Paris, 1827. T. 2. P. 200. На самом деле процесс состоялся в 1716 году (см.: Schütz J. Zu Puškins «Mar'ja Šonin» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1984. Bd 44. H. 1. S. 21).

совпадения должны, естественно, подвергнуться обстоятельному анализу с целью проверить, не может ли здесь быть найден ключ к более надежной датировке.

Соответствие временных помет в автографе и указаний в тексте григорианскому календарю 1787 года может объяснить привязку событий лишь к дням недели, но не дает ответа на вопрос, почему Пушкину пришла мысль отнести начало действия именно к апрелю, а из всех сред и суббот этого месяца в 1787 году выбрать именно эти числа, резко нарушив ту хронологию, которая ему была известна по французскому очерку и достаточно верно перешла в составленное им краткое изложение содержания. Согласно конспекту, Мария Шонинг была задержана полицией и обвинила себя в детоубийстве в начале марта 1787 года; несколько ранее <sup>16</sup> умер муж Анны Гарлин; глубокой осенью 1786 года, на пороге зимы, заболела Анна, как раз в то время, когда истекал год, как они приютили Марью;<sup>17</sup> следовательно, встретила ее Анна на берегу реки и взяла к себе в конце осени 1785 года; за день до этого <sup>18</sup> чиновники казначейства, придя к Марье во второй раз, объявили ей окончательное решение и выселили ее из дома; какое время прошло между первым и вторым посещениями, из конспекта не видно, однако исчислялось оно днями, самое большее, вероятно, двумя-тремя неделями;<sup>19</sup> первый раз чиновники явились в день похорон, которые, таким образом, состоялись где-то во второй половине или в середине осени 1785 года.

Если бы Пушкин стремился к исторической точности и для этого сверялся с календарем, то он проследил бы хронологию событий со всею тщательностью, которую проявлял в случаях, когда ему «были важны даты, когда хронология определяла временные и психологические координаты повествования»,<sup>20</sup> и тогда бы действие начиналось в иное время. Но он этой цели не преследовал, а создал свою хронологию, для которой в его источнике нет никаких оснований. Он даже не указал год, к которому относятся письма, а без этой детали тщательно высчитанное соответствие календарю 1787 года теряло всякий смысл, так как оставалось скрытым от читателя. Правда, год мог бы быть назван в беловике, и тогда числа и дни недели стали бы на свои места, но эта точность оказалась бы избыточной, поскольку в дальнейшем повествовании, начиная уже с третьего письма, не фигурирует никаких конкретных чисел и дней недели. К тому же историческая точность (как она была известна Пушкину) все равно была бы нарушена, коль скоро завязка повести совершалась бы на неделе с 22 по 28 апреля 1787 года, между тем как, согласно французскому очерку и конспекту, еще в начале марта того года Мария Шонинг была арестована, т. е. пошла трагическая развязка. При

<sup>16</sup> В конспекте: «весной» («au printemps» — VIII, 944); в источнике: «с наступлением весны» («aux approches du printemps» — Causes célèbres étrangères... Т. 2. Р. 207).

<sup>17</sup> В конспекте: «Мария находила приют у Гарлинов в течение года. (...) В конце этого срока Анна заболела. Наступила зима...» («Maria fut recueillie chez les Harlin pendant une année. (...) Au bout de ce temps Anne tomba malade. L'hiver vint...» — VIII, 943—944); в источнике: «Целый год сирота жила у Анны Гарлин; совместным трудом им удавалось избежать полной нищеты; но работы не доставало; с наступлением зимы подорожали продукты (...) Заболела Анна...» («Pendant une année entière l'orpheline vécut avec la femme Harlin, et par leur travail réunis elles parvinrent à se mettre à l'abri d'un besoin absolu; mais l'ouvrage manqua; à l'entrée de l'hiver le prix des denrées s'accrut (...) Anne tomba malade...» — Causes célèbres étrangères... Т. 2. Р. 207).

<sup>18</sup> В промежутке одну ночь Марья провела на кладбище и одну в полиции.

<sup>19</sup> Из своего источника, в котором сказано неопределенно «много дней» («plusieurs jours» — Ibid. Р. 202), Пушкин этого не уловил, и поэтому хронология третьего письма не конкретизирована: Марья пишет, что «вчера» заходил к ней чиновник с решением о продаже дома «на будущей неделе», но даты письмо не имеет. Между тем отсутствие в конспекте указания «много дней» придает событиям более быстрый ход, чем в источнике, что имеет свою логику: не может быть продолжительного разрыва между первым и вторым визитами чиновников, если они заявились в дом еще до того, как Марья вернулась с похорон, а распродажу имущества назначили уже на следующую неделю после объявления решения.

<sup>20</sup> Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 108.

таком отступлении от действительной (по сведениям писателя) хронологии и отсутствии четкой временной привязки третьего письма и сцены аукциона вряд ли имел бы принципиальное значение выбор конкретных чисел для первого и второго писем. В том незавершенном черновом наброске, на котором остановилась работа над повестью, вполне могли быть взяты любые другие среда и суббота того же месяца (4 и 7, 11 и 14, 18 и 21), если выбор был бы по каким-то соображениям для автора важен.

Разумеется, все приведенные аргументы действительны лишь постольку, поскольку нам не известны дальнейшие намерения Пушкина, которые — рассуждая чисто теоретически — могли предусматривать такой поворот сюжета, когда обозначенные при письмах даты сыграли бы какую-то роль. Однако вероятность этого представляется очень малой и сугубо умозрительной.

Итак, в системе создаваемой Пушкиным хронологии, не согласованной ни с французским источником, ни с конспективным его изложением, события привязаны не к датам 1787 года, а к дням недели, смысловую нагрузку несут не числа месяца, но промежутки между ними. Отсюда следует, что соответствие проставленных в автографе дат календарю 1787 года образовалось, по всей видимости, непредумышленно, представляя собою красивое, эффектное, но, увы, случайное — и не более того — совпадение.

После того как установлено, что хронологические пометы Пушкина в автографе повести не находят ни прямого, ни косвенного обоснования в ее тексте, встает вопрос о вероятности выбора автором наугад именно этого месяца, а в нем — именно этих чисел. Если бы дело обстояло так (чего теоретически нельзя исключить), то эта двойная случайность наложилась бы еще на одну — совпадение дней недели с календарем 1834 года. Не касаясь, по незнанию, математической стороны подобного сочетания трех случайностей, разум филолога-литературоведа склоняется признать его практически невозможным, оставляя ему лишь самую ничтожную долю вероятности.

Рассуждая далее, пометы «25 апр.(еля)» и «28 апреля» не должны были бы обозначать дни, когда Пушкин писал повесть, если это происходило в 1835 или 1836 году, так как в этих случаях Пушкину естественнее было бы построить внутреннюю хронологию произведения по дням соответствующего года (1835 — четверг и воскресенье, 1836 — суббота и вторник), чем вспоминать календарь предыдущего и тем более двухлетней давности. Для того чтобы, работая над «Марьей Шонинг», Пушкин вернулся мыслью к 25 и 28 апреля 1834 года, в эти дни должно было бы случиться нечто примечательное. Например, можно подозревать, что дата 16 ноября 1830 года, поставленная летом 1831 года под письмом ненарадовского помещика к издателю «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», была подсказана воспоминанием о досадном возвращении в Болдино после попыток прорваться через карантин в Москву.<sup>21</sup> В 1834 году дни 25 и 28 апреля приходились на Святую неделю. В середине месяца, 15-го числа, Наталья Николаевна с двумя детьми выехала в Полотняный завод и в рассматриваемое время находилась в Москве, куда Пушкин ей регулярно писал (17, 19, 20—22, 24, 28, 30 апреля). В среду 25 апреля он сделал в дневнике пространную запись о событиях недели (XII, 327): о празднике совершеннолетия наследника престола (22 апреля, в день пасхи), о предстоящем 28 апреля бале в честь этого события (бал был дан 29 апреля), о смерти А. А. Аракчеева (21 апреля) и К. К. Мердера (24 апреля), «человека доброго и честного, незаменимого», воспитателя на-

<sup>21</sup> См. письмо Пушкина к невесте от 18 ноября 1830 года (XIV, 124—125). Отчетливо проступают неприятные ассоциации, связанные с этим числом, в черновом автографе письма ненарадовского помещика, где 16 ноября 1829 года было названо днем смерти И. П. Белкина (VIII, 590).

следника. Пушкин избегал общества, тянулся к уединению и, оскорбленный пожалованным камер-юнкерством, сказался больным, чтобы не присутствовать на церемонии присяги наследника, не был он и на балу. Разговоры о торжествах его раздражали, а в дневниковой записи и письмах жене сквозит ирония. Разумеется, такая неделя могла отложиться в памяти поэта, но чтобы именно ее события подсказали Пушкину опорные даты «Марьи Шонинг», нет никаких убедительных признаков.

Проведенный анализ оставляет, кажется, только один выход — «реабилитацию» гипотезы Ю. Г. Оксмана с поправкою года. Все детали содержания и календаря становятся на свои места, приходя в должное сцепление, как только допустить, что повесть писалась на Святой неделе 1834 года, когда у Пушкина было много свободного времени.<sup>22</sup> Однако этот заманчивый, все, на первый взгляд, решающий вывод оказывается в противоречии с палеографическими данными.

Согласно машинописному описанию бумаги, составленному Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским для рукописей Пушкина, хранившихся в бывшей Библиотеке им. В. И. Ленина и не отраженных поэтому в известном печатном описании,<sup>23</sup> конспект французского очерка (ПД № 1062), с которого и начиналась, без сомнения, работа над повестью, написан на бумаге № 124а. Она же представлена и двумя из девяти листов автографа самой повести (ПД № 1025, л. 3—4). К сводному перечню автографов Пушкина на этой бумаге Л. Б. Модзалевский сделал приписку: «Ср. № 131». К сожалению, в этом, как и во множестве других случаев, мысль наших замечательных предшественников на ниве пушкинской текстологии не получила печатной фиксации и навсегда утрачена. Нам остается лишь гадать, значила ли эта помета признание полного тождества или обращала внимание только на очень близкое сходство; неясна и причина, почему был присвоен № 124а, помещавший в каталоге эту бумагу в совершенно ей неподходящее окружение. Оба номера имеют одинаковый водяной знак,<sup>24</sup> но в одном элементе орнаментальной рамки справа посредине есть незначительное отличие; несколькими миллиметрами отличаются и размеры листов. Только специалисты по бумаге могут решить, говорят ли эти признаки о принадлежности бумаги к разным выпускам (партия) или они могли возникнуть и в процессе изготовления одной партии. Бумагой № 131 Пушкин пользовался в промежутке 26 февраля — 13 апреля 1834 года. Письмо О. М. Пеньковскому от 13 апреля было на ней последним, а в дальнейшем некоторое время, включая первую половину апреля — начало мая, переписка шла на бумаге № 128.<sup>25</sup> С другой стороны, два автографа на бумаге № 124а, которые можно определенно датировать, относятся к 1835 году: перебеленный текст с поправками стихов 57—112 перевода из Р. Саути «На Испанию родную...» (ПД № 979) — апрель, после 7;<sup>26</sup> письмо Наталье Ивановне Гончаровой от 14 июля 1835 года (ПД № 1539). Итак, по бумаге конспекта и

<sup>22</sup> Воздерживаться от творческого труда в религиозный праздник Пушкин не считал обязательным. Так, черновой автограф стихотворения «Полководец» помечен «7 апреля 1835. Светл.(ое) воскр.(есение)» (Ш, 961). Тогда же возник и перебеленный автограф, в конце которого значится: «7 апр.(еля) 1835. Св.(етлое) воскр.(есенье). С. П. Б. Мятель и мороз» (Там же. С. 963).

<sup>23</sup> Описание бумаги // Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский, Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 295—344.

<sup>24</sup> «На развернутом листе: рамка с растительным орнаментом вокруг всего листа. Посредине, по обе стороны сгиба листов, боком, сверху вниз:

На правом полулисте: А. Гончаровъ

На левом полулисте: 1832» (Там же. С. 322).

<sup>25</sup> Письмо И. И. Лажечникову от первой половины апреля (ПД № 601), Н. Н. Пушкиной от 24 апреля (ПД № 602), Д. Н. Бантышу-Каменскому от 1 мая (ПД № 604), Н. И. Павлицеву от 4 мая (ПД № 605).

<sup>26</sup> О датировке см.: Соловьева О. С. «Езерский» и «Медный всадник»: История текста // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 328.



л. 3—4 автографа нельзя установить, когда Пушкин их писал: если № 124а и № 131 тождественны, то это могло происходить и в апреле 1834 года, и в апреле 1835 года, и в промежутке между ними, и позже, т. е. датировка укладывается в формулу Б. В. Томашевского; если же № 124а отличен от № 131, то большую вероятность приобретает 1835 год.

Бумага № 41, которая, согласно Л. Б. Модзалевскому и Б. В. Томашевскому, представлена в автографе «Марьи Шонинг» четырьмя листами, в том числе и начальными (ПД № 1025, л. 1—2, 6—7), была произведена в 1834 году. Самые ранние записи на ней были сделаны для «Замечаний о бунте» после выхода в ноябре 1834 года «Истории Пугачева», т. е., видимо, не ранее декабря 1834 года (ПД № 350, 363, 364, 366, 367; ср. IX, 799). На протяжении 1835 года, начиная с января, на этой бумаге шла подготовительная работа к «Истории Петра» (ПД № 390, л. 9, 10, 11; № 395—400; № 401, л. 1, 6—9, 14; № 402; № 403, л. 2—41; № 404—405; № 406, л. 1—9; № 407, л. 1—4, 15—18; ср. X, 482), в июле и сентябре на ней были написаны черновики двух писем.<sup>27</sup> Текст чернового автографа «Повести из римской жизни» (ПД № 262) содержит указание (л. 2, об.) вставить ранее выполненный и перебеленный на отдельном листке (ПД № 203) перевод оды LVI Анакреона, помеченный автором 6 января 1835 года. Еще три автографа на бумаге № 41 (ПД № 224, 327, 330)<sup>28</sup> бесполезны для целей данной статьи вследствие неопределенности оснований их датировки, но они не выпадают из общей картины, которая приводит к заключению, что находящиеся на л. 1—2, 6—7 рукописи «Марьи Шонинг» первое и третье письма были сочинены Пушкиным, вероятнее всего, в 1835 году.

Бумага № 155, составляющая в автографе повести л. 8—9, была изготовлена в 1834 году и употреблялась Пушкиным для писем с 23 ноября 1834 года (ПД № 617, А. Х. Бенкендорфу)<sup>29</sup> до 19 ноября 1835 года (ПД № 647, П. А. Клейнмихелю), т. е. приблизительно в том же временном диапазоне, что и произведенная также в 1834 году бумага № 41. Трижды Пушкин пользовался № 155 в апреле 1835 года: 2-го он писал на ней Д. Н. Бантышу-Каменскому (ПД № 623), 7-го, в Светлое воскресенье, перебелил стихотворение «Полководец» (ПД № 205), 11-го написал письмо А. Х. Бенкендорфу (ПД № 624). Все это подтверждает вывод, к которому привел выше анализ автографов на бумаге № 41.

Он подтверждается и тем обстоятельством, что самый ранний точно датированный автограф из всех написанных на всех сортах и видах бумаги, изготовленных в 1834 году, имеет помету Пушкина «15 сент.(ября 1834)» (ПД № 1531, письмо жене).

Коль скоро, кажется, обнаружились веские основания считать, что «Марья Шонинг» была написана в 1835 году, то ход рассуждения возвращается — но не по кругу, а по восходящей спирали — к исходному вопросу: что означают даты первого и второго писем, так хорошо лежащие на календарь 1834 года? Случайный, ничем не мотивированный выбор очень маловероятен, как было показано ранее. Уместно в связи с этим заметить, что среди немногих фигурирующих в художественной прозе Пушкина дат несколько имеют автобиографический или иной смысл, а у остальных он не ощутим только, может быть, потому, что с ними не поработали еще должным образом комментаторы. Английский ученый

<sup>27</sup> А. Х. Бенкендорфу от середины июля 1835 года (ПД № 634) и Е. Ф. Канкрину от 6 сентября 1835 года (ПД № 641).

<sup>28</sup> Черновой автограф стихотворения «Кто из богов мне возвратил...»; отрывок из воспоминаний о Дельвиге («Я ехал с В.(яземским)...»); л. 4 белого автографа статьи «О ничтожестве литературы русской».

<sup>29</sup> Примечательно, что черновик этого письма на автографе статьи «О ничтожестве литературы русской» (ПД № 330, л. 3, об., бумага № 155) предшествует л. 4 из бумаги № 41 (см. выше).

Г. Уильямс, установивший источник эпиграфа к четвертой главе «Пиковой дамы», остроумно и, по-видимому, справедливо предположил, что дата «7 Mai 18\*\*» подразумевает первый день южной ссылки Пушкина в 1820 году;<sup>30</sup> в этом свете четко проступает автобиографический подтекст фразы «Homme sans mœurs et sans religion!». День рождения Белкина из «Истории села Горюхина», 1 апреля, предполагался, вероятно, как сигнал читателю о несерьезном, пародийном характере сочинения и образа вымышленного автора. Названная Белкиным дата завершения труда всей его жизни, 3 ноября 1827 года, — это день 1830 года, когда Пушкин или предполагал закончить «Историю села Горюхина» (фраза писалась 31 октября), или — что вероятнее — когда ее оставил незавершенною (дата вписана в автографе четвертым слоем). «Одно воскресенье» 1820 года (сначала было 1822), в которое Белкин, еще юнкером, смотрел в театре драму А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» и влюбился в актрису, исполнявшую роль Амалии (маленькой девочки, произносившей на сцене лишь несколько слов), подразумевало, возможно, воскресенье 17 июня 1817 года, когда в Петербурге шла другая пьеса Коцебу — «Сын любви», где также была роль Амалии, сыгранная в том спектакле актрисой Прево.<sup>31</sup>

На этом фоне даты писем «25 апр.(еля)» и «28 апреля» не могли не нести какого-то смысла, а не вытекая никак из содержания повести, могут значить только одно: как угадал в свое время Ю. Г. Оксман, дни, когда Пушкин сочинял первое и второе письма. Единственным препятствием к этому неумолимо из всего сказанного следующему заключению остается, как уже было показано, несоответствие внутренней хронологии произведения по дням недели этим числам по календарю 1835 года и непонятное совпадение с календарем 1834 года. Однако проявляется это несоответствие в статике текста, т. е. в его последнем слое, напечатанном в академическом издании, а в динамике, выпавшей из поля зрения исследователей, возможны в предыдущих слоях такие комбинации вариантов, которые образуют стройную и привязанную к четвергу 25 апреля и воскресенью 28 апреля хронологию событий. К сожалению, как это часто имеет место в черновых рукописях, последовательность вариантов, их сочетания в разные моменты работы и последовательность замены одних сочетаний другими не могут быть установлены точно и бесспорно по палеографическим признакам, и в своих решениях текстолог вынужден часто полагаться на интуицию и догадку. Предлагаемые чтения предшествующих основному вариантам первого абзаца письма Марьи Шонинг от 28 апреля исходят из предположения, что вся правка в этом абзаце проводилась до того, как был написан дальнейший текст письма, иначе говоря — что именно на этом абзаце Пушкин отработывал хронологию событий, примеривая ее к реальным числам.

В четверг 25 апреля 1835 года Пушкин сочиняет первое письмо, в котором для хронологии произведения важна лишь одна деталь: посылая Марье косынку,

<sup>30</sup> Williams G. Отголоски отношения Пушкина к Александру I в эпиграфах к «Пиковой даме» // *Studia Slavica*. (Budapest). 1991—1992. Т. 37. Fasc. 1—4. P. 288—289. Ученый исходил из даты отъезда 6 мая, не зная других свидетельств и их интерпретаций. Между тем во втором издании «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» (Сост. М. А. Цявловский; отв. ред. Я. Л. Левкович. Л., 1991) эта дата указана под вопросом (С. 209) и приведена цитата из письма А. И. Тургенева, передвигающая отъезд на 7 мая. Далее говорится: «Сам же Пушкин, который, как известно, предельно точно помнил и часто фиксировал в рабочих тетрадях даты важных событий своей жизни, указывал как дату своего отъезда из Петербурга 9 мая» (Там же. С. 656, примеч. 178). Действительно, в так называемом «Жишиневском дневнике» 1821 года записано: «9 мая. Вот уже ровно год, как я оставил Петербург» (ХП, 303). Поскольку предыдущая запись была сделана 4 мая, когда Пушкина приняли в масоны, то слова «вот уже ровно год» могли иметь не буквальный смысл, а относиться к промежуточным дням (6 и 7), когда записи не делались. Впрочем, дата в эпиграфе могла подразумевать не собственно отъезд, а какие-то предшествовавшие ему обстоятельства.

<sup>31</sup> См.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Библиополис, 1994. Т. 4. С. 477.

Анна Гарлин просит обновить ее подарок «в будущее воскресенье», когда девушка пойдет в церковь. Письмо заняло два листка на бумаге № 41.

В воскресенье 28 апреля Пушкин возвращается к повести, берет без разбору другой, попавшийся под руку лист бумаги (это оказался № 124а), ставит дату, пишет заголовок и набрасывает первый абзац:

«Я получила письмо твое третьего дня, но прочла его только сегодня. Бедный отец мой скончался в тот самый день в шесть часов поутру; вчера были похороны».

Письмо приходит к Марье в день отправления. Я. Л. Левкович сочла это возможным, если оно было послано не почтой, а с оказией,<sup>32</sup> о чем, однако, в тексте ничего не говорится. Исследовательница не заметила еще одного необходимого условия: чтобы в тот же день оказаться в руках адресата, жившего на расстоянии 12 миль, письмо должно было быть написано и отправлено утром, на что в нем также нет никакого намека. Отец умер в четверг, погребение состоялось, по принятому обычаю, на третий день, в субботу. Естественно, что все это время письмо лежало не вскрытым, а прочла его Марья только на следующий день после похорон и сразу села отвечать. Если все эти детали хорошо укладываются в ситуацию, то приход чиновников для проверки финансовых документов покойного в субботу во второй половине дня (а Пушкину важно, чтобы Марья обнаружила их в своем доме, вернувшись с кладбища) может показаться неправдоподобным.

Отмеченные ли неувязки с письмом и чиновниками или какие-то иные соображения вызвали неудовлетворение текстом, но Пушкин решает сдвинуть события на день вперед по календарю 1835 года:

«Я получила письмо твое в прошлую пятницу (письмо твое прочла только сегодня). Бедный отец мой скончался в тот самый день в шесть часов поутру; завтра будут похороны».

Письмо Анны Гарлин написано, по-прежнему, в четверг 25 апреля, получено на следующий день (одна неувязка исправлена), 26 апреля, когда умер старый Шонинг. Третий день после смерти приходится на воскресенье (28 апреля), когда похороны, очевидно, не проводились, а если они и могли состояться, то уж приход чиновников был, несомненно, полностью исключен. По этой причине погребение сдвинуто на понедельник. Однако возникают большие неудобства, вытекающие из того, что Марья прочитывает письмо и пишет ответ накануне похорон: она может рассказать только о смерти отца, но сцена на кладбище и то, что произошло по возвращении домой, должны составить отдельное письмо.

Пушкин сдвигает события назад, делая исходную дату не четвергом, как было в 1835 году, а средой, — и попадает, таким образом, непредумышленно на календарь 1834 года:

«Я получила письмо твое в прошлую пятницу (письмо твое прочла только сегодня). Бедный отец мой скончался в тот самый день в шесть часов поутру; вчера были похороны».

По этому варианту, где 25 апреля среда, а 28 апреля — суббота, Пушкин строит всю хронологию событий,<sup>33</sup> обретающую теперь, как показала Я. Л. Левкович

<sup>32</sup> Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 106.

<sup>33</sup> Здесь уместно высказать предположение о том, что обозначает латинская литера «W», печатаемая в основном тексте под датой (VIII, 393). Немецкий ученый И. Шютц, опирающийся на печатный текст, истолковал эту букву как сокращенное название места, где живет отправительница письма (*Schütz J. Op. cit. S. 32*). Однако в рукописи литера стоит не непосредственно под датой, а отделена от нее по вертикали заголовком письма, ниже которого она находится. Иначе говоря, она могла быть — и, вероятно, была — вписана на какой-то поздней стадии. Сокращенное указание места, ничего не говорящее читателям, не несло бы никакой ни содержательной, ни художественной функции, а потому вряд ли было бы автором использовано. Единственной альтернативой, и по смыслу, и по эпистолярному этикету, могло бы быть, кажется, название недели. Поскольку действие происходит в Германии, в чем не оставляют сомнения многие детали первого письма, это слово должно

(см. выше), необходимую стройность. Однако он забывает привести в соответствие с нею ту часть фразы, где говорится о смерти отца, задав тем самым загадку будущим комментаторам.

Подобные «огрехи» нередки у Пушкина в черновых автографах произведений, а иногда переходят и в беловые, даже печатные тексты. По традиции редакторы устраняют некоторые из них (что, по нашему мнению, недопустимо в академическом, научном издании), создавая тем самым ту согласованность, которая на самом деле у автора отсутствовала. В «Арапе Петра Великого» Наташе то 16 (VIII, 17, 32), то 17 (VIII, 19) лет. Маленькая Маша Троекурова была в третьей главе двумя годами моложе Владимира Дубровского (VIII, 175), а в девятой он оказывается пятью годами ее старше (VIII, 195). Исправник, заявив, что по имеющимся у него приметам Дубровскому «от роду 23-й год», достает из кармана бумагу и читает: «От роду 24 года» (VIII, 195, 798; см. ПД № 1014, л. 8, об.). Многократно варьируется отчество Марьи Кирилловны: то она Андреевна (VIII, 798; см. ПД № 1014, л. 7, об.), то становится Петровной (VIII, 805—808; см. ПД № 1016, л. 7; № 1017, л. 2, 3, 5), то Гавриловной (VIII, 801, 811, 813, 814; см. ПД № 1015, л. 2; № 1018, л. 3, 4, 5, об., 6), то меняет и имя, превращаясь в Наталью Гавриловну (VIII, 814; см. ПД № 1019, л. 2). Иногда разные отчества соседствуют, например Петровна и Гавриловна (VIII, 807, варианты к с. 204.22 и 204.25; см. ПД № 1017, л. 3; VIII, 813, варианты к с. 209.15—16 и 209.19; см. ПД № 1018, л. 5, об.). Датой смерти И. П. Белкина, автора повестей, названо в черновом автографе письма ненарадовского помещика сначала 17 октября (VIII, 587), а ниже 16 ноября (VIII, 590). Село, историю которого написал Белкин, пять раз именуется в рукописи Горохиным (VIII, 698, 711, 712; см. ПД № 1000, л. 2—2, об.; № 1000/2, л. 4; № 1000/3, л. 1). В прижизненном печатном тексте «Пиковой дамы» графиня трижды была названа княгиней (VIII, 837). Наконец, при правке Пушкин нередко оставлял неизменными окончания слов, что вносило во фразу грамматический хаос.

Поскольку всякого рода несогласованности в рукописях Пушкина, особенно черновых, были явлением обычным, во всяком случае никоим образом не исключительным, то не выходит за рамки правдоподобия и вероятности предположение о том, что, выработав при третьей прикидке хронологию событий и зафиксировав ее отменой фразы «завтра будут похороны» и восстановлением «вчера были похороны» (а также, возможно, подстановкой буквы «W» в первое письмо), писатель, увлеченный творческой мыслью, перешел к изложению от лица Марьи событий недели, не обратив внимания на неувязку, созданную в новом контексте словами «скончался в тот самый день». Убедительность этому объяснению придает и то обстоятельство, что, начав править первое предложение письма Марьи и сделав из первоначального «Я получила письмо твое третьего дня, но прочла его только сегодня» стилистически несовершенный вариант «Я получила письмо твое в прошлую пятницу (письмо твое прочла только сегодня)», Пушкин его в этом виде и оставил.<sup>34</sup>

было бы быть немецким; но в немецком языке ни одно из семи названий не начинается с этой буквы. С другой стороны, литерой «W» обозначается сокращенно среда в английском языке (Wednesday). Отсюда возникает заманчивая возможность объяснить появление этой буквы тем, что Пушкин проставил ее на письме как напоминание себе после того, как определил, что 25 апреля будет средой. Разумеется, это предположение достаточно смелое, однако никакого другого объяснения при нынешнем состоянии изучения «Марьи Шонинг» найти не удалось.

<sup>34</sup> Д. П. Якубович «подправил» это предложение: «Я получила письмо твое в прошлую пятницу, (прочла только сегодня)» (VIII, 394). См. по этому поводу его редакторское примечание (VIII, 938).

Если эти рассуждения верны, то должна быть отвергнута предложенная Я. Л. Левкович и поддержанная И. Шютцом гипотеза, согласно которой свое письмо, по замыслу Пушкина, Марья писала на грани психического срыва, отчего и произошла в ее голове путаница дней недели.<sup>35</sup> Верно подмечено, что во время похорон Марья находится в состоянии помутнения рассудка, но в письме она рассказывает об этом и о всех предшествующих событиях, а также о последующем визите чиновников как вполне здравый человек. Если и проскальзывают какие-то признаки душевного расстройств, то лишь как предвестники будущей болезни в острой форме, не развившиеся, однако, еще до такой степени, чтобы в сознании девушки слились во времени кончина отца и получение письма. Примечательно, что третье письмо открывалось первоначально фразой: «Я, право, не понимаю, что со мною происходит» (VIII, 941), подразумевавшей непонимание ситуации вследствие житейской неопытности Марьи, но допускавшей, будучи на первом месте, и другое толкование. Пушкин здесь ее снял и в несколько измененном виде перенес ниже, после рассказа о втором визите чиновника и объявлении аукциона («Я тут ничего не понимаю» — VIII, 395), исключив этой перестановкою всякий иной смысл, кроме наивности в денежных делах.

Итак, установив с помощью старых, проверенных временем приемов добротного позитивистского литературоведения случайный характер совпадения представленных на первом и втором письмах «Марья Шонинг» дат с календарем 1787-го и 1834 годов и закрыв тем самым заманчивые перспективы для поисков в этом совпадении скрытого, зашифрованного смысла, как это модно ныне среди приверженцев литературоведения модернистского, авангардного, преследующего не «затрудное», медленное продвижение к научной истине, но преимущественно демонстрацию в феерическом блеске оригинальности мышления пишущего, можно с большой мерой надежности утверждать, что над повестью «Марья Шонинг» Пушкин работал в апреле 1835 года.

*Н. Н. Мостовская*

## ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРГЕНЕВА

Мир Востока, на первый взгляд, далек от творческих интересов Тургенева — «неисправимого западника». Судьба его сложилась так, что русский писатель стал первым вестником русской культуры на Западе. На Востоке ему побывать не удалось. Но ведь Тургенев не посетил и Греции, а судя по его очерку «Пергамские раскопки», был знатоком античной культуры. (Раскопки производились в 1876—1879 годах в Мизии, Турция.) Известно, что современники считали Тургенева «неприлично образованным для писателя» (слова Л. Толстого). И потому едва ли справедливо высказанное в литературе мнение, что Тургенев знал Восток только по «художественным произведениям современной ему романтической, главным образом, русской литературы».<sup>1</sup>

Первые основательные сведения о Востоке писатель получил в Петербургском университете, где профессором арабистики был О. И. Сенковский, знаток персидской и турецкой филологии, истории стран Ближнего Востока. Затем в Берлинском университете, посещая лекции востоковеда К. Риттера, автора фун-

<sup>35</sup> Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 107; Schütz J. Op. cit. S. 31—33.

<sup>1</sup> Гаджиев А. А. Восточные мотивы в творчестве Тургенева // Творчество И. С. Тургенева. Сб. науч. трудов. Орел, 1984. С. 184, 185.

даментальных трудов «Землеведение Азии» (1867), «Иран» (1874), посвященных мусульманскому Востоку.

О К. Риттере Тургенев оставил письмо-воспоминание, включенное впоследствии известным ориенталистом и другом Тургенева Н. В. Ханьковым в предисловие к труду Риттера «Иран», который он готовил в 1865 году к печати. Судя по переписке с Н. В. Ханьковым, писатель с интересом следил за его востоковедческими занятиями, в том числе за его переводческой и комментаторской деятельностью в связи с подготовкой персидской части «Книги Марко Поло». Возможно от Ханькова Тургенев узнал историю азербайджанского поэта из Ирана Фазил-хана Шейда, помощника Ханькова во время его экспедиций на Кавказе в 1846—1852 годах. В некрологе Фазил-хана, написанном Ханьковым (1852), упоминался интересовавший Тургенева эпизод из биографии азербайджанского поэта: он находился в свите принца Хосров-мирзы, посланного в 1829 году в Петербург с извинительной миссией в связи с трагической гибелью Грибоедова. О встрече с ним писал Пушкин в «Путешествии в Арзрум». (Эпизод этот использован в рецензии Тургенева на драму С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова».) Тургенев мог знать и труд Ханькова «Описание Бухарского ханства» (СПб., 1842), переизданный в Лондоне в 1845 году. Читал он и его статью «Самарканд (Рассказ очевидца)», опубликованную в 1868 году в «Русском инвалиде», давшую ему повод шутливо называть Ханькова «губернатором Самарканда».

Культуру Востока, идею западно-восточного синтеза Тургенев осваивал, занимаясь философией Гегеля, изучая Гердера, в философских штудиях и спорах в кружке Грановского, Станкевича, где живо интересовались историей Востока, буддизмом. Немалое внимание восточным сюжетам уделялось и в обществе братьев Гонкур, на «обедах пяти», постоянным участником которых был Тургенев. Проблема Востока обсуждалась и во время встреч в 70-е годы с французским ориенталистом Жюлем Модем, успешно работавшим в области арабской и персидской филологии.

Сведения о восточной культуре, о местном фольклоре и литературе Тургенев мог получить и от пастора-англичанина Джеймса Лонга, с 1846 года жившего в Индии в качестве миссионера. Возвратившись через двадцать пять лет из Калькутты, Д. Лонг отправился в Россию с рекомендательными письмами Тургенева к своим московским друзьям.<sup>2</sup> По-видимому, Тургеневу была известна и «География» древнегреческого историка и географа Страбона в семнадцати книгах, изданная в России в 1879 году в переводе с древнегреческого и с предисловием Ф. Т. Мищенко. Книги 3—6 «Географии» были посвящены Италии, Сицилии, Галлии, Испании, Британии; книги 12—14 — Малой Азии (Индии, Ирану, Египту). Страбон мог привлечь автора «таинственных» повестей богатством сведений, в том числе и фольклорных.<sup>3</sup> Здесь же сосредоточено и обилие восточной экзотики, увиденной глазами путешественника и географа. Если продолжить разговор о круге чтения Тургенева, то нельзя не упомянуть восточную драматургию Вольтера и «Персидские письма» Монтескье, новеллы Мериме («Джуман»), рассказы Э. По, философские сочинения Паскаля («Мысли») и Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), корнями своими уходившие в философские учения Востока.

Восток Тургенев знал и по первоисточникам. К ним прежде всего относится Священное писание ислама — Коран. Сообщая П. Виардо в 1849 году о прочитанном

<sup>2</sup> См.: Алексеев М. П. Тургенев и Джеймс Лонг // Тургеневский сб. М.; Л., 1964. Вып. 1. С. 312—315.

<sup>3</sup> Так, Тургенева вполне могла заинтересовать упоминаемая Страбоном фигура древнегреческого поэта Арата, автора астрономической поэмы «Явления», в которой излагаются «звездные мифы». Фамилия героя его «таинственной» повести «Клара Милич (После смерти)» — Аратов — явно ассоциируется с древнегреческим литератором Аратом. Работать над этой повестью Тургенев начал вскоре после завершения «Песни торжествующей любви».

и продуманном в короткий период жизни в Куртавнеле, он писал: «Я только что начал его читать. В этой книге есть величие и здравый смысл; но предвижу, что восточная напыщенность и неясность пророческого языка мне скоро прискучат».<sup>4</sup> Высказывание это знаменательно: наряду с признанием величия памятника мировой культуры в нем содержится и характерная для Тургенева-художника известная настороженность, точнее неприятие преувеличенной выпренности («напыщенности») восточного стиля. (Читал Тургенев Коран, по-видимому, во французском переводе М. Казимирского (1846), считавшемся лучшим.) Не случайно в этом же письме, пересказывая содержание труда Дама-Инара о Наполеоне, Тургенев иронически характеризует правительство Наполеона так: «...он организовал власть, правительство, этот отвратительный призрак, который бессилен что-либо произвести, пустой и глупый, со словом *Порядок* на устах, с саблей в одной руке и с золотом в другой, всех нас давящий своими железными ногами. Черт возьми! что за восточный образ! Отличный переход к Корану» (там же).

Постижению восточной культуры, восточной поэзии способствовало и хорошее знание Тургеневым творчества персидского поэта Хафиза, причем знание самостоятельное, а не только через посредничество «Западно-восточного дивана» Гете. В 1859 году писатель подарил А. Фету собрание стихотворений Хафиза в вольном переводе немецкого поэта Г. Ф. Даумера (1856), порекомендовав ему заняться русским переводом. И хотя Даумер «не переводил Хафиза, а сочинял в его духе»,<sup>5</sup> все-таки это был Хафиз. Не исключено, что Тургеневу были известны и другие переводы Хафиза, в частности перевод с персидского подлинника, выполненный О. И. Сенковским. Впоследствии Тургенев заинтересованно читал, тщательно редактировал фетовские переводы-перепевы, ревностно пропагандируя персидского поэта в России. Сообщая Фету осенью 1859 года свои замечания по поводу его переводов, Тургенев заметил, что отвергает «незначительные и могущие только охладить на первых порах публику к Гафизу, которого она не знает и которого надобно ей представить так, чтобы он ее завоевал, чтобы она его учуяла...» (П, 3, 374). В другом письме Тургенев одобрил Фета: «Но сколько я мог заметить — в тон Гафиза Вы попали» (там же, 349).

«Попасть в тон Гафиза» Фету помог и Гете, автор «Западно-восточного дивана». Эпиграфом из гетевской «Книги Хафиза» он воспользовался в качестве эпиграфа для своих переводов («Из Гафиза»), опубликованных во 2-м номере «Русского слова» за 1860 год. Имеются в виду известные стихи в переводе Фета:

Девой — слово назовем,  
Новобрачным — дух:  
С этим браком тот знаком,  
Кто Гафизу друг.<sup>6</sup>

У Гете они звучат несколько иначе:

Как невеста, Слово ждет,  
Дух — его жених;  
Брак их знает, кто поет,  
О Хафиз, твой стих.<sup>7</sup>

Вместе с тем оба варианта воспроизводят иносказательность восточного языка, своеобразный культ Слова, присущий и Хафизу, и Гете. Не случайно эти стихи

<sup>4</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л. 1961. Т. 1. С. 356, 485. Далее ссылки в тексте с указанием: П(Письма), С(Сочинения).

<sup>5</sup> См.: Михайлов А. В. Поэзия «Западно-восточного дивана» в русских переводах // Гете И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 700.

<sup>6</sup> Стихотворения «Западно-восточного дивана» в переводах русских поэтов // Гете И. В. Западно-восточный диван. С. 533.

<sup>7</sup> Там же. С. 20.

Гете, как и многие другие из «Западно-восточного дивана», часто цитируются Тургеневым в письмах, статьях и художественных произведениях.

Если вспомнить, что писатель называл себя «заключенным гетемцем», гордился тем, что «тверд в Гете» (II, 8, 371), то «Западно-восточный диван» должно отнести к числу важнейших источников, которыми он пользовался, осмысляя Восток как эстетическую и мировоззренческую проблему.<sup>8</sup> (Читал Тургенев книгу Гете в немецком издании 1819 года.)

С поэтической интуицией, неоднократно отмечаемой Тургеневым, Гете постиг здесь суть восточной культуры глубже, чем многие специалисты-востоковеды его времени. Как явствует из переписки с Фетом, Анненковым, писатель восхищался и Гете-поэтом, и его статьями и «примечаниями», в которых он выступал как исследователь восточной поэзии во всех ее характерных чертах. Созвучна была Тургеневу-художнику и гетевская мысль о сближении прошлого и настоящего во всей непреодолимости их различий. Ему был близок общечеловеческий смысл книги Гете, сформулированный поэтом в словах, заимствованных из Корана: «Богу принадлежит и Восток, Богу принадлежит и Запад» (Коран, сура 2, ст. 110). Известно, что общечеловеческое содержание культуры — одна из центральных идей самого Тургенева. Ею проникнуто все его творчество (в том числе и критическое отношение к доктрине славянофилов, противопоставлявших Восток и Запад). По-видимому, в этом многомерном созвучии и глубоком духовном родстве двух художников кроется также и «загадка» тургеневского определения себя как «заключенного гетемца». Она заключается не только в стремлении постичь немецкого классика и тем самым как бы «снять его „заключенье“»,<sup>9</sup> но и в признании духовной близости, и в восхищении глубиной и правотой его идей. Кстати, семантика слова «заключенный» вбирает в себя такие понятия, как страстный, рьяный, завзятый, — понятия, акцентирующие согласие и неодолимую привязанность.

То, что Тургенев часто цитировал «Западно-восточный диван», известно. И дело здесь не в пристрастии художника к литературным аллюзиям и реминисценциям. Отблеск глубокого восприятия этой книги Гете лежит и на его восторженных оценках восточных стихотворений Пушкина («Подражания Корану»). «От восточных стихотворений я прихожу в восторг несказанный», — писал он Анненкову в 1853 году. «Перечитайте их. — Я от них безумствую», — сказано в письме к С. Т. Аксакову (II, 2, 180, 206).

Пушкин и Восток — особая тема. Мимолетно ее касаться невозможно. Однако нельзя не заметить, что Тургенев, хорошо знавший Пушкина, в том числе его произведения, отмеченные проникновением в суть восточной тайнописи, иносказаний (стихотворение «Из Гафиза», открывающее кавказский цикл стихов поэта, цикл «Подражания Корану», его поэмы «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» и многое другое), несомненно учитывал и пушкинское видение Востока, его поэтический опыт: своеобразный пушкинский западно-восточный литературный синтез. Очевидно, осмысление гетевской концепции мирового литературного процесса происходило у Тургенева с опорой и на Пушкина.

Поиски конкретных источников, обстоятельств, причин обращения Тургенева к Востоку можно было бы продолжить. Это специальная и неисследованная проблема.

По-видимому, в художественном сознании писателя с Востоком ассоциировались не только экзотическая лексика, таинственное, романтическое, ставшие традиционными в русской литературе начала века, хотя восточная

<sup>8</sup> Заметим, кстати, тургеневское выражение «тверд в Гете» представляет собой явную реминисценцию из статьи Гете «Хафиз» (в «Западно-восточном диване»), где речь идет о том, что «весь Коран был усвоен поэтом» и он был «тверд в Библии» (там же, с. 186).

<sup>9</sup> См.: *Тиме Г. А. Заключенье гетемства* (Диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И. С. Тургенева) // Рус. лит. 1992. № 1. С. 33.



стилистика (кавказский колорит) присутствует в его рассказе «Отчаянный», восточный эпизод включен в «Историю лейтенанта Ергунова», стилизацией восточной притчи являются стихотворения в прозе «Восточная легенда», «Брамин» и другие произведения.<sup>10</sup> И в быту Тургенев иногда обращался к восточному стилю: Н. В. Ханыкова, например, за его толщину он называл «индийской пагодой».

Восточные мотивы как эстетическая категория (стилизация, экзотика и другие художественные элементы) — это один круг вопросов, наиболее традиционный. Начиная с поэтов-романтиков Восток в русской литературе осмыслился преимущественно под этим углом зрения.

Но есть и другой Восток, осознаваемый Тургеневым как философская система, как исконный феномен живой истории, неразрывно связанный с античностью и европейской культурой. Восток как тема духовная — одна из граней гетевской концепции западно-восточного синтеза<sup>11</sup> — нашел отзвук и в творчестве Тургенева. В этой связи особый интерес представляет «Песнь торжествующей любви», начатая в 1879 году и завершенная через полтора года.

В литературе эту «таинственную повесть» традиционно связывают с интересом Тургенева к итальянской истории и культуре. Резон в этом есть: повествование ведется в форме изложения содержания «одной старинной итальянской рукописи», в которой рассказывается о странном, таинственном событии, происшедшем в итальянском городе Ферраре в эпоху Ренессанса, в XVI веке. Да и сам Тургенев, называя «Песнь» по-разному: «итальянской легендой», «итальянским пастиччио», «фантастическим рассказом» (II, 13, кн. 1, 70, 119, 145), как бы давал к тому повод. В то же время нельзя не заметить, во всех авторских определениях в большей мере акцентировалась причудливость, необычность жанра, чем итальянский колорит. Тем более что в «Песни» мощно звучит и восточная тема, причем не только в качестве ориентальных мотивов, деталей, обрамления, стилизации. Все эти элементы выполняют в поэтике «итальянской легенды» существенные художественно-структурные функции, изменяя ее тональность и смысловые акценты.

Внешне сюжет этой возвышенно-поэтической легенды предельно прост: двое юношей (Фабий, живописец, и Муций, музыкант) влюблены в красавицу Валерию. По воле матери ее отдают в жены Фабию. Муций отправляется в «дальние путешествия на Восток», чтобы исцелиться от неразделенного чувства. Эпизод ассоциативно связан с гетевскими строками в «Западно-восточном диване»:

На Восток отправься дальный  
Воздух пить патриархальный...<sup>12</sup>

прочно вошедшими в русскую поэтическую культуру в стихотворениях Тютчева, Фета.

Исцеления не произошло. Через пять лет Муций возвращается в Феррару с несметными восточными богатствами («самое употребление которых казалось таинственным и непонятым» — С, 13, 57), с рассказами о чудесном и загадочном Востоке, овладев искусством магии, заклинанием змей и т. д. Он, музыкант, привозит с собой таинственные восточные мелодии, народные песни. Одна из них, «дивная песня», обладающая гипнотическим свойством, звучит в повести трижды, являясь ее лейтмотивом и символом одновременно.

<sup>10</sup> См. также: Гаджиев А. Тема Востока в произведениях Тургенева // И. С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 294—301.

<sup>11</sup> См. об этом: Михайлов А. В. Гете и поэзия Востока // Восток—Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1985. С. 83—128; Брагинский И. С. Западно-восточный синтез в «Диване» Гете; Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // Гете И. В. Западно-восточный диван. С. 572—599, 600—680.

<sup>12</sup> Гете И. В. Западно-восточный диван. С. 5.

«Песнь» пронизана духом восточной мифологии, преданий, легенд. Ощутимо в ней и авторское проникновение в поэтику восточной словесности. Достигается это и стилизацией, и ритмикой однотипных повторяющихся фраз (в частности, в перечне даров, «десятков сундуков», привезенных героем с Востока), и многофункциональной символикой. Последнее — одна из характерных примет восточной стилистики.

В повести обыгрывается магическое свойство вещей-символов, музыки-символа. Богатое жемчужное ожерелье, которое Муций преподносит Валерии, показалось ей «тяжелым и одаренным какой-то странной теплотой... оно так и прильнуло к коже» (С, 13, 57). И получено оно Муцием от персидского шаха «за некоторую великую и тайную услугу» (там же). «Страстная мелодия», исполняемая Муцием на индийской скрипке, обтянутой змеиной кожей, также наделена магической силой: «...и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабио и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза...» (С, 13, 59).

Чудодейственная сила музыки углубляется сравнением с магическими предметами. По народным поверьям Востока жемчужное ожерелье и алмаз на конце смычка скрипки («как бы тоже зажженный огнем той дивной песни») обладают таинственной способностью притягивать. Сравнение мелодии Муция со змеей («полилась, красиво изгибаясь, как та змея») тоже восходит к старинным преданиям (в том числе восточным) о змее-искусительнице, наделенной сверхъестественными, колдовскими чарами. Ширазское вино таинственно искрилось, «загадочно блестело», «выпитое медленно, небольшими глотками, возбуждало во всех членах ощущение приятной дремоты» (С, 13, 58).

Все эти художественно-образные детали в известной мере ассоциируются с газелями Хафиза, а возможно, и навеяны ими. Приведу некоторые аналогии. У Хафиза:

Мне вечер музыкант, — да утешится он! —  
 Дух свирелью смутил, дух мой ввергнул в полон.  
 Всей тоскою людской тосковала свирель,  
 И на мир ниспадал ее трепетный стон.<sup>13</sup>

В «Песни» упоминаются и тоскливые, заунывные мелодии Востока, которыми овладел Муций. Перекликаются с тургеневским текстом почти дословно и другие стихи Хафиза:

Он восторг мой постиг, он подлил  
 мне вина,  
 И я молвил, ища в чаше сладостный  
 сон...<sup>14</sup>

исполненные недоговоренности, намеков, иносказаний.

Поиски текстуальных соответствий можно было бы продолжить. Важно другое. Символикой музыки — «дивная» восточная мелодия («песнь торжествующей любви»), играющая в повести доминантную смысловую и композиционную роль, — Тургенев владел искони. Достаточно напомнить рассказы «Бежин луг», «Свидание», «Певцы», «Живые мощи» («Записки охотника»), в которых поэтическое слово выполняло функции музыки, и наоборот, рассказ «Три встречи», пронизанный музыкой, символизирующей духовное единение двух любящих и создающей тревожный, таинственный колорит повествования, и особенно «Дворянское гнездо». Эпизод, когда Лемм вдохновенно исполняет «свою чудную композицию» («дивные, торжествующие звуки»), услышанную Лаврецким неожиданно (после свидания и объяснения с Лизой), является кульминацией трагической темы

<sup>13</sup> Хафиз // Ирано-таджикская поэзия. М., 1974. С. 362.

<sup>14</sup> Там же.

необыточности счастья в романе — темы, ведущей в творчестве Тургенева. Функционально эпизод этот, пусть и трансформированный, стал своеобразной автореминисценцией в «Песни».

Приведу текст из «Дворянского гнезда»: «Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на свете дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впились в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью. „Повторите“, — прошептал он, как только раздался последний аккорд» (С, 7, 238).

И для героев «Песни» Фабия и Валерии сильные магические звуки торжествующей восточной мелодии неожиданны; они потрясены ими внезапно. Но в отличие от стилистики «Дворянского гнезда», где музыкальная образная стихия служит для психологической характеристики душевного состояния Лаврецкого и Лемма, в повести Тургенева она звучит как загадка («Что это такое? Что ты нам сыграл?»). После вежливого ответа Муция: «Эта песнь слывет там (на острове Цейлоне), между народом, песню счастливой, удовлетворенной любви» — следует явная автореминисценция из «Дворянского гнезда»: «„Повтори“, — прошептал было Фабий» (С, 13, 59). И в «итальянской легенде» этот музыкальный эпизод выполняет функцию своеобразной экспозиции, предопределяющей таинственный настрой повести и в известной степени ее завязку. Но сделано это иначе, иными поэтическими средствами.

Было бы ошибочным истолковывать слишком прямолинейно отмеченное сходство, тем более что «чудная композиция» Лемма согрета грустной, но светлой тональностью, а музыка в «Песни» полна чувственного упоения, характерного для восточных мелодий.<sup>15</sup> Однако и в том и в другом произведении язык музыки не только композиционно цементирует повествование, но определяет его тон, подтекст и финал. В «Песни» же он усиливает символику загадочности, недосказанности, мистического.

В литературе уже отмечалось, что на жанр повести, ее стилистику повлияла работа Тургенева над переводом на русский язык «Легенды о Св. Юлиане Милостивом» (1877) и «Иродиады» (1877) Флобера.<sup>16</sup> В предисловии к своим переводам Тургенев писал о «яркой и в то же время гармонически стройной поэзии этих легенд», называя их «переданной прозой поэмой» (С, 15, 112). Известно, что Тургенев замыслил в 1874 году большую работу о Флобере. Сохранился лишь

<sup>15</sup> Музыка явилась для Тургенева одним из существенных источников знакомства с Востоком. Известно, что Тургенев принимал участие в организации выставки В. В. Верещагина в Париже в 1879 году, на которой была представлена серия его индийских картин. Выставка сопровождалась восточной музыкой. Мотивами Востока были проникнуты оперы Сен-Санса, в том числе «Самсон и Далила». В 1874 году в Буживале (на сцене легкого деревянного театра) П. Виардо исполняла партию Далилы под аккомпанемент на рояле автора, посвятившего свою оперу певице (см.: Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсия. 3-е изд. испр., доп. Л., 1982. С. 148). Восточные мелодии звучали в опере Бизе «Кармен». Арию Кармен (так же, как и Далилы) Тургенев знал в исполнении П. Виардо. Тургенев был знаком и с музыкой русских композиторов. Во многих романах Римского-Корсакова (известных Тургеневу): «Восточные романсы», «Еврейская песня» и др. — воспроизведен колорит Востока. Восточные мелодии звучали и в музыке П. Виардо, сочиненной к опереттам Тургенева «Людоед», «Зеркало» (см.: Гозенпуд А. А. И. С. Тургенев — музыкальный драматург // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. 2-е изд. М., 1986. Т. 12. С. 615).

<sup>16</sup> См.: Пужнянский Л. В. Тургенев и Флобер // Тургенев И. С. Соч. М.; Л., 1930. Т. 10. С. 7—14; Натова Н. О «мистических» повестях Тургенева // Записки русской академической группы США. New-York, 1983. Т. XVI. С. 119—120; Kagan-Kans E. L'Orient et la mysticisme chez Tourguéniev et Flaubert // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1981. N 5. P. 95—105.

черновой набросок — отклик на «Искушение Св. Антония». Здесь содержится характерное наблюдение, имеющее прямое отношение к стилю и поэтике этого произведения, которое писатель назвал «фантастической поэмой в прозе» (С, 14, 306). Определение это вполне применимо и к художественному миру тургеневской повести, в поэтике которой ощутимо и соприкосновение с романом Флобера «Саламбо» (1862), исполненным экзотических сцен, бурных страстей (роман на тему о борьбе Древнего Рима с Карфагеном). И это естественно: «Песнь» посвящена памяти Гюстава Флобера.

С посвящением вполне сочетается несколько неожиданный, на первый взгляд, эпиграф из стихотворения Шиллера «Текла»: «Wage Du zu irren und zu träumen!» («Дерзай заблуждаться и мечтать!» — нем.). Строки из мира высокой поэзии, приоткрывающие замысел автора, задают эмоциональный, загадочный настрой повествования, подразумевают противостояние будничному, тривиальному и в то же время взаимодействуют с посвящением. Ведь духом восточной мистики, необычного овеяны и названные легенды французского писателя, и его роман «Саламбо». Однако дело вовсе не в поисках сходства отдельных ситуаций в «Песни» с флюберовскими. К этой проблеме обращалась еще современная Тургеневу критика, привлекала она и внимание литературоведов.<sup>17</sup>

В поэтике повести прослеживается и дань восхищения мастером стилизации и существенные приметы, характерные для стилевых поисков позднего Тургенева. Не случайно жанр «Песни» не поддается традиционно строгому определению, а самим писателем это произведение называлось по-разному (в том числе «пастиччио»),<sup>18</sup> столь причудливо переплетаются в нем особенности легенды и сказки, поэзии и прозы, научно-философские раздумья и мир музыки.

Таинственный Восток, привезенный Муцием, вполне реальный, настолько художественно конкретны его приметы в повести: странные напитки, немой малаец, пряные запахи, ковры, парчовые одежды, шелковые ткани, блюда, золотые и серебряные вещи, рассказы о чудесных странах и городах, о «живом Боге, по имени Далай-Лама, обитающем на земле во образе безмолвного человека с узкими глазами» и т. д. Все это не только окружает героев в рассказах и воспоминаниях, но проникает и в их подсознание, вселяет в них ожидание фатального, неизбежного, и в то же время ассоциируется со сказкой («...чем-то сказочным веяло от одних их имен» — С, 13, 57). «Предметная археология» (выражение Л. В. Пумпянского) существует у Тургенева не ради экзотики. Ею создается перспектива далеких цивилизаций с их неразгаданностью.

Таинственность повести усиливается и включением в ее художественную ткань необычных снов, явлений гипноза, сомнамбулизма, выполняющих сложную концептуальную функцию. С одной стороны, в идентичных снах Валерии и Муция как бы продолжается развитие событий. Они существуют как сон-явь. Во сне происходит то, что должно было случиться наяву, но не реализовалось. И здесь косвенно ощутимы отзвуки хафизовских строк: «Назначая свидание тебе в видениях сна».<sup>19</sup> С другой — в сновидениях происходит то, что остается как бы за кадром повествования.

Сны героев — Валерии и Муция воссозданы в символических восточных тонах: восточная мелодия, комната, убранная по-восточному, «по углам едва заметно

<sup>17</sup> О возможных литературных источниках «Песни», различных соответствиях с творчеством Флобера, Стендаля, По, Мериме, Бульвера-Литтона и др. существует специальная литература. См., в частности: *Габель М. О. Песнь торжествующей любви. Опыт анализа // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 202—225; Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985. С. 85—95.*

<sup>18</sup> Пастиччо (итал. — *pasticcio*; Тургенев пишет это слово в итальянском произношении) — музыкальный термин, одно из значений которого «музыкальная фантазия», а в переносном смысле «смесь».

<sup>19</sup> *Хафиз // Ирано-таджикская поэзия. С. 383.*

дымятся высокие курильницы, представляющие чудовищных зверей», «дверь, завешенная бархатным пологом», «парчовые подушки», «таинственный свет» и т. д. (аксессуары необычного сна Валерии, воспроизведенного в тексте непосредственно). Все это насыщает поэтический строй повести игрой, иносказаниями, намеками, полутонами, недосказанностью — приметамы ориентальной стилистики, присущей поэзии Хафиза, восточным сказкам. Восточная художественная конкретика обыгрывалась и в рассказах Муция о своих странствиях по Индии, Персии, Аравии, Китаю и Тибету. Уже сам прием повтора (характерный для восточных легенд и сказаний) нагнетает загадочный колорит «Песни». Вместе с тем ассоциативно он связан и с рассуждением героя о снах в неоконченной повести Тургенева «Силаев», задуманной, по-видимому, в 70—80-е годы: «Я не знаю (...) почему говорят: „Сон. Я это видел во сне“. Не все ли равно, что во сне, что наяву? Да и что видишь во сне, что наяву — это трудно сказать» (С, 13, 322).

Природа и художественная роль снов в творчестве Тургенева занимают литературоведов давно. Их связывают и с естественнонаучными интересами писателя, и с выяснением корней мистического в его позднем творчестве, и с традициями общеевропейской литературы, с которыми так или иначе совпадали собственные поиски Тургенева.<sup>20</sup> Оставляя в стороне эту проблему, требующую самостоятельного исследования, заметим: несмотря на явный условно-аллегорический характер множества сновидений в романах («Накануне», «Отцы и дети»), повестях и рассказах («Живые мощи», «Фауст», «Три встречи», «Сон», «Призраки», «Довольно», «Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова», «Клара Милич», «Силаев»), «Стихотворениях в прозе», их поэтическая функция, связанная с концепцией каждого из этих произведений, всегда оставалась многозначной. Различными были как истоки этой эстетической категории, так и ее художественное воплощение. Так, в «Песни» Тургенев по-своему воспользовался формой давно забытой новеллы-легенды, новеллы-сказки с ее фантастическим ореолом, недоговоренностью, множественностью смыслов. В этой связи мотив сна (так же, как и тема музыки), на котором зиждется сюжетный механизм повести, ее образно-эмоциональное наполнение, соприкасается как со сказочными сновидениями, так и с литературными в стиле романтических новелл Э. По.<sup>21</sup>

Исследователи, писавшие о «Песни торжествующей любви», давно заметили, что в процессе доработки этой повести в 1881 году изменению подверглись не столько ее сюжет, сколько тональность и финал, в котором исчезает беспросветная мрачность, нет гибели героев (оживление Муция магическими заклинаниями слуги-малайца, смутное воспоминание Валерии о сновидении). При всей загадочности, недосказанности финал окрашен в светлые, умиротворенные тона, а все трагическое, тревожное как бы уходит в подтекст, приближая тем самым «Песнь» к «Стихотворениям в прозе». В окончательном тексте тургеневской повести больше гармонической соразмерности, мифологических аллюзий, среди которых выделяются восточные сказания, библейские предания об искушении праведников дьявольскими наваждениями.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> См.: Муратов А. Б. Указ. соч. С. 85—89; Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 174; Турьян М. А. Тургенев и Эдгар По (К постановке проблемы) // Studia Slavica. Budapest. 1973. Т. 19. Fasc. 4. С. 407—415.

<sup>21</sup> В новейшей литературе высказывалось интересное, хотя и не бесспорное наблюдение о созвучности художественного мира «Песни» «Евгению Онегину» Пушкина (сон Татьяны, отдельные совпадения в сюжетных коллизиях и т. д.). См.: Шагинян Р. П. Финал («Песнь торжествующей любви» как завершение творческого диалога Тургенева и Достоевского) // Вопросы поэтики. Самарканд, 1993. С. 21—38.

<sup>22</sup> Известно, что Тургенев особенно основательно работал над стилем, ритмикой, музыкой слова, неоднократно обращаясь к сказочным повторам (трижды звучит торжествующая мелодия, несколько раз «оживают» сны), к контрастным противопоставлениям (противоположные облики Муция и Фабия, итальянский и восточный колориты).

В легенде пусть мимолетно, но звучит тема греха и нравственного долга. После «страшных» сновидений Валерия обращается к своему духовнику, который «отпустил ее невольный грех», подумав про себя: «Муций и прежде, помнится, не совсем был тверд в вере, а побывав такое долгое время в странах, не озаренных светом христианства, мог вынести оттуда заразу ложных учений...» Он же нашел простое объяснение смятенности Валерии: «Колдовство, чары бесовские... это так оставить нельзя» (С, 13, 67).

В связи с этим особый интерес представляет эпизод об исчезновении «чистого, святого выражения» на лице Валерии (после ее первого сна), когда Фабий рисовал ее портрет в образе святой Цецилии. Лишь едва заметный штрих: «святость» святой Цецилии (о портрете Валерии в «Песни» говорится трижды) — обретает в повести знаковый характер, создает ее тревожный настрой. Портрет героини (точнее, прикровенная аналогия со святой) так же, как и восточная мелодия, выполняет роль аллегории, своеобразного композиционного приема.

Напомню предание о Цецилии, святой католической церкви, особенно чтимой в Риме. В ранней молодости она тайно обратилась в христианство и дала обет девственности. Родители пожелали выдать ее замуж за язычника Валерия. Она обратила его в христианство и склонила чтить ее обет. Приняла мученическую смерть. Святая Цецилия считается покровительницей духовной музыки и олицетворением чистоты и непорочности. Многие из этих подробностей метафорически обыгрываются Тургеневым, хорошо знавшим алтарную экспозицию Рафаэля «Святая Цецилия» (хранится в Болонской пинакотеке), на которой святая изображена внимающей хору ангелов.

Портрет Валерии упоминается еще раз в финале в полном соответствии с его умиротворенным колоритом: «...и когда, на другой день после отъезда Муция, Фабий снова принялся за ее портрет, он нашел в ее чертах то чистое выражение, мгновенное затмение которого так смутило его... и кисть побежала по полотну легко и верно» (С, 13, 74).

Заметим кстати, эпизод этот по своей сути соотносится с индуистской мифологией, согласно которой поддавшийся соблазну аскет не утрачивает окончательно следов своего подвижничества, святости. (Ассоциативно здесь есть и нотки переклички с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда: изменение лица, отраженное в портрете; отдаленно — с «Портретом» Гоголя.)

Было бы преувеличением сводить многомерное и неожиданное содержание «переданной прозой поэмы», говоря словами Тургенева о легендах Флобера, только к восточной тайнописи и ее приметам. Ведь в «Песни» речь идет об имитируемой «старинной итальянской рукописи» и действие относится к эпохе Возрождения. Но, во-первых, хотя события и происходят в итальянском городе Ферраре, город этот в повести весьма условен. Реально-исторических итальянских штрихов в «Песни» не меньше, чем восточных, но ее образно-эмоциональную атмосферу, художественно-смысловые акценты создают вовсе не они. По-видимому, итальянское обрамление, переплетенное с прозрачной вязью Востока, — преднамеренная дань литературной традиции (стилизации) — существенный элемент художественной структуры. Само разграничение итальянских и восточных мотивов в «Песни» тоже условно, в ее поэтике нет противостояния. Напротив, судя по черновым и беловым рукописям, Тургенев особенно заботился о сохранении единства тона этого произведения. «Надо, чтобы тон был выдержан до малейших подробностей» (С, 13, кн. 1, 119), — предупреждал он Стасюлевича, отправляя повесть в «Вестник Европы».

Что подразумевалось под «тоном»? Едва ли речь шла только о стиле повести, тем более что Стасюлевич был внимательным редактором. Некоторое пояснение тургеневской мысли содержится в его статье «Пергамские раскопки» (1880), написанной одновременно с «Песнью». Восхищаясь гармонией и мастерством Пер-

гамского алтаря, Тургенев писал: «...все эти реальные детали до того исчезают в общем целостном впечатлении, — вся эта бурная свобода романтизма до того проникнута высшим порядком и ясным строем высокохудожественной, идеальной мысли, что нашему брату-эпигону только остается преклонить голову и учиться — учиться снова, перестроив все, что он до сих пор считал основной истиной своих соображений и выводов» (С, 15, 38). По-видимому, и в «Песни» Тургенев стремился к созданию новой свободной формы, в которой бы самодовлели и целостность впечатления, и предельная полнота слова, скрывающего затаенную мысль автора.

В самом деле, замысел повести словно закодирован и, очевидно, глубже ее причудливо фантастической, хотя и прозрачной внешней канвы, не ограничивается он и «легендой о совершенной любви».<sup>23</sup>

Художественный мир «Песни», созвучный поэтической природе «Стихотворений в прозе» или гармонии музыки, не поддается прямолинейному истолкованию. Авторский комментарий здесь, так же как и в «Кларе Милич», полностью отсутствует. Ассоциация же с автопризнанием в статье «Пергамские раскопки» в известной мере приоткрывает характер творческих поисков позднего Тургенева, поясняя в том числе и истоки переплетения в «Песни» восточных и западных мотивов.

Известно, что эпоху Возрождения отличало стремление к цельной, универсальной картине жизни, тенденция понять и объяснить все, даже не поддающееся объяснению. Неумная любознательность побуждала выдающихся мыслителей Возрождения обращаться к магии и другим таинственным наукам, корни которых уходили на Восток, к восточной мудрости, к восточной магии слова, музыки.

Не потому ли в повести использован такой художественный штрих, как «Неистовый Орланд» Ариосто, которого в смятенном состоянии пытается читать Фабий? Непосредственной связи с тургеневским сюжетом здесь как будто бы нет. На первый взгляд, Ариосто — только историческая временная реалья, «поэма которого, недавно перед тем появившаяся в Ферраре, уже гремела по Италии» (С, 13, 64). Но ведь поэма Ариосто (любимый Тургеневым автор, упоминается в письмах к П. Виардо, Л. Пичу, в статье «Поездка в Альбано и Фраскати») с необычайной многогранностью воплощает в себе гуманистические идеи и общечеловеческий пафос эпохи Возрождения. Герои «Неистового Орланда» живут естественной, гармоничной жизнью в мире чудес, волшебства и приключений. Они любят, страдают, сражаются и предпочитают умереть, не изменив своему чувству. События происходят, кстати, в Европе и Азии, есть у Ариосто и путешествия на Восток и восточная символика («волшебная книга», «чудодейственный рог», таинственное кольцо, чародеи и т. д.). Героев сближает естественное чувство общечеловеческого единения, активного гуманизма, свободы. Напомню, кстати, мысль о гармонии человеческого единения — одна из доминирующих и в гетевской концепции западно-восточного синтеза.

В «Песни» нет исторических событий. Но судьбы отдельных, частных личностей при помощи «таинственного» (фантастической романтики) наталкивают на не менее обобщающие мысли о человеческих стремлениях и независимых от воли человека силах, о судьбе.<sup>24</sup>

В ее финале в форме намеков, полутонов, игры света и тени сфокусирована вся необычная, таинственная история «итальянской рукописи». Фабий заканчивает портрет Валерии («своей Цецилии») под звуки восточной мелодии, «той песни торжествующей любви, которую некогда играл Муций», зазвучавшие внезапно, противугодно под руками Валерии, сидевшей перед органом. «И в тот же миг

<sup>23</sup> *Натова Н.* Указ. соч. С. 125.

<sup>24</sup> См.: *Зельджейн-Деак Ж.* «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica.* Budapest. 1973. Т. 19. Fasc. 1—3. С. 347—364.

⟨...⟩ она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни... ⟨...⟩ Что это значило? Неужели же... На этом слове оканчивалась рукопись» (С, 13, 75).

При всей внутренней композиционной законченности повествование остается открытым, недосказанным, что усиливается заключительным эпизодом с портретом, неприметно окрашенным авторской иронией или лукавой усмешкой: святость-то утверждается под звуки греховной торжествующей мелодии. Святая Цецилия, как известно по преданию и картине Рафаэля, на небесах внимает ангельскому пению. В повести преднамеренно устраняется возможность какого-либо определенного суждения о происходящем (особенность поэтики позднего Тургенева). В то же время в ней неуловимо ощущается соприкосновение с гетевской утопической идеей общечеловеческой гармонии, западно-восточного синтеза. За восточной орнаментикой и стилизацией (восточная мелодия, орган и скрипка, Св. Цецилия и т. д.) вместе с авторским голосом скрыт и многозначный философско-этический смысл повести, созвучный газелям Хафиза, стихотворениям Гете («Блаженное томление») в «Книге певца» и «Книге Зулейки» в «Западно-восточном диване». Не потому ли сам Тургенев опасался прямолинейных аллегорий, связанных с «Песней»? А современники (за малыми исключениями), восхищаясь преимущественно поэтической фантазией автора, не разгадали в повести общечеловеческой мысли о трагическом и идеальном в судьбе человека, мысли, скрытой за символикой слова, приметой художественного мира позднего Тургенева.

В. Е. Ветловская

## СПОСОБЫ ЛОГИЧЕСКОГО ОПРОВЕРЖЕНИЯ ПРОТИВНИКА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ» ДОСТОЕВСКОГО

Существует распространенное мнение о том, что Достоевский, споря со своими героями, отрицателями и бунтарями, оставляет им всю логическую убедительность рациональных построений, что несогласие автора с идеологическим противником (тем или иным героем романа) по необходимости и главным образом выражается на уровне внелогических, внерациональных положений. На стороне героев оказывается доказуемая и доказанная истина, а на стороне автора — его сугубо личные симпатии, т. е., в сущности, не столько убеждения, сколько предубеждения. При этом нередко ссылаются на известное признание Достоевского в одном из писем 1854 года: «...я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной».<sup>1</sup> Заключительные слова признания обычно воспринимаются так, будто мысль, что

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 176. Далее ссылки на это издание даются в тексте, первая цифра — том, вторая — страница. Ср. слова Шатова Ставрогину в романе «Бесы»: «...не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?» (10, 198). Затем слова Достоевского в набросках возражения К. Д. Кавелину (1881 год): «Добро — что полезно, дурно — что не полезно. Нет, то, что любим. Все Христовы идеи оспоримы человеческим умом и кажутся невозможными к исполнению. Подставлять ланиту, возлюбить более себя. Помилуйте, да для чего это? Я здесь на миг, бессмертия нет, буду жить в мою (— — —). Нерасчетливо (...) Позвольте уж мне знать, что



истина вне Христа (не только в романах Достоевского, но и вообще) уже доказана. Но ведь это не так.

В черновых заметках к роману «Преступление и наказание» Достоевский записывает главную идею, передающую «православное воззрение»: «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты (...) Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе» (7, 154—155). Путь человека к счастью, по мысли Достоевского, является одновременно и путем выяснения истины, воспринимаемой «знанием и сознанием» в результате мучительного «опыта *pro* и *contra*». Ведь представление о том, что счастье заключается в материальном благополучии («в комфорте»), — только расхожее заблуждение. Однако там, где речь идет об истине, добываемой «опытом *pro* и *contra*», речь идет о логике.

В пределах небольшой статьи невозможно показать всю систему логических аргументов автора «Преступления и наказания», направленных против теоретических построений главного героя, занятого проблемой личного и общего счастья. Поневоле приходится выбирать. Остановимся на нескольких моментах — методе доказательства, избранном Достоевским в полемике со своим противником (этот метод является общим для всех романов писателя); логическом итоге, к которому этот метод ведет, и некоторых аргументах.

Опровергая противника и утверждая наиболее глубокие и важные идеи, Достоевский пользуется, как правило, методом косвенного доказательства. В математике он называется доказательством от противного. Суть его в следующем: из двух противоречащих суждений: *A* (здесь — суждение автора) и *B* (суждение его героя) — является истинным либо первое, либо второе. Если доказана ложность одного из противоречащих друг другу суждений, истинность второго разумеется сама собой. В риторике такой способ опровержения противника именуется доводом *ex concessis* (доводом из заимствования). Он предполагает временную уступку противнику (согласие с тем или иным его утверждением) и такое развитие его идеи, которое в логическом итоге оборачивается очевидной нелепостью, абсурдом. Поэтому иногда весь этот способ опровержения чужой и доказательства собственной мысли называется по его итогу — *reductio ad absurdum* (сведение к абсурду). У Достоевского *reductio ad absurdum* служит излюбленным приемом полемики.

Но для начала подчеркнем то важнейшее положение в размышлениях героя-антагониста, тот пункт, относительно которого Достоевский никогда не спорит со своим противником, — напротив, неизменно соглашается. Это касается мысли о неблагообразии мира, того порядка вещей, при котором проявляются и сплошь и рядом торжествуют многообразные формы зла.<sup>2</sup>

---

расчетливо, что нет» (27, 56). «Подставить ланиту, любить больше себя — не потому, что полезно, а потому, что нравится, до жгучего чувства, до страсти». И сразу же далее (в виде уступки, полемического допущения возможной крайности): «Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» (27, 57). Но истина все-таки не «с вами», ср. слова старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»: «А насмешников спросить бы самих: если у нас мечта, то когда же вы-то воздвигнете здание свое и устроитесь справедливо лишь умом своим, без Христа? (...) Воистину у них мечтательной фантазии более, чем у нас. Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлекший меч погибнет мечом. И если бы не обетование Христово, то так и истребили бы друг друга (...) так что последний истребил бы предпоследнего, а потом и себя самого» (14, 288).

<sup>2</sup> Отвечая на критические отзывы Н. К. Михайловского, Достоевский в 1873 году писал: «Смею уверить г-на Н. М., что „лик мира сего“ мне самому даже очень не нравится» (21, 157).

Полемика возникает там, где речь заходит о путях переустройства мира. Один путь (его и отстаивает герой-антагонист) имеет в виду революционное, насильственное преобразование общества; другой (на нем настаивает автор) исключает насилие и предполагает преобразование мира на основе любви, милосердия, сострадания, на основе тех истин, которые открыты людям в учении Христа. Эти-то две возможности изменения «лика мира сего» (путь насилия или путь любви) и оказываются в ситуации противоречащих друг другу суждений, в той ситуации, где ложность одного суждения означает истинность другого. Разумеется, ситуация *или... или* (истинно либо то, либо это) не исчерпывается проблемой путей переустройства мира, как они представлены в романах Достоевского. Говоря об этих путях, мы взяли для иллюстрации теоретического соображения лишь самый простой, а вместе с тем и самый существенный пример, существенный потому, что он указывает общее направление, в котором движется мысль художника. По отношению к приведенному примеру все остальные аргументы в том же роде и не том же роде будут более или менее областью детализации и конкретных наблюдений.

В центре повествования о Родионе Романовиче Раскольникове находится совершенное им преступление — убийство и ограбление старухи-процентщицы. Сложная мотивировка этого злодеяния (побуждение к нему не ограничивается какой-нибудь одной причиной, а объединяет несколько мотивов, на первый взгляд довольно слабо друг с другом связанных) рисует и преступление, и преступника сразу в трех планах.

Во-первых, убийство и ограбление старухи-процентщицы — уголовное преступление. И в таком случае Раскольников, убийца и грабитель, — уголовный преступник.

Во-вторых (и в более общем плане), это сведенный к минимуму вариант социальной революции, которая является не чем иным, как насильственным перераспределением богатств, и на практике означает то же убийство и ограбление (какими бы словами это ни называлось), только в более широких и впечатляющих масштабах. Раскольников в таком случае — потенциальный революционер. Не случайно о нем говорится в романе (слова Разумихина) как о возможном «политическом заговорщике» (6, 340, 341).

И в том и в другом плане неблагоприятные действия оправдываются высокой целью: несчастье одного (немногих) искупается счастьем многих (всех других).

В-третьих (и в самом общем плане), убийство и ограбление — не что иное, как страшный грех и преступление против Господа Бога, идущий вразрез (если пока оставить в стороне все остальное) с известными заповедями — «Не убий», «Не укради» (шестая и восьмая заповеди из десяти, начинающихся словами: «Аз есмь Господь Бог твой, да не будут тебе бози инии, разве Мене»). И тогда Раскольников оказывается носителем атеистической идеи, богоотступником, богоборцем.

Таким образом, то, что, казалось бы, идет в простом и, по-видимому, случайном ряду (герой-отрицатель у Достоевского всегда и революционер, и атеист), на самом деле внутренне тесно связано логической необходимостью.

Преступление Раскольникова теоретически, рационально обосновано. Герой руководствуется логикой, которая ему представляется безупречной: «...всё, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика» (6, 50). Но решения и вычисления Раскольникова не учитывают всех, вернее, важнейших для него возможностей, всех или важнейших реальных фактов. Разумихин говорит: «Логика предугадает три случая, а их миллион!» (6, 197). Разумихин говорит это в контексте, который компрометирует логику вообще. Но такая компрометация несерьезна. Высказывание героя означает только, что есть логика и логика. Одна предугадывает «три случая», другая предусматривает настолько широкое поле возможностей, что оно способно вместить любую случайность. Само собой понятно,

что смысл и направленность логических заключений там и тут никак не могут совпадать. И в этом все дело.

Теоретические построения Раскольникова опираются на недостаточные основания и потому ведут к поспешным и неправильным обобщениям. Его логика ущербна. Именно поэтому она оборачивается «казуистикой», ср.: «...весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» (6, 58). Логика автора, полемизирующего со своим героем, напротив, строится на достаточно прочном фундаменте и предусматривает гораздо больше возможностей. Именно поэтому она в произведении неопровержима.

Приведем пример из самого начала романа. Размышляя на тему, почему «так легко отыскиваются (...) почти все преступления и так явно обозначаются следы почти всех преступников» (еще до того, как герой пошел на «дело»), Раскольников в конце концов решил, что главная причина заключается в самом преступнике. В момент совершения преступления он «подвергается какому-то упадку воли и рассудка» как раз тогда, когда «наиболее необходимы рассудок и осторожность. По убеждению его (Раскольникова. — В. В.) выходило, что это затмение рассудка и упадок воли охватывают человека подобно болезни (...) затем проходят так же, как проходит всякая болезнь. Вопрос же: болезнь ли порождает самое преступление или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то вроде болезни? — он еще не чувствовал себя в силах разрешить.

Дойдя до таких выводов, он решил, что с ним лично, в его деле, не может быть подобных болезненных переворотов, что рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо, во всё время исполнения задуманного, единственно по той причине, что задуманное им — «не преступление»...» (6, 58—59). Если бы Раскольников действовал в соответствии со своими рациональными заключениями, он должен был бы повернуть от дома старухи-процентщицы сразу же, как только он до него дошел, а может быть, и раньше: «когда пробил час, всё вышло совсем не так, а как-то нечаянно, даже почти неожиданно» (6, 59). В действиях Раскольникова не обнаружилось ни особого рассудка, ни воли, побеждающей все препятствия. Вместо этого вдруг явилось самое странное и легкомысленное суеверие: «...Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (6, 52).

Обратим внимание на те случайности, которые подтолкнули Раскольникова к его «новому» и роковому шагу (ср.: «Гм... да... всё в руках человека, и всё-то он мимо носу пронесит, единственно от одной трусости... это уж аксиома... Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...» — 6, 6) и в которых герой усмотрел какое-то указание судьбы, как бы предопределение свыше.

Еще зимой, побывав впервые у старухи-процентщицы и почувствовав к ней «непреодолимое отвращение» (6, 53), Раскольников, зайдя в трактир, услышал разговор студента и молодого офицера как раз об этой старухе и именно в том направлении, которое было чрезвычайно близким Раскольникову. Незнакомый герою студент излагал его «арифметическую теорию»: для благополучия, для счастья многих позволительно убить и ограбить одного «без всякого зазору совести» (6, 54). Рассуждения студента Раскольников услышал в тот момент, когда «странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его» (6, 53). «Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, всё это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им (...) молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что

зародились... *такие же точно мысли?* И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» (6, 55).

Но почему, спрашивается, Раскольников показалось странным такое «совпадение» (ведь он сам говорит, что «всё это были самые обыкновенные и самые частые» разговоры, «не раз уже слышанные...») и почему вдруг «трактирный разговор» оказал на него такое «чрезвычайное (...) влияние»? При чем здесь «предопределение» и «указание»? На самом деле странен не услышанный героем «трактирный разговор» и не это «совпадение» (оно в подобной ситуации вполне возможно), гораздо более странно то, что Раскольников увидел в них «какое-то предопределение, указание». Если бы герой вполне владел своей волей и рассудком, ему было бы чрезвычайно важно задуматься именно на эту тему: «Конечно», это «случайность, но он вот не может отвязаться теперь от одного весьма необыкновенного впечатления, а тут как раз ему как будто кто-то подслушивается» (6, 53). Так вот: почему вдруг какая-то «случайность» выросла в сознании героя до размеров «предопределения»? и кто ему тут «подслушивается»?

Те же самые вопросы возникают и по поводу другой «случайности», которая окончательно отбросила в сторону все колебания Раскольникова и толкнула его на страшный путь: «...он никак не мог понять и объяснить себе, почему он (...) которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти. Крюк был небольшой, но очевидный и совершенно ненужный. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда (...) такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (...) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его!» (6, 50—51). Раскольников узнал, что назавтра, в семь часов вечера, Лизаветы не будет дома, и старуха останется в квартире совсем одна. Раскольников вернулся домой «как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно» (6, 52). Так сказать, сама судьба решила. А между тем (не говоря о прочем), откуда вдруг герой в точности узнал, что все будет именно так, как он услышал? Ср.: «Конечно, если бы даже целые годы приходилось ему ждать удобного случая, то и тогда, имея замысел, нельзя было рассчитывать наверное, на более очевидный шаг к успеху этого замысла, как тот, который представлялся вдруг сейчас. Во всяком случае, трудно было бы узнать накануне и на pewno, с большею точностью и с наименьшим риском, без всяких опасных расспросов и разыскиваний, что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовится покушение, будет дома одна-одинехонька» (6, 52). Но ведь Лизавета могла передумать и не уходить из дома. Могла все-таки доложить о своих делах старухе, как она всегда и делала (ср.: «Да вы на сей раз Алене Ивановне ничего не говорите-с (...) а зайдите к нам не просясь» — 6, 51), и старуха могла ее не пустить. Могла, просясь ли, не просясь ли, уйти из дома раньше или позже. Могла, как это и произошло, вернуться и застать Раскольникова на месте преступления. А ведь появление Лизаветы сводило на нет все расчеты героя и совершенно обесмысливало его «арифметическую теорию». Короче говоря, много было разных возможностей, которые легко было

предусмотреть, если бы герой вполне владел своей волей и рассудком. И все эти возможности лишали встречу на Сенной того особого и фатального значения, которое придал ей Раскольников.

Если и было герою «какое-то предопределение, указание», то их следовало разглядеть в странных снах, увиденных Раскольниковым как раз перед тем, как он, свернув в сторону с прямой дороги и пустившись в «крюк», пошел на лишнее и лихое «дело». В одном, напомнившем ему об ужасном впечатлении, вынесенном им из детских лет и связанном с убийством немощной и старой лошаденки: «„Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?“ (...) Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и на душе его стало вдруг легко и мирно (...) Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). И в другом сне, напомнившем герою о красоте и чистоте первозданной природы, созданной для утоления любой естественной человеческой жажды и еще не испорченной порочным, разрушительным вмешательством чьих бы то ни было «дел»: «...всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедает. Он же всё пьет воду, прямо из ручья (...) И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...» (6, 56).<sup>3</sup> Ср. с этими грезами картину «облитой солнцем необозримой степи», которая (уже в эпилоге) напоминает Раскольникову «века Авраама и стад его» и которая предупреждает затянувшееся возвращение героя на прямую дорогу (6, 421).

Наконец, «предопределение» и «указание» можно было разглядеть даже в том обстоятельстве, что Раскольников самым странным и неожиданным образом едва не проспал и не упустил вообще свой «удобный случай» (ср.: 6, 56), и т. д.

Никакая судьба и никакие «случайности» не подстерегают на самом деле Раскольникова на его дороге с тем, чтобы вести его только одним и роковым путем. Те «случайности», которые принимают для него вид принудительный и необходимый, герой в действительности выбирает сам — выбирает именно то, что соответствует «настроению его духа» и его «обстоятельствам». Раскольников видит только то, что совпадает с его дурно направленной волей, согласившейся на преступное «дело», и рассудком, служащим оправданию этого зла (ср. в дальнейшем слова Свидригайлова: «Разум-то ведь страсти служит» — 6, 215). Раскольникова ведет по его кривой дороге не «предопределение» и не «судьба» (он сам выбирает эту «судьбу»), а больная воля и помутившийся разум. Иначе говоря, героем движет греховное состояние его души и те злые силы, которые в этом состоянии ему «подслуживаются» и руководят им вплоть до самого преступления: «Последний же день (...) действовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58).

Преступление, этот тяжкий грех, созревает в душе героя в полном согласии с тем, как это описывается в православной литературе: «Зло вошло в мир через волка. Это — не „природа“ (...) а „состояние“ (...) Для святого Григория Нисского

<sup>3</sup> О лермонтовских реминисценциях в этих грезах см.: Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976. С. 94—95.

грех — болезнь воли, которая ошибается, принимая за доброе его призрака».<sup>4</sup> По убеждению святого Иоанна Златоуста, «никто не бывает злым по необходимости»<sup>5</sup> и никто не бывает преступным по «природе»: «...преступление зависит не от природы, а от собственной воли».<sup>6</sup> В другом месте он высказывает ту же мысль со ссылкой на Христа, который «нигде не осуждает плоть» (т. е. природу), «но везде обвиняет развращенную волю».<sup>7</sup> При этом грех и преступление овладевают человеком постепенно: «В душе нашей несомненно есть некоторый прирожденный стыд греха и уважение к добру, и невозможно ей вдруг дойти до такого бесстыдства, чтобы отринуть все зараз, напротив, она нисходит до крайней погибели неприметно, мало-помалу...».<sup>8</sup> «В православной аскетике, — пишет В. Н. Лосский, — имеются специальные термины для обозначения различных воздействий, оказываемых духами зла на душу человека. Это „помыслы“ (...) или образы, подымающиеся из низших областей души (...) затем „прилог“ (...) не то, чтобы „искушение“, а наличие посторонней мысли, пришедшей извне и введенной враждебной волей в сознание. „Это не грех, — говорит Марк Подвижник, — но свидетельство нашей свободы“. Грех начинается лишь при „сочетании“ (...) при прилеплении ума к приводящей мысли или образу, или, вернее, он — некоторый интерес или внимание, указывающие уже на начало согласия с вражеской волей, ибо зло всегда предполагает свободу, иначе оно было бы лишь насилем, овладевающим человеком извне».<sup>9</sup>

Итак, болезнь, которую Раскольников (вопреки своим расчетам) испытывает, как и всякий преступник, и которую он не в силах определить, — не что иное как состояние греха. Эта болезнь начинается с злого помысла и, достигая постепенно крайней степени (когда этот помысел целиком захватывает душу), доходит до горячечного бреда, до монomanии, доходит, наконец, до «дела». «И делаемся мы, таким образом, подвластными (дьяволу. — В. В.) за опущение малого, что однакож ради Христа почтено достойным великого попечения, как написано: „кто не покоряет воли своей Богу, тот попадает под иго сопернику Его“».<sup>10</sup> В своем больном состоянии герой действует своей и не своей волей, в своем и не в своем рассудке. Ср.:

«— О, молчите, молчите! — вскрикнула Соня (...) — От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!».

— Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?

— Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! (...)

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил» (6, 321).

Вот почему герой в известной мере прав, точнее, прав как раз наполовину, когда далее говорит: «...старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322). Прав наполовину потому, что убивали они все-таки вместе.

В «деле» Раскольникова важен выбор. Решая проблему собственного и чужого счастья, герой мог воспользоваться лишь двумя возможностями (каким бы ни

<sup>4</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви // Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 98.

<sup>5</sup> Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого, архиепископа Константинопольского избранные творения. Толкование на святого Матфея Евангелиста. М., 1993. Т. 2. С. 812. Ср.: «Зло существует не по необходимости» (Там же. С. 609).

<sup>6</sup> Там же. С. 607.

<sup>7</sup> Там же. Т. 1. С. 194.

<sup>8</sup> Там же. Т. 2. С. 857.

<sup>9</sup> Лосский В. Н. Указ. соч. С. 99.

<sup>10</sup> Иноков Каллиста и Игнатия Ксанфопулов наставление безмолвствующим, в сотне глав // Добротолюбие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 5. С. 342.

было в действительности их число): одна, исключая зло, вела Раскольникова прямой дорогой; другая, отдавая его в руки дьявола, заставляла блуждать и заблуждаться. С тех пор как выбор был сделан, события развиваются в логике естественных следствий той ошибки, которая побуждала принимать «за доброе его призрак», т. е. в логике греха, основанного на ложных теориях и неправильных расчетах. Иначе и не могло быть. Ведь как бы ни были сложны и многосторонни теоретические построения героя, они в конечном счете сводились к простенькому заключению — к оправданию софизма, согласно которому грех не есть грех, преступление не есть преступление.

Разумеется, жизнь тотчас показала реальную цену этого софизма, поставив все на свои места. Ведь совершенное убийство и ограбление, чем бы они ни оправдывались, уже нельзя отменить и назвать иначе, чем убийством и ограблением, а того, кто совершил то и другое (каковы бы ни были его достоинства), нельзя назвать иначе, чем убийцей и грабителем. Со всеми вытекающими отсюда результатами. Следуя этим соображениям, Свидригайлов с пренебрежительным высокомерием и говорит о «теориях» Раскольникова (об одной: «своего рода теория», о другой: «так себе теория» — 6, 378) и никак не может понять странной логики героя, позволяющего себе убивать и грабить и негодующего на тех, кто стоит у дверей и подслушивает: «...но, однако, что ж это такое? Я, может, совсем отсталый человек и ничего уж понимать не могу. Объясните, ради Бога, голубчик! Просветите новейшими началами.

— Ничего вы не могли слышать, врете вы всё!

— Да я не про то (...) я про то, что вы вот всё охаете да охаете! Шиллер-то в вас смущается поминутно. А теперь вот и у дверей не подслушивай. Если так, ступайте да и объявите по начальству, что вот, дескать, так и так, случился со мной такой казус: в теории ошибочка небольшая вышла. Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушенок можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время» (6, 373).

По мысли Достоевского (мы опускаем анализ других его аргументов ради заключения, прямо связанного с тем, что уже сказано), все «теории», все «высокое и прекрасное» («Шиллер-то, Шиллер-то» в разных обличьях) не имеют никакого отношения к преступлению Раскольникова, к этому «общему» и частному «делу». Свидригайлов рассуждает более последовательно, чем недоучившийся студент юридического факультета. И он прав: в «деле» Раскольникова самое главное — разрешение преступления «по совести» (т. е. без совести) и само это преступление, а уж как оно мотивировано (хотя бы и «удовольствием»), значения не имеет. И даже так: в злодействе, ничем не украшенном и просто названном злодейством, меньше подлости, чем в злодействе, обряженном в благовидные теории и покровы. Достоевский очень основательно и подробно доказывает мысль, что все соображения об «общем счастье» и вся возвышенная грусть здесь притянуты к преступлению кое-как и на живую нитку.

Если так, то говорить о «новом слове» и «новом» шаге (как это делает Раскольников по поводу своего и не своего «дела») нельзя. Все это было бы из области «высокого и прекрасного» (ведь понятие «новый» имеет у героя оценочный и именно положительный смысл). Нужно говорить о грехе и злодействе, которых и без теорий Раскольникова вполне достаточно в грешном мире. Достоевский приводит героя к абсурду, ибо с возмущения против зла и начинаются его поиски особой, благодетельной для себя и для человечества дороги.

Именно потому (скажем в сторону и отвлекаясь), что высокие теории, оправдывающие преступление (грабеж и убийство), не имеют на самом деле никакого к нему отношения, эти теории при желании могут меняться. Совершается ли грабеж и убийство под флагом социализма (для счастья многих) или под флагом

капитализма, светлого буржуазного будущего (для благополучия кучки) — какая разница? Неизменным остается только одно — готовность заблудших душ совершать злодеяния и сами эти злодеяния. Вот и все. Иначе говоря, Достоевский остается для нас пророком и в настоящий момент. Правда, он вряд ли мог предположить, что все эти «теоретические» метаморфозы будут испытывать и эти злодеяния совершать одни и те же люди, да еще в таком числе! А если иметь в виду их «подвиги» (т. е. грабеж и убийство), то — и в таких размерах!

М. С. Ланда (США)

### СИМВОЛИСТСКАЯ ПОЭТЕССА: ОПЫТ МИФОТВОРЧЕСТВА \*

В последние десять лет внимание исследователей обратилось к малоизвестному эпизоду в истории символизма: литературной мистификации Черубины де Габриак. Появились публикации, посвященные истории этой мистификации и жизненному пути ее автора, Елизаветы Ивановны Дмитриевой (Васильевой).<sup>1</sup> Несмотря на большой фактический материал, уже введенный в научный оборот, недостаточно освещенными остаются вопросы: каковы были идеологические предпосылки подобной мистификации; откуда и почему в русской литературе возникла эта фантастическая маска? В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть феномен Черубины де Габриак с точки зрения символистского мифотворчества, а также проблемы женского авторства в начале XX века.

Образ мифической поэтессы Черубины де Габриак, как маргинального явления, уходит корнями в общепринятую практику искусства и представляет особый интерес в этом контексте. Какова была атмосфера литературного дебюта Дмитриевой, и почему он был связан с мистификацией? В 1909 году Елизавета Ивановна Дмитриева (1887—1928) делала свои первые шаги в литературе. Филолог по образованию, она занималась испанской и французской средневековой литературой и одновременно преподавала в женской гимназии. Находясь в центре артистической жизни Петербурга, начинающая поэтесса посещала лекции в Академии художеств, пользовавшиеся популярностью в среде модернистов театральные постановки, литературные собрания на «Башне» Вячеслава Иванова и основанную им весной 1909 года «Академию стиха». Дмитриева была близким другом М. Волошина и Н. Гумилева.<sup>2</sup> Конец 1900-х годов — время ее поэтического становления, насыщенное духовными поисками. Уже в 1908 году в журнале «Вестник теософии» под псевдонимом Е. Ли была опубликована первая работа Дмитриевой — перевод с испанского «Октав Святой Тересы».<sup>3</sup> Однако по ряду причин собственные стихи

\* Благодарю Л. С. Флейшмана, В. П. Купченко, Н. Ю. Грякалову и А. А. Архипова за помощь при работе над этой темой.

<sup>1</sup> См., например: Марков А. «Одна брожу по всей вселенной...» (Рассказ о том, как появилась в русской поэзии Черубина де Габриак) // Книжное обозрение. 1988. № 1. С. 10; Купченко В. 1) «Как любили мы город наш...» // Нева. 1988. № 1. С. 199—202; 2) История одной дуэли // Ленинградская панорама. Л., 1988. Вып. 2. С. 388—400; Стихотворения Е. И. Васильевой, посвященные Ю. К. Щуцкому / Вступ. ст. и публ. Н. Ю. Грякаловой // Русская литература. 1988. № 4. С. 200—205; Глоцер В. «Две вещи в мире для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь» // Новый мир. 1988. № 12. С. 132—170; Давыдов З., Купченко В. 1) Черубина (Документальная повесть) // Памир. 1989. № 8. С. 124—160; 2) Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак // Памятники культуры: Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 41—61 (далее: Рассказ о Черубине де Габриак); Куприянов И. Знаки судьбы // Радуга (Киев). 1991. № 3. С. 107—109.

<sup>2</sup> Подробнее об их взаимоотношениях см.: Рассказ о Черубине де Габриак. С. 41—61.

<sup>3</sup> Счастливо сердце, любовью горящее / Пер. Е. Ли // Вестник теософии. 1908. № 3. С. 67.



она печатать в то время не могла. Трудность состояла не только в том, что начинающему поэту всегда сложно завоевать свое место в литературном мире. К 1909 году поэтам символистского направления было фактически негде публиковать свои произведения. В Петербурге не было тогда символистского литературного журнала, а московские журналы «Весы» и «Золотое руно» уже угасали. Гумилев, который был еще мало известен и находился почти в таком же положении начинающего поэта, как и Дмитриева, предпринимал попытки издания собственного журнала.

А. Толстой вспоминал, как в начале 1909 года Гумилев начал выпускать ежемесячный стихотворный журнал «Остров». Он предназначался исключительно для «современных поэтов» и должен был издаваться под редакцией Гумилева, М. Кузмина, П. Потемкина и А. Толстого: «Один инженер, любитель стихов, дал нам 200 рублей на издание. Бакст нарисовал обложку. Первый номер разошелся в количестве тридцати экземпляров. Второй — не хватило денег выкупить из типографии».<sup>4</sup> В первом номере «Острова» были напечатаны стихи Кузмина, Вяч. Иванова, Волошина, Потемкина, Толстого и Гумилева. Во втором номере — сонет Дмитриевой, упоминаемый в рецензиях Гумилева и Кузмина, опубликованных в журнале «Аполлон» (1902. № 2); а также стихи Л. Столицы, А. Толстого, А. Блока, Андрея Белого, В. Эльснера, Б. Лившица, С. Соловьева и Н. Гумилева. Этот номер «Острова» постигла печальная судьба. Он долго не мог выйти из типографии из-за финансовых затруднений редакции, а когда в конце концов появился в августе 1909 года, то тут же почти весь тираж загадочным образом исчез. Удалось найти его только в 1993 году.<sup>5</sup> Толстой рассказывает о другом любопытном эпизоде редакторской деятельности Гумилева после «Острова»: «Какими-то, до сих пор непостижимыми для меня путями он уговорил директора Малого театра Глаголина отдать ему редакторство театральной афишки. Немедленно афишка была превращена в еженедельный стихотворный журнал и печаталась на верже. После выхода третьего номера Глаголину намылили голову. Гумилев получил отказ, но и на этот раз не упал духом».<sup>6</sup> Такова была атмосфера, окружавшая поэтический дебют Дмитриевой в «Острове». Так же, как и многие другие поэты, она ожидала появления символистского журнала.

В начале 1909 года художественный критик С. К. Маковский с помощью богатого мецената М. К. Ушкова создает литературно-художественный журнал «Аполлон». Гумилев активно участвует в работе над журналом и способствует привлечению в редакцию И. Ф. Анненского. Ближайшими сотрудниками «Аполлона» становятся С. Ауслендер, М. Кузмин, А. Толстой, М. Волошин и Вяч. Иванов. Редактором — С. Маковский.<sup>7</sup> Казалось бы, Дмитриева получила, наконец, возможность опубликовать свои стихи. Но несмотря на внешне благоприятную ситуацию, Волошин предлагает ей пойти на мистификацию редакции «Аполлона», и Дмитриева соглашается. Возникает вопрос: почему было принято такое решение?

Волошин отвечает на этот вопрос двадцать лет спустя в «Истории Черубины» и ссылается на поверхностность художественного вкуса Маковского, который мог не понять поэтического дарования Дмитриевой и отвергнуть ее стихи: «Маковский,

<sup>4</sup> Толстой А. Н. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж: Нью-Йорк; Дюссельдорф, 1989. С. 39, 253—254.

<sup>5</sup> Второй номер «Острова» будет полностью опубликован в книге «Николай Гумилев. Исследования, материалы, биография» (под ред. М. Эльзона и Н. Грозновой), в настоящее время находящейся в печати.

<sup>6</sup> Толстой А. Н. Гумилев. С. 39—40.

<sup>7</sup> Подробнее об «Аполлоне» см.: Анненский И. Ф. Письма к С. К. Маковскому / Публ. А. Лаврова и Р. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 222—231; Корецкая И. В. «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 212—256.

„Рара Мако“, как мы его называли, был чрезвычайно и аристократичен и элегантен. Я помню, он советовался со мною: не вынести ли такого правила, чтоб сотрудники являлись в редакцию „Аполлона“ не иначе как в смокингах. В редакции, конечно, должны были быть дамы, и Рара Мако прочил балерин из петербургского кордебалета». <sup>8</sup> По словам Волошина, «Лиля (Дмитриева. — М. Л.), скромная, незелантная и хромяя, удовлетворить его, конечно, не могла, и стихи ее были в редакции отвергнуты». <sup>9</sup> Тем не менее, как пишут комментаторы «Рассказа о Черубине де Габриак», неизвестно, приносила ли Дмитриева свои стихи в редакцию, и вообще, видел ли Маковский эти стихи или ее саму. Волошин переслал в редакцию выполненный Дмитриевой перевод из М. Барреса, который так и не был опубликован, а Гумилев предлагал лично передать ее оригинальные произведения. <sup>10</sup> Возможно, под влиянием широко распространенного среди «аполлоновцев» негативно-го отношения к Маковскому-редактору поэтесса решила даже не пытаться посылать ему свои стихи.

Еще в период создания «Аполлона» среди сотрудников редакции наметились разногласия, которые позже привели к разделению на «молодую редакцию» во главе с Гумилевым и группу Вяч. Иванова. <sup>11</sup> Каждая из них преследовала собственные цели и потому боролась за то, чтобы привлечь на свою сторону Маковского. Волошин, стоявший в стороне от литературных школ и политической борьбы, видел в журнале возможность знакомить русскую публику с современными литературными течениями во Франции и прежде всего с новыми французскими поэтами. Несмотря на борьбу за влияние на Маковского, а может быть, и благодаря ей, среди «аполлоновцев» бытовало отрицательное мнение о редакторе журнала как человеке недалеком и даже мало осведомленном в литературе. <sup>12</sup> Один из «молодых», С. Ауслендер, с характерной для «молодой редакции» резкостью утверждал: «Маковский был совершенно неграмотным в области современной литературы и очень пленился, узнав, что существует такая модернистская литература». И далее: «Гумилев имел большое и твердое воздействие на него». <sup>13</sup> Очевидно, что судьба стихов Дмитриевой зависела не только от Маковского, но в какой-то мере и от этих внутренних разногласий между членами редакции.

Более того, замысел Волошина мистифицировать «Аполлон» Черубиной скорее всего возник именно в связи со сложной «политической ситуацией» внутри редакции. <sup>14</sup> Появление Черубины могло помешать борьбе двух литературных группировок за влияние на Маковского и смягчить созданную Гумилевым «атмосферу литературного карьеризма, столь неподобающую искусству», на которую Волошин жаловался 29 ноября 1909 года в письме к А. М. Петровой. <sup>15</sup> Тем не менее он указывает, что главной причиной мистификации было отклонение редакцией стихов Дмитриевой. Это подтверждает и М. Цветаева, узнавшая о Черубине от Волошина, которой такая мотивировка кажется более чем убедительной. <sup>16</sup>

<sup>8</sup> Рассказ о Черубине де Габриак. С. 44.

<sup>9</sup> Там же. С. 45.

<sup>10</sup> Там же. С. 57.

<sup>11</sup> См. об этом: Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников. СПб., 1991. С. 236.

<sup>12</sup> В. Купченко и З. Давыдов пишут, что такое мнение было несправедливым. Маковский, человек большой культуры и эрудиции, был необычайно предан делу создания журнала. Благодаря энергии и большому такту в обращении с людьми, ему удалось сплотить вокруг «Аполлона» очень разных и неординарных поэтов: А. Блока, Вяч. Иванова, И. Анненского, М. Волошина, М. Кузмина, Н. Гумилева. См. об этом: Давыдов З., Купченко В. Черубина. С. 139.

<sup>13</sup> Жизнь Николая Гумилева. С. 43.

<sup>14</sup> Там же. С. 236.

<sup>15</sup> Волошин М. Из литературного наследия. [Т.] 1. СПб., 1991. С. 202.

<sup>16</sup> Цветаева М. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М. 1990. С. 212.

Чтобы ответить на вопрос, почему довод Волошина казался справедливым современникам Черубины, необходимо принять во внимание и внелитературный контекст дебюта Дмитриевой. О том, насколько важны были социальное положение и внешность поэтессы для ее профессионального статуса и отношения к ней в литературных кругах в начале XX века, известно мало. Дмитриева была вынуждена зарабатывать себе на жизнь. Она преподавала в школе. На рубеже веков отношение к профессии учителя в среде литераторов, в том числе и символистов, было двойственным. С одной стороны, со времен «хождения в народ» и широкого распространения идей Льва Толстого школьному учителю приписывалась благородная миссия народного просветителя. С другой стороны, в восприятии художественной интеллигенции этот «возвышенный образ» нередко ассоциировался прежде всего с посредственностью, неприемлемой для человека искусства. Несмотря на то что крупные литераторы — Л. Толстой, В. Розанов и Ф. Сологуб — были, в разные периоды своей жизни, учителями, это предубеждение проявилось, например, в отношении И. Анненского, директора Царскосельского лицея. Маковский в своих воспоминаниях рассказывает о газетных нападках на «Аполлон» за то, что среди сотрудников редакции числится «школьный учитель» И. Анненский.<sup>17</sup> А сразу после выхода первого номера «Аполлона» разразился скандал: А. Вольнский, организовавший выпуск журнала в издательстве Эфрона, поставил условием своей работы исключение из редакции учителя И. Анненского. Вольнский ушел, а журнал не прекратил своего существования только благодаря вмешательству М. К. Ушкова, который полностью принял на себя все расходы. Демократическая литература требовала от поэта гражданственности, отрицая ценность искусства вне общественной направленности. Реакцией на это жесткое идеологическое ограничение явилась не менее крайняя позиция эстетизма. Модернистская поэзия решала проблемы, несовместимые с приземленным практицизмом общественной пропаганды. В свете новых идей гражданский пафос демократической поэзии терял свой возвышенный характер и становился антитезой искусства. Вероятно, под воздействием этого и сформировалось мнение, будто гражданский просветитель, и, как его частный случай, школьный учитель, не может быть поэтом.

По свидетельству Волошина, Дмитриева была неординарным преподавателем.<sup>18</sup> Однако она не могла не сознавать того, что принимает на себя стигму «школьной учительницы», — образ обыденности и приземленности, находящийся в противоречии с ее поэтическим призванием. В воспоминаниях, а также в недавних публикациях о Дмитриевой время от времени появляется «скромная школьная учительница», которая пишет «милые, простые стихи»,<sup>19</sup> «школьная девушка», «школьная учительница такая-то»,<sup>20</sup> — как исчерпывающее определение. Ему соответствуют и «неброские» качества: скромность, незаметность, простота, непосредственность, доброта (!)<sup>21</sup> Дмитриева. Цветаева считает, что образ школьной учительницы повлиял не только на репутацию поэтессы, но и на творчество, что и заставило ее в конечном счете пойти на мистификацию. Размышляя о феномене Черубины, Цветаева воспринимает конфликт между «школьной учительницей» с ее бедным бытом и идеей свободного поэтического творчества как неразрешимо-трагический: «В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескром-

<sup>17</sup> Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 333—358.

<sup>18</sup> Волошин пишет: «Ее ученицы однажды отличились. Какое-то начальство вошло в класс и спросило: „Скажите, девочки, кого из русских царей вы больше всего любите?“ Класс хором ответил: „Конечно, Гришку Отрепьева!“ К счастью, это никак не отразилось на преподавательнице» (Рассказ о Черубине де Габриах. С. 44).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Цветаева М. Живое о живом. С. 211.

<sup>21</sup> Марков А. «Одна брожу по всей вселенной...». С. 10.

ный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал». <sup>22</sup> Она утверждает, что при «некрасивости лица и жизни» свободное самораскрытие души в творчестве невозможно; при этом некрасивость лица прямо ассоциируется со «школьным комплексом».

Немаловажную роль физических данных в профессиональном успехе женщины-литератора подтверждает популярный фельетон В. Дорошевича «Писательница. (Рассказ воспоминаний редактора)» (1906), а также тот повседневный жизненный материал, который вдохновил автора на его написание. Кажется, что сам сюжет фельетона как бы послужил «сценарием» для задуманной Волошиным мистификации с Черубиной.

Действие происходит в редакции журнала:

«— Вас желает видеть г-жа Маурина.

Ах, черт возьми! Маурина...

— Попросите подождать... Я одну секунду... одну секунду... Я переменял визитку, поправил перед зеркалом галстук, прическу и вышел...

Вернее — вылетел.

— Ради самого Бога, простите, что я вас заставил...

Передо мной стояла пожилая женщина, низенькая, толстая, бедно одетая. Все на ней висело, щеки висели, платье висело.

Я смешался. Она тоже.

— Маурина.

— Виноват, вы вероятно, матушка Анны Николаевны?

Она улыбнулась грустной улыбкой.

— Нет, я сама и есть Анна Николаевна Маурина. Автор помещенных у вас рассказов...

— Но позвольте! Как же так? Я знаю Анну Николаевну...

— Та? Брюнетка? Она никогда не была Анной Николаевной... Это... это... это обман. Не сердитесь на меня. Выслушайте». <sup>23</sup>

Далее оказывается, что настоящая Маурина после многократных безуспешных походов в редакции, где ее работы даже не читали, уговаривает свою соседку, хорошенькую гувернантку, отнести от лица Мауриной в различные редакции те же самые рассказы, которые там однажды уже были забракованы. Успех невероятный. Маурина-писательница объясняет: «Молодая, очень красивая женщина пишет. Интересно знать, что думает такая красивая головка!» И далее: «Всякая мысль получает особую прелесть, если она родилась в хорошенькой головке!» <sup>24</sup> Этот прекрасный план неожиданно расстраивается, так как Маурина-брюнетка поступает в кафешантан, где ей веселее. Теперь Маурина просит редактора все-таки прочесть то, что она принесла, раз он уже печатал ее работы.

Редактор смущенно спешит согласиться и... конечно, забывает о ней. Но Маурина не сдаётся, находит еще одну подставную красавицу, теперь блондинку, и продолжает свою литературную карьеру.

Несмотря на то что Дмитриева имела мало сходства с этим литературным персонажем, сама возможность возникновения такой ситуации позволяла, по мнению Волошина, идти на риск. С точки зрения общепринятой этики, мистификация и обман были оправданными, ибо служили средством самозащиты от прихоти редактора. Об этом пишет и Цветаева: «Максимилиан Волошин знал людей, то есть знал всю их беспощадность, ту — людскую — и, особенно, мужскую — ничем не оправданную требовательность, ту жесточайшую неправедность, не ищущую в красавице души, но с умницы непременно требующую красоты, — умные

<sup>22</sup> Цветаева М. Живое о живом. С. 211.

<sup>23</sup> Цит. по: Дорошевич В. Рассказы и очерки. М., 1987. С. 133.

<sup>24</sup> Там же. С. 134.

и глупые, старые и молодые, красивые и уроды, но ничего не требующие от женщины, кроме красоты».<sup>25</sup>

Дорошевич и Цветаева показали противоречивое отношение русского общества к новому типу женщины — профессиональному литератору, который стал все чаще встречаться в 1900-е годы. Тем не менее заключение, что Дмитриевой была необходима мистификация, потому что, как женщине «некрасивой», ей было трудно напечатать свои стихи или вообще писать их при «некрасивости лица и жизни», т. е. «школьности», было бы неверным. Во-первых, она с детства привыкла считать себя некрасивой, но не могла не осознавать свою особенную привлекательность. В нее были влюблены Гумилев и Волошин, она находилась в дружеских отношениях с Вяч. Ивановым и другими литераторами-символистами, посещавшими «Башню» и редакцию «Аполлона». Возможно, что какой-нибудь редактор, как, например, Маковский, мог не заметить ее, но и тогда неужели бы Дмитриева отчаялась и ощутила поэтическую неполноценность из-за того, что ее не печатают, и перестала бы писать стихи или искать другие возможности их напечатать?

Что касается комплекса «школьности», то ни в автобиографической прозе, ни в стихах, ни в самой биографии Дмитриевой нет никаких примет такой саморефлексии. Недаром этому навязанному ярлыку удивляется и Ахматова, по личным причинам недоброжелательно относившаяся к Дмитриевой: «И откуда этот образ скромной учительницы — Дм(итриева) побывала уже в Париже, блистала в Коктебеле, дружила с Марго (М. Сабашниковой), занималась провансальской поэзией, а потом стала теософской богородицей».<sup>26</sup> Мнение Цветаевой, очевидно, было целиком основано на очень субъективном рассказе Волошина, и потому поэтическую позицию Дмитриевой ей понять не удалось. Творческое самоопределение поэтессы зависело от более сложных внутренних факторов. Если указанные выше аспекты проблемы «женского» творчества и историко-культурный контекст дают объяснение мотивам одного из участников мистификации, Волошина, а также толкованию Цветаевой, то вопрос, почему самой Дмитриевой нужна была мистификация, остается открытым.

Ее положение до появления Черубины следует рассмотреть прежде всего в связи с проблемой женского авторства, которая была в то время значительно сложнее и противоречивее, чем это изображено в очерке Дорошевича. Деятельный век в России дал сравнительно мало поэтесс, из которых самые известные: Анна Бунина, Екатерина Бекетова, Надежда Теплова, Елизавета Кульман, Каролина Павлова, Евдокия Растопчина, Юлия Жадовская, Надежда Хвоцинская, Анна Барыкова.<sup>27</sup> Малочисленность поэтесс «золотого века» русской поэзии по сравнению с «веком серебряным» определялась прежде всего положением женщины в русской общественной жизни XIX века. Традиционные жесткие ограничения в профессиональной деятельности и частичное или полное исключение из сферы высшего образования не только обуславливали социальную пассивность женщины, но и определенным образом формировали ее самосознание. Характерно следующее замечание графини Е. П. Растопчиной, относящееся к 1838 году:

«Я женщина.. во мне и мысль и вдохновенье  
смирненной скромностью быть скованы должны».<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Цветаева М. Живое о живом. С. 212.

<sup>26</sup> ЦГАЛИ, Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 33—35.

<sup>27</sup> См. об этом: Лавров А. В. «Новые стихи к Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // Памятники культуры: Новые открытия: 1985. М., 1987. С. 75.

<sup>28</sup> Цит. по: Могиланский А. П. Н. Д. и С. Д. Хвоцинские // История русской литературы: В 10 т. М., 1956. Т. 9. Ч. 2. С. 228.

Женщины становились литераторами и одновременно, как писательница Н. С. Соханская (псевд. Кохановская), считали: «Женщина не должна писать!.. потому этим нарушается ее первое чувство и достоинство: скромность».<sup>29</sup> Идеал «женской скромности» как культурный феномен, возникший на основе традиционной трактовки проблемы пола, в том числе и практики ограничения женской личности, к 1909 году совершил сложную эволюцию.

Только с 1840-х годов в России начинают звучать голоса в защиту эмансипации женщин. Демократический общественный подъем 1860-х годов активизировал движение женщин за равноправие во всех областях жизни и способствовал значительной трансформации понятия «женской скромности». На волне этого подъема, но вне прямой идеологической зависимости, к концу XIX века в русской литературе появилась целая плеяда поэтесс. Среди них выделились такие яркие дарования, как Поликсена Соловьева (*Allegro*), Зинаида Гиппиус, Мирра Лохвицкая и Ольга Чюмина. Настоящий количественный и качественный взрыв женской поэзии произошел в начале 1900-х годов. Среди множества женщин-авторов того времени наиболее известными стали София Парнок, Мария Моравская, Любовь Столица, Аделаида Герцык, Изабелла Гриневская, Елизавета Кузьмина-Караваева, Мариэтта Шагинян, Елена Гуро, Надежда Львова, Людмила Вилькина, Наталия Крандиевская, Вера Фигнер, Глафира Галина, Татьяна Щепкина-Куперник, София Дубнова и, наконец, прославившие русскую поэзию Анна Ахматова и Марина Цветаева.

К 1909 году еще немногие осознавали неслучайность появления множества одаренных поэтесс. К числу тех, кто обратил внимание на этот феномен, принадлежал И. Анненский, который в третьем номере журнала «Аполлон» поместил статью «О современном лиризме» — «Оне», один из первых в истории русской литературы обзоров, посвященных исключительно авторам-женщинам. Позднее о женской поэзии будут писать Волошин, Б. Садовской, А. А. Гизетти, С. Городецкий, В. Шершеневич, М. Шагинян, Н. Львова, В. Брюсов и другие критики.<sup>30</sup> Таким образом, литературная атмосфера, окружавшая Дмитриеву накануне ее дебюта, была для начинающей поэтессы скорее благоприятной. Ее появление в печати сопровождалось возрастающим интересом литературной критики к женскому творчеству как таковому. Как вспоминает Ахматова, в русской литературе остро ощущалась вакантность места поэтессы. И Черубина на короткое время заняла его, чтобы потом уступить Ахматовой и Цветаевой.

И тем не менее Дмитриева и Волошин решаются на мистификацию, сложную и потенциально опасную для профессионального будущего поэтессы. Настоящие мотивы этого решения никогда прямо не назывались ее авторами. Они косвенно звучат в «Истории Черубины» и более явно предстают в воспоминаниях Цветаевой о Волошине. Кроме того, скрытая причина мистификации связана с теорией поэтического творчества, которую Волошин развивает в своих критических статьях, и в частности в рассказе о Черубине. «История Черубины» соткана из мифологизирующих деталей: «Я начну с того, с чего начинаю обычно, — с того, кто был Габриак. Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле, на берегу, против мыса Мальчин. Он был выточен волнами из корня виноградной лозы и имел одну руку, одну ногу и собачью морду с добродушным выражением лица.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> См.: Волошин М. Женская поэзия // Утро России. 1910. 11 дек. № 323; Борисов Б. [Садовской Б.] Поэтессы // Утро России. 1913. 21 сент. № 218; Гизетти А. Три души. Стихотворения Н. Львовой, А. Ахматовой, М. Моравской // Ежемесячный журнал. 1915. № 12; Городецкий С. Женские стихи // Речь. 1914. 14 апр. № 100; Шершеневич В. Поэтессы // Современная женщина. 1914. № 4; Шагинян М. Женская поэзия // Приазовский край. 1914. 4 мая. № 116; Львова Н. Холод утра. (Несколько слов о женском творчестве) // Жатва. М., 1914. Кн. 5; Брюсов В. Далекые и близкие. М., 1912 (разд.: Женщины поэты).

Он жил у меня в кабинете, на полке с французскими поэтами, вместе со своей сестрой, девушкой без головы, но с распущенными волосами, также выточенной из виноградного корня, до тех пор пока не был подарен мною Лиле. Тогда он переселился в Петербург на другую книжную полку. Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах («Демонология» Бодена) и наконец остановились на имени „Габриах“. Это был бес, защищающий от злых духов. Такая роль шла к добродушному выражению лица нашего черта». <sup>31</sup> Волошин предваряет легенду о Черубине описанием своеобразного божества Габриаха, который сначала «живет» на полке с «девушкой без головы, но с распущенными волосами», а потом «переселяется» к Лиле. Таким образом, выстраивается аналогия: Габриах — безголовая девушка, Габриак — Лилия, высвечивающая еще одну сторону мифотворческой схемы волошинского замысла, так как именно от этого союза и рождается Черубина де Габриак.

О Лиле Волошин пишет, используя тот же прием аналогии: «Это была маленькая девушка с внимательными глазами и выпуклым лбом. Она была хрома от рождения и с детства привыкла считать себя уродом. В детстве от всех ее игрушек отламывалась одна нога, так как ее брат и сестра говорили: „Раз ты хромая, у тебя должны быть хромые игрушки“». <sup>32</sup> Портрет Дмитриевой соотнесен здесь с неодушевленными предметами: «мужским компаньоном» Габриаком и его сестрой, безголовой девушкой; а хромота связывается с «отламыванием» ног у игрушек. Уродство и неординарность роднит поэтессу с физическими и мифическими монстрами. Она выступает в роли некоего мистического существа: мифического чудовища, химеры. Это — единственное место в «Рассказе», где характеристика Дмитриевой соответствует образу, запечатленному в дневниковых записях Волошина, <sup>33</sup> в которых подчеркнута ее духовная и мистическая исключительность.

Однако далее Волошин вводит черту, не появлявшуюся ранее ни в его дневниковых записях, ни в письмах: «Лилия писала в это лето милые, простые стихи, и тогда-то я ей и подарил черта Габриака, которого мы в просторечии звали „Гаврюшкой“». <sup>34</sup> «Сломанность» и неординарность Дмитриевой внезапно переходит в уже знакомый нам «школьный» портрет: скромная, милая, простая девушка, школьная учительница, которая пишет скромные и простые стихи. Меняется и характеристика других персонажей: демоническое чудовище, «бес, защищающий от злых духов», превращается в безобидного «Гаврюшку», родственного образу Лилии. «Школьный» миф выполняет здесь важную функцию. С его помощью автор выделяет роль Дмитриевой в мистификации и затушевывает свою собственную. А затем приводит уже знакомую нам версию возникновения Черубины и тем самым создает заведомо ложный миф в духе фельетона Дорошевича: честная, чистосердечная школьная учительница, поэтесса становится жертвой редакторского произвола и с помощью друга решает невинно поддуть над Маковским, предложив ему мифическую идеальную женщину-поэтессу, чтобы получить возможность напечатать свои стихи.

Первый вариант легенды о Дмитриевой, где миф сливается с реальностью и героиня предстает в некоем мистическом единстве с демоническими чудовищами, предвестниками Черубины, — гораздо более важен для понимания мотивов мистификации. Волошина глубоко интересовала идея игры и мифологизации в поэзии и творчестве вообще. В статье «Откровения детских игр» (1907), отклике на статью А. К. Герцык «Из мира детских игр», он указывает на взаимосвязь творчества, игры, веры и реальности в детском сознании, которое является «сон-

<sup>31</sup> Рассказ о Черубине де Габриак. С. 43.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 285—286, 292—298.

<sup>34</sup> Рассказ о Черубине де Габриак. С. 44.

ным» сознанием, подсознательной древней памятью человечества: «Мифы — великие деревья-призраки, возвращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры. Одно слово сомнения может заставить их уйти обратно в землю, пока они не окрепли в душе целого народа. Игра — это вера, не утеравшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов „пусть будет так...“ и „давай играть так...“ вселенная преображалась. Поэтому слова: „Если скажете с верой горе: приди ко мне...“ можно сказать и так: „Будем играть так, что гора пришла ко мне“, и это будет тоже точно». <sup>35</sup> Так вера становится индивидуальным творческим актом верующего. Для Волошина создание Черубины таило в себе необычайный соблазн проверить свою мифотворческую идею, порождением которой явилась бы совершенно новая для русской литературы поэтесса. Этот мотив скрыт в объяснении Волошина по разным причинам, в частности, в связи с представлением о тайной природе творения мифа и поэзии, которое позволяет раскрыть внутренний смысл мистификации, ее мистическое содержание. Когда замысел с Черубиной де Габриак был исполнен, Волошин, как пишет Цветаева, «больше сделал, чем написал Черубинины стихи, он создал живую Черубину, миф самой Черубины. Не мистификацию, а мифотворчество, и не псевдоним, а великий аноним народа, мифы творящего». <sup>36</sup>

Само поэтическое творчество как таковое, по мысли Волошина, основывается на мифотворчестве, родственном детской игре. В статье «Театр и сновидение» (1912—1913) он разрабатывает типологию детских игр, в которой третьим становится «тип творческого преображения мира. (...) У человека взрослого этот тип игры становится поэтическим творчеством. Это опьянение сознания». <sup>37</sup> Здесь же Волошин дает образ человека искусства: «Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преображения в таинства игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, — тот становится художником, пробразителем жизни». <sup>38</sup> Ему самому несомненно близок такой тип художника.

Создание «несуществующих» поэтов было излюбленной идеей Волошина, причем предлагал он подобные мистификации именно женщинам-поэтам, утверждая этим еще один миф о необходимости союза мужского и женского начал в мифотворческом акте. Недаром в его «Истории Черубины» появляются мужской и женский мифические «прародители» героини. Волошин ищет в самой Дмитриевой необходимого женского «соавтора» мифотворческого акта. В очерке «Живое о живом» Цветаева пишет, что через несколько лет после мистификации с Черубиной Волошин предложил ей совместно создать сразу несколько мифических поэтов, но она отказалась от этого. Дмитриева согласилась на предложение Волошина, несмотря на то что, скорее всего, не нуждалась в мистификации для своего поэтического дебюта: личные связи в «Аполлоне», через Гумилева и Волошина, а также издательский интерес к женской поэзии благоприятствовали ей. Более того, мистификация таила в себе очевидную опасность скандала и разрушения карьеры. Однако более важной для поэтессы оказалась возможность перенести теорию поэзии, мифотворчество в практику, сотворить собственный миф, миф своей судьбы. Близкая Волошину по внутреннему складу, Дмитриева стала тем необходимым соавтором-поэтессой, которую ни до нее, ни после он уже не смог себе найти.

Если Волошин предлагал темы и был редактором стихов Черубины, то Дмитриева писала ее стихи и вносила в них наиболее экзотический материал, знакомый ей более, чем кому-либо другому. Материал этот относился прежде всего

<sup>35</sup> Цит. по: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 499.

<sup>36</sup> Цветаева М. Живое о живом. С. 217.

<sup>37</sup> Цит. по: Волошин М. Лики творчества. С. 352.

<sup>38</sup> Там же.



к облику поэтессы: ее нерусское, испано-французское происхождение; заданный темой средневековой Испании образ страстной католички, проникнутой исступленной любовью к Христу, чувственностью, демонической красотой. Этим мотивам посвящены стихи Черубины: «Святому Игнатию», «Ищу защиты в преддверьи храма...», «Твои руки», «Его египетские губы...», «Исповедь», «Красный плащ», «Благовещение», «Лишь раз один, как папоротник, я...», «С моею царственной мечтой...» и др. Специфика облика Черубины была продиктована тем, что в петербургской поэзии, как указывает Волошин, еще не была использована тема Испании, католицизма и преступной мистической любви.

Действительно, в русской литературе еще не звучала тема испанской христианской мистики эпохи Инквизиции, религиозных откровений таких христианских мистиков, как Тереза Авильская, Сан Хуан де ла Круз, св. Игнатий и др., хотя тема самой Испании уже была использована Пушкиным в «Каменном госте». Кроме того, русскому читателю были знакомы испанские рассказы Проспера Мериме и Стендаля, а В. П. Боткин описал свое путешествие по Испании в книге «Письма об Испании» (1849). В 1880—1890-е годы Вас. И. Немирович-Данченко посвятил Испании серию очерков. Религиозно-философские искания конца XIX века, а позже антропософия Рудольфа Штейнера, превратили христианский мистицизм как культурное, историческое и философское явление в объект увлечения в символистских кругах русской интеллигенции. Позже темой Испании и католическим мистицизмом заинтересовался представитель старшего поколения символистов Д. С. Мережковский, о чем свидетельствует его книга «Испанские мистики. Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста» (1939), написанная через много лет после завершения истории с Черубиной.

Как филологу и человеку, увлекающемуся мистическими учениями, Дмитриевой вполне подходила роль автора стихов на испанскую тему с использованием мотивов католического мистицизма. Она занималась переводами средневековых французских и испанских католических текстов, а также новейших теософских работ с немецкого. На «Башне» Вяч. Иванова Дмитриева познакомилась с Анной Рудольфовной Минцловой, лично знавшей Штейнера и рассказывавшей ей о его лекциях. Кроме того, на «Башне» обсуждались разные аспекты древней европейской мистики и «мистического зрота». 30 сентября 1908 года Дмитриева писала Волошину, что читает испанскую книгу об одной мистичке, — по-видимому, это была книга о Св. Терезе Авильской. Не менее знаменательно, что первым печатным выступлением Дмитриевой был перевод «Октав» Св. Терезы. Выбор этот не случаен. Тереза Авильская (1515—1582) — яркий пример независимости духовного, мистического и литературного творчества, которое одновременно было и творчеством собственной судьбы. Ее мистические переживания будоражили церковное общественное мнение, и инквизиция долгие годы разбирала вопрос, святая она или еретичка. Создавая миф о Черубине, Дмитриева обратилась к автобиографии мифотворческого характера — жизнеописанию Св. Терезы «Vida» («Жизнь», 1588),<sup>39</sup> с которым Дмитриева была знакома в подлиннике, на авильском диалекте староиспанского языка. Несмотря на предельную искренность и простоту, с которой написана «Жизнь», субъективные интенции автора, образ святой — божественной избранницы, бесспорно, способствовали формированию мифа о Св. Терезе. Обратимся к нескольким эпизодам в истории жизни Св. Терезы, которые, как нам кажется, имеют прямое отношение к вымышленной биографии Черубины де Габриак.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> The Life of Saint Teresa of Avila by Herself. Trans. and introduct. by J. M. Cohen. London, 1957. По сей день «Жизнь» Св. Терезы, после «Дон Кихота» Сервантеса, является одним из самых популярных классических повествований в Испании.

<sup>40</sup> Мы основываемся на одной из новейших работ о Св. Терезе: Williams R. Teresa of Avila. Harrisburg, 1991.

Тереза Санчес де Сепеда и Агумада родилась в 1515 году в кастильском городе Авила в богатой семье смешанного происхождения, состоявшей из обращенных евреев во втором поколении и древнего рода кастильских дворян. (До недавнего времени считалось, что Тереза принадлежала к «чистому» кастильскому роду.) В книге «Жизнь» она пишет, как в возрасте семи лет вместе с братом задумала бежать из дома в страну мавров, чтобы стать там святой мученицей. Романтическая цель этого побега явилась следствием чтения жизнеописаний святых и рыцарских романов о крестоносцах, которыми Тереза увлекалась с самого раннего возраста. Отличаясь значительной внешней привлекательностью, в отрочестве она была вовлечена в романтическую историю, вызвавшую скандал в городе. Только кастильская строгость поведения, как вспоминает Тереза, стала препятствием на пути грехопадения. Вопреки ее желанию, отцу пришлось отправить шестнадцатилетнюю Терезу в Августинский женский монастырь. После размышлений и разговоров с церковными наставниками, не спрашивая разрешения отца, наперекор его воле Тереза принимает схиму.

Черубина происходит из древнего и богатого рода крестоносцев. Ее отец — француз с Юга, а мать — русская. Она воспитывается в католическом монастыре в Толедо. Так же, как и Св. Тереза, она обладает страстным и независимым характером. Главные темы ее стихов — рыцарская любовь и походы крестоносцев, например, стихи «Наш герб», «Святому Игнатию», «Поля победы», «Красный плащ». Черубина необыкновенно красива и проводит жизнь взаперти в замке из-за тиранического отца, по-кастильски заботящегося о ее репутации. Единственное место, где она появляется публично, да и то невидимо, — это костел, в котором Черубина поет по воскресеньям. Она пишет запретные стихи и читает запретные книги, а также втайне, очевидно против воли отца, готовится уйти в монастырь и для этого советуется со своими церковными наставниками.

В монастыре Тереза сразу же выделяется среди других сестер усердием в молитве и, более того, начинает слышать голоса обращающихся к ней Бога и ангелов. Мало кто из святых переживал подобные видения неоднократно, а Тереза слушала и созерцала Иисуса Христа и ангелов почти каждодневно. Такова была ее избранность перед Богом. Вскоре она заболевает, впадает в коматозное состояние, вследствие чего в течение пятнадцати лет не может молиться. После возвращения в церковь Терезу мучают проблемы дьявольского обмана и самообмана. Ее преследует образ Антихриста как двойника Христа. В то время было распространено множество страшных рассказов о людях, в особенности женщинах, соблазненных фантазиями, внушенными дьяволом, и принимающих дьявола за Христа. Видения Терезы вызвали подозрения инквизиции, которая долго не позволяла выпустить в печать ее жизнеописание («Vida»).

Черубина еще не ушла в монастырь, но она ждет и ищет мистических переживаний. Она знает, что является избранницей Бога, однако не исключено также, что и его Противника. Как и Тереза, Черубина серьезно больна и может неожиданно умереть, так как «болеет грудью»: она чуть не умирает от воспаления легких. Но мистический опыт Черубины отличается от опыта Св. Терезы. Он носит более эклектический характер. Ее не только посещают видения и голоса, как поэтесса Черубина проходит ряд образных перевоплощений: цветущий папоротник, отражения в зеркале, омуте, колодце. Как главное действующее лицо своих стихов, она принадлежит к тем женщинам, которые соблазнились фантазиями, идущими от дьявола (именно этого боялась Св. Тереза). В видениях Христос смотрит на Черубину гневно; в виде учителя и «пророка» приходит к ней не Христос, а Люцифер (в теософии Люцифер — фигура положительная и означает: «несущий свет»)<sup>41</sup>. Черубина мучительно выбирает между Христом и

<sup>41</sup> См.: Штейнер Р. Очерк тайноведения. Л., 1991. С. 175.

Люцифером, но, хотя Люцифер привлекает ее больше, бессильна принять окончательное решение, оставляя его на волю сверхъестественных сил. «Пророк» говорит ей:

Я в лабиринтах безысходных  
сумел Ваш гордый дух пленить,  
я знаю, где порвется нить,  
и как, отвергнув путь свободных,

Смирив «святую» плоть постом,  
Вы — исступленная Химера —  
падете в прах перед Христом,  
— пред слабым братом Люцифера.

Этот мотив звучит в стихотворениях «Сонет», «Замкнули дверь в мою обитель...», «Исповедь» и «Пророк». Мистический мир Черубины включает в себя и католические «злые чудовища Севильи», и ночь на Ивана Купалу с колдовским «заклятым кругом», и теософские мотивы («стройный чертеж Миру сокрытых братьев», «Волей Ведущих призвана в мир»), и розенкрейцеровский образ «Розы и Креста», и масонскую символику («Но что дано мне в щит вписать? Датумы тьмы иль розы храма...»).

Около 1557 года Св. Тереза стала переживать новые мистические состояния души, подсказавшие ей, что природа их божественна. К тому же времени относится и знаменитое видение Терезы: ангел со стрелой в руке, пронзающий ее внутренности; когда стрела выходила из раны, Тереза чувствовала непереносимо острую боль, наслаждение и устремление всех чувств к Богу. Эротический тон экстаза Св. Терезы не остался незамеченным ни современниками, ни последующими поколениями. Достаточно упомянуть скульптурную композицию Бернини в церкви Santa Maria della Vittoria в Риме, посвященную экстазу Св. Терезы, где недвусмысленно подчеркнут эротический характер ее мистического переживания. Немалую роль сыграли здесь слухи о необыкновенной красоте святой, которая была столь неотразимой, что биографы пускаются в восторженное детальное описание внешности даже уже пожилой Терезы. Существует длинный список влюблявшихся в нее посетителей монастыря, духовников и исповедников; а символистский толкователь образа Терезы Д. С. Мережковский считает эту святую олицетворением женского начала или «пола». Мережковский видит в экстазе Терезы мистическое «Богосупружество», явление будущей церкви, где вместе со Святым Духом станет святой и человеческая плоть.

Эротика в экстазах Св. Терезы должна была восприниматься как преступная любовь, столь же преступная, как и любовь ко Христу самой Черубины. В «Гороскопе Черубины де Габриак» Волошин пишет: «Черубина де Габриак, по примеру Св. Терезы, говорит о Христе как женщина о мужчине». <sup>42</sup> Откровенно чувственная и сознательно стремящаяся к грехопадению, Черубина, в отличие от Терезы, считает себя невестой Христовой. В стихотворении «Мечтою близка я гордыни...» она говорит:

Мечтою близка я гордыни,  
во мне есть соблазны греха,  
не ведаю чистой святости...  
Плоть Христова, освяти меня.

В стихотворении «Распяты» Черубина тайно и дерзко соперничает со Св. Терезой, которая была возлюбленной избранницей Христа и много писала о том, какими

<sup>42</sup> Волошин М. Лики творчества: Гороскоп Черубины де Габриак // Аполлон. 1909. № 2. С. 3 (разд.: «Хроника»).

милостями осыпает ее Господь, так как кощунственно и безответно любит Христа земной любовью:

Пусть монахи бормочут проклятия,  
 пусть костер соблаздившихся ждет, —  
 я пред пасхой, весной, в новолунье  
 у знакомой купила колдуньи  
 горький камень любви — астарот.  
 И сегодня сойдешь ты с распятия  
 в час, горящий земными закатами.

А в стихотворении «Умершей в 1781 году» кощунственный характер ее любви к Христу превращается в трагический порыв роковой страсти:

Во мне живет мечта чужая,  
 умершей девушки — мечта.  
 И лик Распятого с креста  
 глядит безумьем угрожая,  
 и гневны темные уста.

Он не забыл, что видел где-то  
 в чертах похожего лица  
 след страсти тяжелей свинца  
 и к Отроку из Назарета  
 порыв и ужас без конца.

И голос мой поет, как пламя,  
 тая ее любви угар,  
 в моих глазах — ее пожар,  
 и жду принять безумья знамя —  
 ее греха последний дар.

Отдельные мотивы, кажется, прямо взяты из книги Св. Терезы. Она вспоминает: «Однажды, когда я молилась, угодно Ему было показать мне свои руки; их красоту невозможно выразить никакими словами». <sup>43</sup> Об этом пишет и Черубина в стихотворении «Твои руки»:

Эти руки со мной неотступно  
 среди ночной тишины моих грез,  
 как отрадно, как сладко преступно  
 обвивать их гирляндами роз.

Я целую божественных линий  
 на ладонях священный узор...  
 (Запеваает далеких Эриний  
 в глубине угрожающий хор).

Как указывает Волошин в «Гороскопе Черубины де Габриак», метафора «Цветок небесных серафимов» в стихотворении «Святому Игнатию» является точным переводом слов Св. Терезы — «Флорес де Серафинос».

И наконец, обратим внимание на то, как Тереза описывает свой знаменитый экстаз — ангела со стрелой: «Он был не высокого, а скорее, низкого роста и очень красив; его лицо было окружено огнем, так что он казался ангелом высочайшего ранга, которые, кажется, все окружены огнем. Они должны принадлежать типу *черубим*, но они не называют своих имен». <sup>44</sup> Испанское произношение слова «херувим» — черубим. «Черубим» пронзает любовью Св. Терезу. Следуя своему

<sup>43</sup> The Life of Saint Teresa of Avila by Herself. P. 196.

<sup>44</sup> Ibid. P. 210.

мифологическому образу, Черубина-поэтесса покорила весь Петербург. Таков еще один источник имени «Черубина де Габриак».

Херувим известен в иудео-христианской традиции как ангел-страж и часто ассоциируется с огнем; его атрибут — огненный меч. После изгнания Адама и Евы из рая Херувим охраняет путь к дереву жизни. Иногда он описывается как двуликое существо с лицом человека и льва. Ему сродни образы антропоморфно-зооморфных существ с охранительной функцией, которые сочетают черты человека, птицы, быка и льва. В апокрифической традиции херувимы считаются ангелами шестого и седьмого неба, которые находятся возле божьего престола и поют хвалу богу вместе с серафимами. В Агаде говорится о Херувимах, как существах, созданных в третий день творения и потому аморфных и андрогинных, способных принимать разные обличья.<sup>45</sup> Огненная, иногда чудовищная функция Херувима и его охранительная природа вполне соответствуют мифотворческим установкам Дмитриевой и Волошина. Ведь корневое чудовище бес Габриак тоже охраняет Черубину, однако он вторичен и как бы пародирует Херувима. Таким образом, Херувим является защитником и вдохновляющим Ангелом Черубины. Именно ему посвящено стихотворение «Где Херувим, свое мне давший имя...». Образ Херувима появляется и во многих стихах Дмитриевой более позднего периода, прежде всего как охранителя, иногда черного ангела: «Меч не опущен в руках Херувима, сторожа райских ворот», «Меч огнецветный в руках Херувима тихо коснулся земли», «Над нами в куполе простерты Херувимы», «Вошла любовь — вечерний Херувим, от света крыл весь пламенем объятый, и вспыхнули янтарные закаты молниеносным заревом за ним», «Ангел-Хранитель темные воды крылом осенит», «И черный Ангел, мой хранитель, стоит с пылающим мечом», «Я приняла наш древний знак — святое имя Черубины», «К чему так тонки кисти рук, так тонко имя Черубины». Интересно, что Цветаева восприняла имя Черубина как «черный херувим». Такое понимание вполне отвечало космогоническому аспекту образа Черубины: черно-белой духовной природе Херувима и Христа-Люцифера.

Символистское мифотворчество не только вызвало к жизни Черубину, но и отчасти определило успех мистификации. Ведь даже когда в Черубину верили как в реальное лицо, ее никто никогда не видел, и она оставалась, как миф, свободной от критики и ниспровержения. В век, когда научный подход стал считаться главным средством проверки истинности фактов, он проник и в сферу мистики. Теософия предлагала «научный» подход к исследованию всех религий и верований, позволяющий обосновать происхождение всякого чуда с позиций мистицизма, исходя из веры в данность оккультных явлений. Черубина была таким чудом, ибо совмещала в себе одновременно и реальность человека, и магию мифа, как некое единство обыденного и мистического. Недаром Маковского просили «разъяснить» прекрасную незнакомку. А вопросы: действительно ли она так хороша, как описывает себя, и действительно ли она обладает всеми атрибутами своего образа, — были не просто праздным любопытством, но и желанием проникнуть в магию мифа, понять его феномен. Таким образом, история Черубины позволяет по-новому взглянуть на проблемы психологии символизма и является примером того, как осуществляется, чего достигает и что означает мифотворчество в символистской практике искусства.

<sup>45</sup> См.: Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 589.

### «ДУХОВНЫЙ ОЗОРНИК»

(К ПОРТРЕТУ КНЯЗЯ Д. П. СВЯТОПОЛКА-МИРСКОГО,  
КРИТИКА И ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ)

Человек неглупый и одаренный, оставивший, несмотря на часто нарочитую парадоксальность, след в зарубежной критике и особенно много содействовавший надлежащему ознакомлению с русской литературой, Д. П. Святополк-Мирский стал жертвой собственного духовного озорства.

*Г. Струве. Русская литература в изгнании (Нью-Йорк, 1956)*

Начну с конца. В 1931 году в одной из французских газет появилась статья Д. Мирского «История освобождения», в которой он свел счеты с русской эмиграцией, по его мнению, социально и творчески бесплодной, с евразийством (одно время он активно участвовал в этом движении), с любимой и хорошо известной английской культурой.

Он писал, что подлинным открытием и толчком к его духовному освобождению стал марксизм, жизнь и труды Ленина, о котором написал книгу для английского читателя, что готов петь вместе с великим поэтом революции Маяковским: «Мы открывали Маркса каждый том, как в доме собственном мы открывали ставни».

В 1932 году Мирский стал членом британской Коммунистической партии и в том же году вернулся на родину, сразу и энергично включившись в работу. Он принял участие в дискуссии о марксистской концепции истории русской литературы, создал ряд статей для выходящей тогда «Литературной энциклопедии», в частности такую важную, как «Реализм», писал об отечественных классиках. В «Звезде» была начата и оборвана публикация написанной им биографии Пушкина. Много статей и рецензий посвятил критик современной литературе.

Другая область его интересов — английская литература. Он автор авторитетной обзорной работы, составитель антологии поэзии XX века, до сих пор считающейся в англоязычном мире образцовой. Перу Мирского принадлежат литературные портреты Дефо, Свифта, Филдинга, Киплинга, Джойса, Хаксли, Элиота, Олдингтона. Был Мирский соавтором Англо-русского словаря.

Работал он и на публицистической, журналистской ниве. Вместе с другими советскими писателями совершил поездку на Беломоро-Балтийский канал, приняв участие в написании книги, по словам А. Солженицына, «впервые в русской литературе восславившей рабский труд».<sup>1</sup>

Много лет спустя А. Авдеенко, один из тех, кто ездил на канал, вспомнил, как Мирский забросал опекуна-чекиста С. Фирина вопросами о том, были ли просчеты в проектах, во сколько обошлось строительство канала, не за счет ли бесплатной рабочей силы удалось удешевить стройку? После таких вопросов, по признанию Авдеенко, он стал сторониться излишне любопытного князя, так объяснив свое отчуждение: «Вы долгое время жили вдали от родины и потому многое воспринимаете... как бы поточнее сказать... на свой лад».<sup>2</sup>

Да, как бы ни хотелось Мирскому петь в унисон на вновь обретенной родине, многое он и здесь воспринимал «на свой лад». Если в эмиграции, явно эпатируя и озорничая, он утверждал, что готов отдать всего Бунина за «Разгром» Фадеева,

<sup>1</sup> Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989. Т. 1. С. 12.

<sup>2</sup> Авдеенко А. Отлучение // Знамя. 1989. № 4.

то здесь написал отрицательную рецензию на роман «Последний из удэге», между тем как Фадеев стал уже большим литературным начальником. Излишне резок был Мирский и в дискуссиях, и вообще не ко двору оказался «духовный озорник», слишком много знавший, мозоливший глаза полуграмотным выдвигенцам.

Последняя публикация Мирского — статья «Чужеродный сор» («Литературная газета», 26 января 1937) поддержала расправу над очередной группой оппозиционеров: «Наш Сталинский дом, прочно устроенный, будет чист от них». Вскоре оказалось, что этот дом надо очистить и от беспокойного князя. Летом того же года Мирский был арестован. По свидетельству Ю. Домбровского, он сошел с ума в одном из магаданских лагерей в больничном бараке и умер. Так завершилась история его освобождения: «Свободен, свободен, наконец-то свободен».<sup>3</sup> По законам уголовного мира убитый был ограблен до нитки. Убрали фамилию с титула Англо-русского словаря, который стал известен лишь как словарь Миллера, с Антологии английской поэзии. Некоторые положения его теоретических работ, прямо скажем вульгарно-социологические (например, определение типического как выражения сущности социальной силы), были вставлены расторопными референтами в доклады партийных функционеров.

Двадцать лет спустя князя реабилитируют за отсутствием состава преступления. Дважды издадут анонимники его сочинений, написанных Мирским после возвращения на родину. Однако книги не стали откровением для нового читателя: слишком густо присыпаны дустом вульгарно-социологической фразеологии и пушкинская биография, и, например, статья о Джойсе, Киплинге. Надо с трудом пробиваться сквозь этот словесный мусор, чтобы по достоинству оценить тонкость и точность разбора «Улисса» или баллад «певца имперализма» Киплинга.

По-иному сложилась судьба наследия Мирского за рубежом, где переиздаются работы критика и историка литературы, как правило написанные в двадцатые годы, до перехода его в марксистскую веру: составленная им антология «Русская лирика от Ломоносова до Пастернака», обзоры поэзии и прозы. До сих пор считаются классическими книги Мирского «История русской литературы от ранних времен до смерти Достоевского» и «Современная русская литература. 1881—1925». И сейчас, спустя почти семьдесят лет со времени первой публикации, эти книги рекомендуются американскими, канадскими университетами как авторитетнейшие учебники.

Не столь давно в Америке был опубликован большой том «Несобранные работы по русской литературе»,<sup>4</sup> включивший написанные Мирским на русском и английском языках обзоры, литературные портреты, рецензии, в основном посвященные русской литературе первых трех десятилетий XX века, хотя в книге есть и работы о классиках — Пушкине, Толстом, Чехове.

Своим появлением и высоким профессиональным уровнем издание обязано профессору Бирмингемского университета Джеральду Смигу, знатоку биографии и творчества Мирского. Он составил сборник, собрав статьи из русской эмигрантской и английской периодики, предпослал книге обстоятельную вступительную статью; в качестве приложения в сборнике представлена библиография работ Мирского, опубликованных после его возвращения на родину.

Сейчас, когда завершился семидесятилетний раскол отечественной литературы и предпринимаются все более настойчивые попытки осмыслить ее драматичный путь в нашем столетии, такое издание приобретает особую ценность.

Прежде всего потому, что Мирский, начиная с первых критических работ — статей «Пять русских писем» (1920—1922) и «О современном состоянии русской

<sup>3</sup> Домбровский Ю. Письмо Сергею Антонову // Грани. 1979. № 111—112.

<sup>4</sup> *Mirsky D. S. Uncollected Writing on Russian Literature / Edited with and Introduction and Bibliography by G. S. Smith. Berkeley, 1989.* Далее ссылки на это издание в тексте.

поэзии» (1922), пошел против течения, проявляя независимость суждений. В то время как в советской России и в среде русской эмиграции верх брала разделительная тенденция — одни спешили прочесть отходную литературе русского зарубежья, другие не менее энергично утверждали, что ничего путного в соведении появиться не может, — Мирский рассматривал русскую литературу как единую, вне политических и географических границ.

В журнале князя Шаховского «Благонамеренный» (1926) он с сарказмом писал о тех, кто даже мысли не допускал, что в Российской Федерации может что-нибудь путное появиться, а если такую возможность и допускали, то не находили ничего, кроме мерзостей.

Нельзя, замечал критик, подходить к литературе с политическими мерками, «как это делают „Русское время“, „Возрождение“, „Красная новь“, „Звезда“ и Зинаида Николаевна Гиппиус». Он отстаивал право «судить по литературным признакам» («О нынешнем состоянии русской литературы», 222, 226). Так он сам подходил в двадцатые годы к книгам, появившимся в России, опубликованным за рубежом, проявляя при этом лаконичную точность и нередко парадоксальность суждений.

Он, например, так писал об одном из самых шумно-известных прозаиков двадцатых годов: «Пильняк, человек хорошего реалистического склада, но недостаточно умный, и потому растранивший все, что имел, на историсофские потуги, которые были бы по плечу Чаадаеву, и на композиционные осложнения, с которыми мог справиться Андрей Белый» (там же, 224). Несомненно, критик имел в виду первый роман о революции и гражданской войне «Голый год».

Еще до появления отдельного издания «Конармии» И. Бабеля Мирский написал рецензию на его рассказы, отметив, что их автор появился в литературе как-то «вдруг», сразу заявив о себе зрелым мастером, своеобразно продолжившим традиции раннего Горького. По жанру большинство рассказов представляют собой «трагический анекдот», сконцентрировавший художнические представления о происходившем в России.

К прозе Бабеля Мирский будет неоднократно обращаться в статьях и обзорах, относя ее к наиболее значительным явлениям русской литературы. При этом оценки не носят апологетического характера. Критик отмечал «курьезные поэтичности», в которые впадал Бабель, и то, что среди рассказов есть «изящные безделушки» и такие («Иисусов грех»), что «вызывают простое недоумение незамысловатым нагромождением пакостей». Он считал, что Бабель как писатель «очень зависит от удачной темы» и поэтому «может легко исписаться»: опасность реальная для прозаика («И. Э. Бабель. Рассказы», 204—205).

Подобный подход к работе художника из советской России резко отличался от того, что писали о Бабеле в среде русской эмиграции. Негодовал, метал яростные инвективы Бунин, но и более миролюбиво настроенные читатели отзывались подобно Дону Аминадо следующим образом: «Каким-то чужим, отвратным, но волнующим ритмом задела за живое „Конармия“ Бабеля».

Против течения шел критик и в оценке творчества С. Есенина, которого, как замечал он, «любят нежней и ласковей, более по-человечески, чем обыкновенно любят поэтов».

Споря с теми, кто относил Есенина к «левым» стихотворцам из-за его связи с имажинистами, Мирский писал: «Имажинисты... не были „левыми“ поэтами по той простой причине, что они не были поэтами». Драматическую же Есенина критик объяснял тем, что поэт увидел революцию «сквозь клюевские и разумниковские очки», восприняв ее «как осуществление какой-то эстетически-мистической утопии, что впоследствии обернулось для поэта крушением всякой романтики. В подлинной Революции... Революции чеки и комсомола романтик Есенин не мог найти ни красок, ни предмета веры» («Есенин», 212, 214).



Одним из первых Мирский по достоинству оценил поэзию и прозу О. Мандельштама. Откликаясь на «Шум времени», он подчеркивал «высокое искусство слова», соединенное с «высоким косноязычием», отразившим «острый ум» и «историческую интуицию», которая была присуща Герцену, Чаадаеву и Аполлону Григорьеву («О. Э. Мандельштам. Шум времени», 208).

Как у большинства критиков, были и у Мирского писатели, к работе которых он относился с особым, пристальным и отзывчивым вниманием.

Большой творческой и моральной поддержкой стали для Марины Цветаевой его статьи и рецензии, отмеченные тонким пониманием новаторской сути ее лирики и поэм («Marina Tsvetaeva», 217). Еще не зная книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь», Мирский писал о «несомненном даровании» поэта, после же знакомства он назвал ее книгой «действительно великой и действительно новой поэзии».

В то время как в России все решительнее брала верх оценка Пастернака как поэта камерного, замкнутого в свой внутренний мир, Мирский писал о нем как о художнике, который с «исключительной непосредственностью чувствует непрерывно-разный поток времени и непрерывно-разную ткань пространства» («Борис Пастернак. 1905 год», 217).

На первый взгляд неожиданной и парадоксальной кажется оценка «Детства Люверс» как одного «из самых исторических произведений русской литературы, где сходятся рельсы личного, человеческого-общего и космического». Владующий нашим сознанием стереотип, представление, что история — *над* человеком не позволяет сразу разделить такую кажущуюся неожиданной оценкой «камерной» повести поэта.

Однако если принять во внимание пронизывающее творчество Пастернака ощущение историчности каждой судьбы человека (это с особой силой проявится в его романе «Доктор Живаго»), надо отдать должное прозорливой точности суждений критика, для работ которого была присуща острота, лаконичность и нередкое эпатирующая парадоксальность суждений.

Вот характерный пример из статьи «О нынешнем состоянии русской литературы» («Благонамеренный», 1926, № 1), где дана такая классификация новых писателей:

«Подлинные сложившиеся мастера, не застывшие в подражании себе, но продолжающие работать и развиваться: Мандельштам, Цветаева, Пастернак; из младших (по работе), вероятно — Бабель.

Подлинный мастер, но застывший в подражании себе, и к тому же перед властью покорные рабы и спецы поэзии: Маяковский, Асеев, может быть, Тихонов.

Начинающие мастера, еще мало давшие, а будущее некоторых зависит не столько от, несомненно крупного, дарования, сколько от характера и воли: Артем Веселый, Сельвинский.

Мастер с большими данными, но не нашедший „содержания“: Леонов.

Сложившийся, но по существу малый виртуоз: Зоценко. „Поэт божьей милостью“: Есенин.

Талантливые бытописатели, более или менее погубленные успехом, некультурностью и пр.: Всеволод Иванов (самый талантливый и самый способный к тому, чтобы выбраться), Пильняк и (гораздо ниже) Никитин, и еще другие вроде Лидина.

Подлинно талантливый и умный, но лишенный всякого „внутреннего содержания“, журналист, к тому же „раб перед властью“ и, что хуже, перед потребителем: Эренбург.

Почти „гениальный“, но совершенно распущенный журналист, культивирующий свою распущенность, но почти отец всех идей, которыми живет современная ему эстетика: Шкловский.

Хорошие работники с малым зерном гения, но тщательно (и как будто успешно) развивающие его: Федин и покойный Лунц.

Наконец, „советская Вербицкая“ (или, пожалуй, лучше «советская Чарская»): Сейфуллина.

Есть еще Казин, о котором как о Левоне и Бореньке,<sup>5</sup> не знаешь что сказать: он написал несколько совсем превосходных стихотворений, и что потом с ним случилось я не знаю» (225—226).

В конце приведенного реестра Мирский, зпатируя и озорничая, заметил: «Я чувствую свою виновность перед блостителями эмигрантской неприкосновенности: из стольких имен только одно совсем белое» (226).

Конечно, оценки Мирского могут быть оспорены. Однако с какой пристальностью следил Мирский за литературным процессом, сколь многое из прогнозов критика сбылось и как важно вдуматься в давние оценки, зная дальнейшую судьбу названных Мирским писателей: Тихонова, Леонова, Иванова, Федина, Сельвинского.

Первые же публикации статей Мирского в английской и русской эмигрантской прессе свидетельствовали об авторе как о человеке отменной филологической выучки. Он родился в 1890 году в одной из старинных русских семей, его отец был крупным государственным чиновником, в 1904—1905 годах министром внутренних дел России. Мирский получил великолепное домашнее воспитание. Как и В. Набоков, с детства знал английский язык. Учился в Петербургском университете, осваивая восточные языки, древнегреческую и латинскую классику, занимался в семинаре профессора С. Венгерова, печатался в студенческом журнале «Звенья».

В 1911-м занятия в университете были прерваны ради службы в армии; правда, проходила она неподалеку от Петербурга в Царском Селе. С 1916 года Мирский воевал на западном фронте. После Февральской революции жил в родительском поместье близ Харькова. В годы гражданской войны воевал в армии Деникина, потом оказался в эмиграции сначала в Польше, Югославии, затем в Греции. В 1920 году из Афин послал в Лондон первые «русские письма» о литературе, которые были опубликованы в журнале «The London Mercury».

Скоре после того как Мирский перебрался в Лондон, ему было предложено читать на славянском факультете университета курс лекций по истории русской литературы. Этот курс и был положен в основу упомянутых книг Мирского, опубликованных в 1926—1927 годах и потом не раз переизданных.

Занятия критикой и одновременное чтение курса по истории литературы обусловили характер сочинений Мирского, в которых живой и непосредственный отклик на книжные и журнальные новинки совмещался со стремлением определить их место в художественном процессе.

По Мирскому, поэзия и проза двадцатых годов находилась в сложной связи — притяжение—отталкивание — с литературой рубежа веков. Он чутко ощущал и раскрывал влияние творческого опыта А. Белого, А. Ремизова, других писателей на произведения новых авторов, предпринимавших попытки отразить и осмыслить время, революцию, российскую усобицу.

Литературу первых трех десятилетий XX века Мирский знал отменно. Отсюда — пристальность и точность наблюдений критика и историка, характерная и для его обзоров и для книги «Современная русская литература. 1881—1925», к которой до сих пор обращаются часто и с пользой. Выразительность и объемность портретов, например Ремизова, Л. Андреева, писателей «знаньевцев», сопряжены в этой книге с ощущением исторически развивающегося художественного процесса, новых тенденций, только что в нем зарождающихся.

Специальную главу в книге автор отвел мемуарной и исторической прозе, дав разборы документально-публицистических произведений И. Эренбурга, В. Шкловского. К сожалению, в последующих историях русской литературы XX столетия

<sup>5</sup> См. монолог Репетилова в «Горе от ума» А. Грибоедова.

(созданных как в России, так и за рубежом) такого внимания документально-художественной прозе не уделялось.

Много писал Мирский о поэтах-символистах: Блоке, Белом, Брюсове. «Великая оригинальность» Блока, по мнению критика, состояла в попытке «преодолеть логическую стихию слова» и «предаться музыке»: «Он имеет... странную и темную силу схватывать „на лету“, как говорил Фет, и вдруг закреплять и темный бред души и трав неясный запах, т. е. иррациональный процесс, протекающий в темном корне вещей». Этой «страшной и темной силой» отмечена и поэма «Двенадцать»: «Некто (или некто) водил рукой Блока, и он был только инструментом, правда, усовершенствованным им самим же заранее». По Мирскому, «Блок был Эоловой арфой ветров, веявших из-за границ мира» («О современном состоянии русской поэзии», 87—88).

Характерная черта всей литературы первых десятилетий XX века — «ослабление воли к жизни», «неприятие бытия», «зачарованность смертью»: «Когда в лице великой Революции пришла историческая смерть Петербургской России, люди „верхнего этажа“ встретили ее... с восторгом ужаса и самоуничтожения», что отразилось в «Петербург» Белого, у Блока, в творчестве «влюбленного в мрак» Брюсова.

Исторический грех символизма, по Мирскому, состоял в «разложении Духа»: «Яснее всего это разложение духа выразилось в проникновении одухотворенной материи в чистую сферу Духа (прямое следствие символического миропонимания). Материя, плоть теряла свою материальность и, утончаясь до идеи материи, захватывала все более и более широкие области Духа» («Веяние смерти в предреволюционной литературе», 324).

Поэтому, появившиеся новые направления в литературе (футуризм, акмеизм), в эстетике (формализм) несли «освобождающее обеднение»: «Смысл всех трех был в ампутации духа, настолько охваченного гниением, что исцелить его невозможно и для спасения организма гниющий дух был вылуцен» (там же, 237).

В послеоктябрьской литературе Мирский выделял три школы: пассивскую, петербургскую и московскую. Первая — литература русской эмиграции, в которой Мирский надежды связывал, пожалуй, лишь с Мариной Цветаевой. Он много писал о ней, поддерживая в эмигрантском одиночестве. В недооценке литературы русского зарубежья проявился и полемизм Мирского, и его «духовное озорство». Кроме того, статьи писались в 20-е годы, а мощная творческая вспышка в работе писателей-эмигрантов произойдет в следующем десятилетии, когда появятся новые произведения Бундина, Зайцева, Шмелева, Алданова, яркие публикации «младших» — В. Набокова, Г. Газданова, Н. Берберовой...

Как писал Мирский, «Петербург, так неудачно разыгравший февральскую трагическую оперетту, воспринял великую трагедию Октября как силу внешнюю, как вьюгу, налетевшую из бескрайних просторов России, как нашествие неведомо откуда взявшихся матросов». Представляющий «культуру вечности» Петербург «только страдает от Революции или судит ее. Москва делает». Именно здесь возникает новая литература, главный недостаток которой состоит в «идолопоклонстве стихии», поэтому грядущее возрождение ее напрямую зависит от способности «преодолеть стихию и утвердить творческую свободу и ответственность личности» («О современном состоянии русской поэзии», 117).

Статьи Мирского, его книги по истории русской литературы свидетельствовали, что эта литература обрела в его лице пристального, талантливого, страстного, а нередко и пристрастного, летописца. Однако на грани 20-х и 30-х годов в миросозерцании, в работе Мирского происходит резкая метаморфоза. Теперь он не просто критик-марксист, но, как говорится, «более роялист, чем сам король». Новая методология проявилась в полную силу уже в статье «Две смерти: 1837—1930», составившей вместе с работой Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов» книгу «Смерть Владимира Маяковского».

Здесь уже до боли знакомое поколениям, зубрившим марксистско-ленинский катехизис: «Пушкина произвел на свет помещичий класс». В отличие от «якобинцев» во главе с Белинским он «так и остался в лагере Николая». Это — об одной смерти. И о другой: «Объективный смысл» смерти Маяковского — «признание, что индивидуалистическая литература, уходящая корнями в дореволюционное прошлое, новой советской культуре не нужна... Самоубийство было актом индивидуализма и одновременно расправой над индивидуализмом».<sup>6</sup>

Между прочим, изрядная доля правды в приведенном пассаже была: только радоваться «новой советской культуре» из-за того, что ей не пришлось «индивидуалист» Маяковский, было рано: это был первый грозный сигнал ее будущего оскудения и неизбежного кризиса.

Вообще на протяжении двадцатых годов Мирский не раз и кардинально менял свою оценку творчества Маяковского:

1922: «Маяковский — поэт очень значительного дарования. Дарование это не формальное и не „идейное“, оно чисто кинетическое... То, что его стихи посвящены прославлению коммунизма, случайно, но что стихия слова в его руках бьет такими нескудеющими гейзерами — это самая суть Маяковского».

1926: Мастер, «застывший в подражании самому себе» и «перед властью покорный раб».

1930: последний поэт индивидуализма.

1931: великий поэт революции.

Что за этим крылось? Озорство? Попытка подделаться и войти в контакт с советской властью перед возвращением на родину? Овладение марксистским методом?

Не хотелось бы прибегать к публицистическим стенаниям и инвективам. Лучше понять, что привело талантливого человека «под своды таких богаделен». Причин тому, на мой взгляд, несколько. Смену вех Мирский произвел в пору грозного экономического кризиса, охватившего западный мир и особенно Америку, куда критик приехал читать публичные лекции. И не только ему, но и многим тогда померещилась правда Маркса, предсказывавшего кризис и конец капитализма.

Кроме того, хотелось в последний раз насолить русской эмиграции, в среде которой он чувствовал себя изгоем, «злым мальчиком», который своими выходками все больше раздражал ее. Она не могла не отдать дань его талантам, но... Как писал П. Струве, если «зажать нос», то и у Мирского можно найти кое-что путное.

Наконец, тут проявилась чисто русская черта — способность безоглядно уверовать в чужеземную идею как в истину в конечной инстанции. Так в свое время русские романтики и «якобинцы» уверовали в «Георгия Федоровича» Гегеля, а отечественные эстетики — в Шеллинга. Так потом разночинцы молились на Бюхнера, Фогта и Моллешота. Так веровали в Дарвина и Маркса...

Но сколь тяжело отзовется в работе Мирского эта вновь обретенная вера! Если еще совсем недавно он убежденно утверждал право критика судить по законам литературы, невзирая на политические взгляды и позиции авторов, то теперь политика, скажем точнее, политическая конъюнктура берут верх в его суждениях.

Мирский словно забыл, что он писал каких-нибудь пять-семь лет назад о Бабеле, Пильняке, Вс. Иванове, Артеме Веселом. Теперь для него их проза — лишь пролог к подлинной пролетарской литературе, которая начинается с «Железного потока» А. Серафимовича. Он называет это произведение «великим достижением первого пролетарского романа», «историей о том, как большевистские лидеры Таманской дивизии Красной Армии спасли ее от разброда и деморализации и привели к победе». Так говорил Мирский в статье «Тенденции современного русского романа» («Tendencies of the Modern Russian Novel», 329), написанной для английского читателя из Москвы.

<sup>6</sup> Смерть Владимира Маяковского. Гаага; Париж, 1975 [репринт издания 1931 года]. С. 47.

Еще недавно, разбирая поэзию и прозу начала 20-х годов, критик прогнозировал, что возрождение отечественной литературы будет связано с усилением личностного, волевого начала. Теперь, явно наступая «на горло собственной песне», становится сторонником идеи коллективизма. Отменный знаток западной культуры, он, естественно, не мог отрицать великих художнических открытий Бальзака, но при этом замечал, что тот в своем творчестве не мог отразить подлинных движущих сил исторического развития.

Мирский в восторге от прозы 30-х годов, особенно от «колхозного романа» (не только от «Поднятой целины», но и от «Брусков» Ф. Панферова) и от «индустриального романа» (сравнивая по формальным признакам книгу В. Катаева «Время, вперед!» и «Улисса» Джойса, отдавал явно предпочтение первой). Более того, он писал о романе А. Авдеенко, писателя-«ударника», «Я люблю», что такой роман «не мог быть создан где-нибудь за пределами Советского Союза» (329).

Очень хотелось князю быть таким, как все, и он почти этого добился. Его статьи 30-х годов, посвященные советской литературе, почти ничем не отличаются от того, что писали присяжные критики типа Ермилова или Селивановского. Ему бы границу провести, как это сделал, по свидетельству Н. Любимова, прозаик Глеб Алексеев: «Селивановский! Ведь ты даже не вошь — для вши это сравнение обидное, — ты просто гнида на волосах нашей литературы».<sup>7</sup>

Есть закономерность в том, что судьба руками криминальной власти вскоре разделалась и с Селивановским, и с Мирским: не лукавь, не лги, не подделывайся к политической конъюнктуре, не пой гимны возведенным на крови «великим стройкам коммунизма». Более того, грех недавнего рапповца был меньший: человек невежественный, хотя поэтическое слово и чувствовал. Мирский же с его культурой, пониманием «что почем» явно лукавил, когда пел гимны Серафимовичу с Панферовым и Авдеенко.

Этот грех он искупил страшной ценой.

## СТАТЬЯ М. М. ЗОЩЕНКО О Б. К. ЗАЙЦЕВЕ

(ПУБЛИКАЦИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ А. И. ПАВЛОВСКОГО)

По предположению В. И. Протченко, составителя Описи Архива М. М. Зощенко, публикуемые ниже материалы<sup>1</sup> относятся, скорее всего, к 1919 году, когда будущий писатель был членом Студии, организованной сначала при издательстве «Всемирная литература» (которым руководил М. Горький), а затем перешедшей в помещение Дома искусств. Это было время, непосредственно предшествовавшее возникновению (в начале 1921 года) группы «Серапионовы братья». В Студии он занимался в секции критики и литературоведения, которой руководил К. И. Чуковский. На некоторых листах имеются маргиналии, представляющие собою краткие замечания о прочитанном и принадлежащие, судя по инициалам К. Ч., Корнею Ивановичу Чуковскому, внимательно следившему за творчеством писателя, читавшему его рукописи и дававшего советы, которым М. М. Зощенко охотно и неукоснительно следовал.<sup>2</sup>

<sup>7</sup> Любимов Н. Неувядаемый цвет // Дружба народов. 1993. № 7. С. 115.

<sup>1</sup> Рукопись статьи находится в Отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Ф. 501. Оп. 1. № 481. 58 л.). Об этих материалах упоминает В. В. Зощенко в своих воспоминаниях (см.: Так начинал Зощенко // Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981. С. 81—82).

<sup>2</sup> См.: Чуковский К. Дневник. 1901—1929. М., 1991. С. 8, 170, 211, 234, 241, 242, 363, 384, 404—407, 409, 410, 413, 415, 425, 432, 437, 467, 468.

Статья о Б. К. Зайцеве, которой автор в процессе работы давал разные названия («Кризис индивидуализма», «Поэзия смерти и безволия»), остановившись в конце концов на заголовке «Трагедия индивидуализма», должна была стать отдельной главой (среди многих других глав) в книге, посвященной русской литературе начала века — от возникновения символизма до пролеткультовцев.

Вполне возможно, что статью о Б. К. Зайцеве, если бы она была закончена, прочли бы и обсудили на одном из заседаний группы. Весь материал представляет собою фрагменты будущей статьи и подборку наиболее характерных цитат из произведений Б. К. Зайцева, долженствовавших, по замыслу автора, подкрепить или проиллюстрировать его основные соображения. Рукопись распадается на три части: 1) подборка цитат с вкрапленными в них попутными суждениями М. М. Зоценко; 2) более или менее отделанные фрагменты; 3) план книги о русской литературе первых двух десятилетий XX века.

Часть страниц написана чернилами, часть — карандашом, почерком небрежным и крайне неразборчивым; последний раздел (план книги с авторским вступлением) перепечатан на машинке, но вряд ли самим М. М. Зоценко и, скорее всего, судя по шрифту, свободному от старой орфографии, в более позднее время.

Самый почерк на разных страницах заметно неодинаков, в зависимости от характера записи — скоропись или аккуратное записывание, а также, если судить по нарастающей неразборчивости, недописанности слов и фраз, «прыгающим» строчкам, ломаным буквенным очертаниям, от настроения. Известно, что М. М. Зоценко был человеком нервным, болезненным, и это не могло, по-видимому, не отражаться на графике его письма. В то же время страницы, переписанные набело, отличаются аккуратностью и четкостью. Начертания отдельных букв имеют резко индивидуальный рисунок и подчас походят на устойчивые иероглифы. Такова, например, буква «я», имеющая вид как бы условного значка. Узнать в этом знаке, если бы он находился вне слова, последнюю букву русского алфавита вряд ли возможно. Вообще почерк М. М. Зоценко — благодарный материал для графолога и психиатра.

Рукопись, написанная в основном карандашом, насчитывает 58 листов обычного формата.

Сохранена пунктуация автора.

Плану предшествует отдельная страница, играющая роль обложки:

Борис Зайцев  
 (Кризис индивидуализма)<sup>3</sup>  
 Земная печаль  
 Полковник Розов  
 Студент Бенедиктов (Слово 1)<sup>4</sup>  
 Москва  
 Поэзия смерти и безволия

<sup>3</sup> Подзаголовок «Кризис индивидуализма» автором зачеркнут.

<sup>4</sup> Сборники «Слова» выходили в «Книгоиздательстве писателей в Москве»: № 1, в котором М. Зоценко прочитал рассказ Б. Зайцева «Студент Бенедиктов», вышел в октябре 1913 года; № 2 — в марте, № 3 — в апреле 1914 года; № 4 — в январе 1915 года, № 5 — в ноябре; № 6 — в марте 1916 года; № 7 — в марте 1917 года; № 8 — в 1919 году. Есть основания предположить (совпадение номера страницы, указанного М. Зоценко в одной из цитат, с нумерацией «Слова»), что писатель во время написания статьи обращался к этим изданиям. Помимо рассказа «Студент Бенедиктов» (№ 1) Б. Зайцев напечатал в Сборниках произведения «Мать и Катя» (№ 4), «Маша» (№ 5), «Путники» (№ 7), «Голубая звезда» (№ 8). О характере сборников «Слова», их направленности, организаторах и авторах см.: Келдыш В. А. Сборники «Слова» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Большевицские и общедемократические издания / Отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1984. С. 280—308.

Далее идет текст, играющий роль поясняющего предисловия, и самый План:

Это не отдельная статья о Борисе Зайцеве, это отрывок из книги, которую я задумал давно.

Моя книга о том переломе в русской литературе, который мы уже видим. Моя книга о тех писателях, которые были так характерны в болезненном кризисе.

Я начинаю с неудавшейся реставрации дворянской литературы и кончаю Красным пролетарским евангелием Князева.<sup>5</sup>

Вот приблизительно схема книги:

1. Реставрация дворянской литературы:
  - а) Лаппо-Данилевская.<sup>6</sup>
  - б) С. Фонвизин.<sup>7</sup>
2. Кризис индивидуализма:
  - а) Арцыбашев.<sup>8</sup>
  - б) Поэзия безволя (Зайцев. Гиппиус).<sup>9</sup>
  - в) Неживые люди (Инбер.<sup>10</sup> Северянин.<sup>11</sup> Лидия Лесная.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Князев Василий Васильевич. 6(18). I. 1887, Тюмень — 10.XI.1937 (по другим данным — март 1938, Колыма). «Красное Евангелие» — сборник стихотворений В. Князева (1918).

<sup>6</sup> Лаппо-Данилевская Надежда Александровна (урожденная Люткевич), печаталась также под псевдонимом Н. А. Кредо. 1874, Киев — 13.III.1951, Шароль, Департамент Соны и Руаны, Франция. Выступала как оперная певица (в Италии). Автор многих романов из светской жизни. Наибольшей известностью пользовались романы «В тумане жизни» (несколько изданий 1911—1917 годов), «Жена министра» (Исторический вестник. 1912. № VII—XII), «Княжна Маро» (Пг., 1914), «Русский барин» (Пг., 1914), «Мишура» (Пг., 1915), «Долг жизни» (Пг., 1915). Эмигрировала в 1921 году. В годы эмиграции написала тетралогию «Развал» (Париж, 1922—1926). (Сведения о Н. А. Лаппо-Данилевской любезно сообщены К. Ю. Лаппо-Данилевским). М. Зоценко во время написания Плана книги о литературе рубежа веков опирался как на свое знание ее дореволюционных произведений, так, по-видимому, и на мнения критики, оценивавшей творчество Н. А. Лаппо-Данилевской пренебрежительно снисходительно, относя его к разряду невысокой по уровню, так называемой «дамской словесности» (см. рецензии: Н. К. Жена министра // Новое время. Илл. прилож. 1913. № 13417. 20 июля. С. 8—9; Н. Н. В. [Венцель]. «Великосветский роман» // Там же. 1915. № 13990. 21 февр. С. 12). Небезынтересно отметить, что достаточно родственную Н. А. Лаппо-Данилевской по своему стилю и направленности дарования писательницу А. А. Вербицкую (1861—1928) М. Зоценко между тем оценивал настолько высоко, что одно из своих произведений хотел даже назвать, как и знаменитый в свое время ее роман, «Ключи счастья».

<sup>7</sup> Фонвизин Сергей Иванович (1862—1935). Прозаик, автор многих романов низкого уровня и реакционного характера. Наибольшей известностью пользовался роман «В смутные дни» (1911). Отзывы о Фонвизине: *Мирский Б. Б.* Черносотенный Барков // *Журнал журналов.* 1925. № 34; *Вестник Европы.* 1911. № 7 (без подписи); *Философов Д. В.* «Вне литературы» // *Старое и новое.* Сборник статей по вопросам искусства и литературы. М., 1912. «Что роман Фонвизина («В смутные дни»). — А. П., — пишет Философов, — вне литературы, — в этом не может быть ни малейшего сомнения» (С. 77). Биографическая справка: *Записки Отдела рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина.* М.: Книга, 1966, № 28.

<sup>8</sup> Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927). М. Зоценко, упоминая М. Арцыбашева, автора многочисленных произведений, имеет в данном случае в виду его скандально известный роман «Санин» (1907).

<sup>9</sup> Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945). М. Зоценко, судя по замечанию К. Чуковского о рассказе З. Гиппиус «Лунные муравьи» (см. прим. 31), имел в виду не только ее поэзию, но и прозу. В частности, в рассказе «Лунные муравьи» герой ведет статистику самоубийств и пытается осмыслить этот болезненный общественный симптом «морального распада» и всеобщей неустойчивости. Следует отметить, что М. Зоценко явно не отделяет персонажа рассказа от автора, что делает его взгляд на З. Гиппиус достаточно необъективным.

<sup>10</sup> Инбер Вера Михайловна (1890—1972). М. Зоценко мог быть знаком помимо стихотворений, опубликованных в периодических изданиях, с дореволюционными сборниками поэзии «Печальное вино» (Париж, 1914), «Горькая услада» (Пг., 1917).

<sup>11</sup> Игорь Северянин (псевдоним Лотарева Игоря Васильевича) (1887—1941).

<sup>12</sup> Лесная Лидия Валентиновна (1889—1972). Автор книг: «Аллея причуд». Стихи. Пг., 1915; «Жар-птица». Стихи. Барнаул. 1922. Ей принадлежат пьесы: «Алые розы». Пг., 1914;

Иза Кремер.<sup>13</sup> Вертинский<sup>14</sup>).

г) Трагический рыцарь (Блок).

3. Победенный индивидуализм.

а) Поэт безвременья (Маяковский).

б) Александр Блок — «12».<sup>15</sup>

4. Ложно-пролетарская поэзия.

а) Поэты борьбы и разрушения.

б) Имитация Уитмена.<sup>16</sup>

В русской современной литературе идея, рожденная индивидуализмом, идея свободного от всякой морали человека, оказалась совершенно больной.

И как же странно преломилась эта идея в сердце русского писателя!

И пожалуй только Горький<sup>17</sup>

[Сильный человек]<sup>18</sup> человек, которому все позволено, свободный и сильный человек, с огромным желанием жить, обратился в величайшего эгоиста и совершеннейшего подлеца.

И радость его жизни — в искание утех и наслаждений.

И его любовь — в культ тела.

И красота — в мишуру.

И как характерен здесь Санин!<sup>19</sup>

Но сильный и подлый Санин — это одна крайность, другая — свободный человек как-то болезненно почувствовал свое одиночество, как-то затосковал по идеалам, затосковал о боге, изверился в новой своей идее, и такой слабый и такой безвольный, стал жить как-нибудь, стал ждать своей смерти.

И как реки в берегах не изменят однажды взятого (? нрзб.) своего течения, так две эти идеи, два течения не вернуться к старому.

Они уже достигли высокого напряжения.

Они распались, они пустили побеги.

«Это было так». Пг., 1914. О ней (вместе с подборкой стихотворений «Пути», «Письма», «Амогосо» «Умное», «Теперь», «Слова», «Кубарь», «Те, что тебе», относящихся к 1915—1922 годам) см.: газета «Вечерний клуб». 1992. № 44 (заметка М. Акимовой и Т. Авловой под названием «Я пою так, как пою — я»). См. также информация в журнале «De visu» (1993. № 6. С. 62).

<sup>13</sup> Кремер Иза Яковлевна. Около 1890, Бельцы — 7.VII.1956, Аргентина. Училась в Милане и там же выступала в опереттах, затем в Одессе. Была также популярна как исполнительница песенок в стиле А. Вертинского.

<sup>14</sup> Вертинский Александр Николаевич (артистический псевдоним А. Н. Сколацкого) — певец, композитор, 1889, Киев — 1957, Москва.

<sup>15</sup> «12» — поэма А. Блока «Двенадцать» (1918).

<sup>16</sup> Уитмен Уолт (1819—1892).

Помимо приведенного Плана существовал его более ранний вариант — он опубликован в воспоминаниях вдовы писателя Веры Владимировны Зощенко («Так начинал М. Зощенко» в кн.: Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981. С. 69—90; Воспоминания Михаила Зощенко. Л., 1990. С. 5—29) и кроме перечисленных имен включает в себя А. Вербицкую (1861—1928) и В. Каменского (1884—1961), а также критиков и литературоведов формальной школы — О. Брика (1888—1945), В. Шкловского (1893—1984), Б. Эйхенбаума (1886—1959). Они входили, по словам В. В. Зощенко, в пародийный по своему характеру раздел «Литературные фармацевты». По воспоминаниям К. И. Чуковского, М. Зощенко тогда же написал «меткую» и «злую» пародию на его книгу «От Чехова до наших дней», в ней он, по словам К. Чуковского, весело издевался над издержками «моей тогдашней литературной манеры, очень искусно утрируя их и доводя до абсурда» (Чуковский К. Из воспоминаний. В кн.: Воспоминания Михаила Зощенко. С. 36). По-видимому, в таком же духе, т. е. высмеивая формалистические крайности, намеревался М. Зощенко написать и о представителях тогдашней формальной школы.

<sup>17</sup> Далее недописано.

<sup>18</sup> Слова «Сильный человек», взятые в квадратные скобки, вписаны не рукою М. Зощенко.

<sup>19</sup> Герой одноименного романа М. Арцыбашева (см. прим. 8).



И первый принял звериный образ, затосковал о пещерной жизни — «Душа влечется в примитив» — и наслаждение обратил в извращение. («Дайте мне душистый аромат греха»).

А Безвольный стал жить в каком-то бреду, во сне. И казалось, что жизнь призрак.

Жизнь ушла из литературы.

Бред, измышления своего «я» родили какую-то ненастоящую жизнь.

Появилась какая-то странная жизнь принцесс и маркиз, и принцев с Антильских островов, полюбили виденья и призрачных незнакомок.<sup>20</sup>

Рукопись включает написанный от руки карандашом текст, являющийся черновым вариантом статьи. От белого он отличается названием и наличием эпиграфа (Л. 33):

Трагедия индивидуализма. Борис Зайцев.

«Если ты не птица — не отдыхай над пропастью»

Ницше.<sup>21</sup>

Приводим относительно белой, но все же, по-видимому, окончательный вариант статьи:

#### НЕЖИВЫЕ ЛЮДИ

Когда умирает Николай Ставрогин<sup>22</sup> или под поезд бросается Анна Каренина, мы [как-то] чувствуем, что это так и должно быть, что это неизбежно.

Но когда у Бориса Зайцева кто-нибудь кончает свою жизнь, мы изумленно думаем: Но почему же смерть?<sup>23</sup> Почему он умирает? Ведь и причин-то, кажется, нет совершенно, и жизнь его еще прекрасна, а он идет к смерти своей, как зачарованный, как под гипнозом...<sup>24</sup>

— Куда Вы?! Поезд! — крикнул кто-то сзади, но Ивлев медленно шагал теперь уж по полотну, все вперед.

Через несколько секунд они встретились.<sup>25</sup>

Так не в истерике и не в исступлении умирает Ивлев. Спокойный, медленный и будто под чужой волей «встречается» он с поездом.<sup>26</sup>

И нельзя было подумать, что так кончит Ивлев.

<sup>20</sup> М. Зоценко, по-видимому, имеет в виду и контаминирует образы и мотивы, встречавшиеся в 10-е годы у разных поэтов, в особенности у поэтесс. Ср.: у Веры Инбер (в кн. «Печальное вино»): «Прекрасный принц владеет дивным садом, Где рдеют розы редкой красоты...» (С. 14); у А. А. Ахматовой (в кн. «Вечер». СПб., 1912): «Мой принц! О, не вы ли сломали На шляпе маркизы перо?» (С. 11); строчку из репертуара А. Вертинского; стихотворение А. Блока «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...», 1906).

<sup>21</sup> М. Зоценко приводит слова из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1884). В более точном переводе В. С. Федорова: «Тот, кто не птица, не должен парить над пропастью». В. В. Зоценко в своих воспоминаниях пишет о сильном интересе писателя к Ф. Ницше: «Зима 1918 года прошла „под знаком Ницше“ (и позднее, в марте 1920 года, писал он мне: „...посылаю тебе две любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше“)» (см. в кн.: Вспоминая М. Зоценко. Л., 1990. С. 15).

<sup>22</sup> Герой романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

<sup>23</sup> В черновом варианте после слов: «почему же смерть?» была фраза: «Почему же, почему они умирают?» (Л. 33).

<sup>24</sup> Далее в черновом варианте следовал абзац: «И никто не знает, и сам автор не знает, да и вряд ли знает удивительный самоубийца. Он идет к смерти как под гипнозом и наверно с улыбкой, он идет как сомнамбула...» (Л. 33).

<sup>25</sup> М. Зоценко цитирует рассказ Б. Зайцева «Богиня».

<sup>26</sup> Далее в черновике следовало: «Нельзя было подумать, что здесь Смерть» (Л. 34).

Только потом, когда Зайцев расскажет уже нам печальные свои повести о Маргарите,<sup>27</sup> о студенте Бенедиктове<sup>28</sup> и о Кате,<sup>29</sup> только потом ясно понимаешь, что смерть и здесь неизбежна и что люди эти обречены на гибель.

Автор рассказывает, что причин смерти у них почти и не было, а если и были, то удивительные.<sup>30</sup>

Бенедиктов хочет умереть оттого, что некрасив.

Катя умирает оттого, что какой-то пианист — гений, а Маргарита думает умереть «просто так».

И вот оттого, что причины такие дешёвые, совершенно не верится, что смерть из-за них. И в самом деле, тут совершенно иное. С каким-то наслаждением думает Маргарита о смерти и «Пиковая дама» нравится ей потому, что «там есть про смерть».

А Катя думает о смерти с восторгом, как о чем-то чрезвычайно высоком и величественном.<sup>31</sup>

— Он гений — сказала Катя и глаза ее блеснули безумием. — За него можно умереть.

— Зачем же за него умирать? — спросил он. — Он получает тысячи, у него миллион поклонниц.

— Ничего не понимаешь — ответила Катя гневно. — Просто умереть от любви к нему.<sup>32</sup>

И это не только слова.

Катя и в самом деле умирает. И ведь не оттого, что отвратительна жизнь, а потому что смерть прекрасна.

Катя и Маргарита и Ивлев — это смертники, влюбленные в смерть. Для них прекрасна и неизбежна смерть. И они думают о ней, о своей гибели с большим, безумным сладострастием: о только бы умереть, уничтожить себя...

«Если б была стена, меня хватило бы об нее, и я с радостью разможился бы и отдал себя», — думает Миша в рассказе «Завтра», а сам автор восторженно восклицает: Тогда «хочется в полном экстазе броситься под колеса телег или товарных вагонов».

И такая жажда — истребить себя, такое желание почувствовать свою полнейшую ничтожность, погибнуть, как насекомое, разможиться, броситься под колеса непременно товарных вагонов или выпить яду из-за того что солнце сегодня прекрасно — такое желание иной раз совершенно овладевает человеком у Зайцева.

И ведь прекрасный же этот человек, умный и интеллигентный. О нем с нежностью и с любовью рассказывает Зайцев.

А что из того, что у него нет совершенно желания жить и нет воли, нет даже инстинкта к жизни, — тем милее он ему.

Какой-нибудь буйный, радостный Бобка — непременно вульгарный и мещанин, а умирающий, все время думающий о смерти своей, скажем, Золотницкий — прекрасный и тонкий человек. Он живет, как во сне, ожидая своей смерти. Что-то

<sup>27</sup> Рассказ «Петербургская дама».

<sup>28</sup> Рассказ «Студент Бенедиктов».

<sup>29</sup> Рассказ «Мать и Катя».

<sup>30</sup> Далее в черновике было: «Маленькая, едва приметная причина и радостно человек идет умирать. И не потому, что отвратительна жизнь, а потому что смерть прекрасна. Умереть просто так. Умереть во имя смерти. Какая же удивительная смерть!» (Л. 34).

<sup>31</sup> На полях в этом месте — замечание К. Чуковского: «Беспричинная смерть — „просто так“ была свойственна не только героям Зайцева, но Зинаиды Гиппиус («Лунные муравьи»), Горького (рассказам нрзб.), Брюсова. Это было знамение времени — лично Зайцев здесь ни при чем» (Л. 39).

<sup>32</sup> Рассказ «Богиня...». В тексте: «Это гений, — повторила Катя» (см.: Зайцев Б. К. Голубая звезда. Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 224); отсутствуют слова «спросил он» и «ответила Катя гневно».

говорит, куда-то ходит, безвольный и неприкаянный. А в сонных глазах его смерть и в движениях его смерть и в мыслях смерть и тление.

А ведь нам завещали прекрасную идею о сильном и свободном человеке. Нам завещали идею сверхчеловека, и вместо него какие-то тени безвольные, неживые, влюбленные в смерть. И ведь не придумал же их Зайцев, ведь знаем же мы их, знаем, совершенно знаем и студента Бенедиктова, и Катю, и Ивлева. Ведь живут же они — смертники — и только порой кажется, что смерть была уже, что эти люди умерли и живут лишь по инерции, длят свою жизнь и бормочут непонятное: Бобок.<sup>33</sup>

Так, однажды рассказывал Достоевский, будто после смерти человек «не совсем» и «не сразу» умирает и в могилах происходит удивительная жизнь: иные смеются и в преферанс играют, иные восклицают время от времени: Эх, я бы пожил! А иные бормочут непонятное: Бобок.

И вот о таких людях рассказывает нам Зайцев.

У них и жизнь такая же неживая, ненастоящая. В сущности жизни-то и нет. Все, как сон. Все призрачное, неясное и кажущееся. И человек Зайцева никак не может ощутить жизнь реально, по-настоящему, как она есть. Все как-то проходит через его мозг и чудесно превращается в не то, что есть.

Солнце светит и Зайцеву «кажется, что все вокруг начинает течь в медленном движении».

То ему «кажется, что он будто во сне пробыл некоторое время». А зеленый скат горы, облитый солнцем, «похож на золотистый призрачный ковер».<sup>34</sup>

Миша в рассказе «Миф» говорит, что будущее представляется вроде «голубино-го сияния».

Или он смотрит на «лисичку» (ласковое прозвище его жены. — А. П.) и она «кажется ему обаятельной светлосолнечной рыбой, каких нет на самом деле». И все время проходит такая призрачная жизнь, какой нет на самом деле. И как же странно прочесть дальше: «Потом Миша долго читает».

Миша читает? Это реальное никак не вяжется с ним. Этот Миша как бы и не существует, он тень, призрак. И такие же тени — Ивлев, Катя, Маргарита. Они сливаются в одно лицо, о них никак не вспомнишь отчетливо, в отдельности. Их нет.

И автор как бы и забывает о них и часто рассказывает, как будто бы людей нет, а жизнь таинственно идет сама:

Внизу говорит кто-то

Кто-то смеется

Бьют в ладоши, кричат

Ночью кто-то плачет<sup>35</sup>

Людей нет. Есть обезличенный — кто-то. И когда этот Кто-то воплощается в Мишу или в Ивлева, то все равно жизни нет. Все тает, сливается и все кажется «не то, что есть на самом деле».

Только отчетливо запоминается, что эти люди-призраки хотят умереть. И автор рассказывает об их смерти и передает предсмертный их бред.

А их бред — о смерти и о «светлосолнечной рыбе». Маргарита думает о смерти и ждет ее. Алексей думает — в какую ночь он должен умереть. Виктор Михайлович

<sup>33</sup> Герой рассказа Ф. М. Достоевского «Бобок» (1873). В тексте: « — Нет, я бы пожил! Нет... я, знаете... я бы пожил! — раздался вдруг чей-то новый голос... Есть здесь, например, один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг бормочет одно слово, конечно, бессмысленное, про какой-то: „Бобок, бобок...“» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 46, 51).

<sup>34</sup> Цитаты из рассказа «Миф».

<sup>35</sup> На полях замечание К. Чуковского: «Кто-то — прием, свойственный не только Зайцеву, но всей школе — Леониду Андрееву, Сергееву-Ценскому, Белому».

знает, что «конец близок» и думает об этом конце. Павел Иванович думает, как Толстой решает вопрос о смерти.<sup>36</sup>

Все о смерти.

И сам автор всюду примечает смерть и видит близость ее.

На нем лежала уже тень загробного мира..., — говорит он. Беру его за руку. О-о как холодна! Значит конец, замолк. Он затих и умер.<sup>37</sup>

И предчувствие близкой смерти даже животным сообщает автор.

«Я не пойду, белое кругом... Это смерть, смерть это», — говорит волк «и сейчас же он понял, что погиб».<sup>38</sup> А другим показалось, что лучше всего лечь и сейчас же умереть.

И как много говорит Зайцев о смерти и как много он знает о ней. «Это уже не прыжок, а предсмертная судорога».<sup>39</sup> И с какой легкостью и будто с удовольствием рассказывает, что «маленькие гробики легко и быстро тащут на кладбище на горе в дальний угол».<sup>40</sup>

А потом будто с усмешкой:

А вы знаете «у раненых ворон бывают такие глаза... ужасно это предсмертное сверкание».<sup>41</sup>

## II

Итак, мне кажется, что все уже умерли, автор рассказывает нам об умерших, а жизнь идет лишь по инерции, без воли и желания неживых людей, сама собой.

«Безразлично, куда идти, — говорит автор, — все равно идет не он, а они — оно». «Ночи сами бредут». «Шины чуть-чуть шуршат и задумчиво несут куда-то».<sup>42</sup>

Какой-то закон земли заставляет что-то делать, куда-то идти, но нет своей воли, нет своих желаний. Все проходит, все плывет.

«Я ясно чувствую, — говорит автор, — что все мы вместе плывем... как солнечная система. Куда? Бог знает...» (Миф).<sup>43</sup>

Люди еще двигаются, идут... Куда?

Бог знает.

Везут народ куда-то.

Тронулись куда-то в поход жители

Черной земли

Он канул куда-то...<sup>44</sup>

И это — куда-то, кто-то совершенно отнимает жизнь. Будто не рассказы, а какие-то сны, легенды о неживых людях рассказывает автор. И жизни нет. Нужно что-то делать, «нужно что-то писать, что-то считать».<sup>45</sup> И вот человек (Крымов) «лежит в полутемной комнате и прислушивается к чему-то».<sup>46</sup> Нужно что-то делать, но двинуться лень. И тогда люди сидят или лежат молчаливые и неподвижные и «смотрят куда-то бледно-синими глазами».<sup>47</sup> «Он (Клим) в валенках

<sup>36</sup> Имеются в виду рассказы: «Миф», «Петербургская дама», «Тихие зори». Против абзаца (от слов «А их бред...» до «как Толстой решает вопрос о смерти...») помета К. Чуковского: «хорошо».

<sup>37</sup> Цитата из рассказа «Тихие зори».

<sup>38</sup> Из рассказа «Волки».

<sup>39</sup> Из рассказа «Мгла».

<sup>40</sup> Из рассказа «Священник Кронид».

<sup>41</sup> Из рассказа «Мгла».

<sup>42</sup> Из рассказа «Миф».

<sup>43</sup> Рассказ «Миф».

<sup>44</sup> Рассказ «Земная печаль».

<sup>45</sup> Из рассказа «Хлеб, люди и земля».

<sup>46</sup> Из рассказа «Деревня».

<sup>47</sup> Из рассказа «Миф».

и смотрит куда-то и бормочет про себя что-то». <sup>48</sup> «Зачем-то он смотрит высоко в небо, будто видит что-то». <sup>49</sup>

Но вот человеку (Крымову) кажется, что скоро он заснет под свист ветра и будет видеть большой сон о полях, метелях, деревне и черной земле. Черная, мертвая земля погружается в сон. Все спит. Автор с удивлением рассказывает, что «все щели, бутры и косогоры земли полны сна». <sup>50</sup>

«Начальник спит». <sup>51</sup>

«Станция спит». <sup>52</sup>

«Крымов погружается в горячий деревенский сон». <sup>53</sup> «Пелена жирного сопenea охватывает все углы». <sup>54</sup> И даже по реке ползут сонные пароходы. Человек спит. Но вот «светлеет на востоке, начинается жизнь». <sup>55</sup> И опять кто-то идет куда-то. Но идти «безразлично куда». И опять люди «смотрят в небо бледно-синими глазами, будто видят что-то». <sup>56</sup>

И вот о таких удивительных неживых людях рассказывает нам Зайцев.

Да и только ли у Зайцева такие безвольные, сонные люди? Нет! Вся почти литература наша современная о них, о безвольных, о неживых или придуманных. Гиппиус, Блок, Ал. Толстой, Ремизов, Ценский — все они рассказывают нам о неживых, призрачных, сонных людях. <sup>57</sup> И кажется лишь один сильный человек во всей литературе — арцыбашевский Санин.

Как же странно и как болезненно преломилась в сердце русского писателя идея, созданная индивидуализмом о свободном и сильном человеке. Сильный человек, которому все позволено, грядущий человек-Бог обратился в совершеннейшего подлеца и в эгоиста. А радость его жизни — в искание утех и наслаждений. И его любовь — в культ тела. Но Санин — это меньшинство, это лишь одна крайность индивидуализма, другая страшнее, другая пустота, смертная тоска и смерть.

Смерть Ивлева, Кати и Маргариты. Смерть и сон человека Зайцева.

Арцыбашев и Зайцев — два русских интеллигента с двумя крайними большими идеями свободного от всякой морали человека.

И первый создал «подлого Санина», второй — влюбленного в смерть.

И влюбленный в смерть стал жить в каком-то бреду, во сне.

Тогда казалось, что вся жизнь — призрак и все люди призраки.

Тогда сначала быт, а потом и реальная жизнь ушли из литературы. Бред, измышления своего я родили какую-то удивительную ненастоящую сонную жизнь. Поэты придумали каких-то принцесс, маркизов и «принцев с Антильских островов». И мы полюбили их, мы нежно полюбили виденья, придуманных маркиз и призрачных чудесных Незнакомок. Жизнь окончательно ушла из литературы.

### III

Но вот у Зайцева мы читаем:

«Черный обворожительный ком-земля кипит и бурлит, сечет себя дождем, гонит вверх тонкие веточки, зеленеет, кормит и поит мужиков». <sup>58</sup>

<sup>48</sup> Из рассказа «Миф».

<sup>49</sup> Из рассказа «Миф».

<sup>50</sup> Из рассказа «Хлеб, люди и земля».

<sup>51</sup> Из рассказа «Хлеб, люди и земля».

<sup>52</sup> Из рассказа «Хлеб, люди и земля».

<sup>53</sup> Из рассказа «Деревня».

<sup>54</sup> Из рассказа «Деревня».

<sup>55</sup> Из рассказа «Хлеб, люди и земля».

<sup>56</sup> Слегка измененная цитата из рассказа «Миф». Далее следовала вычеркнутая фраза: «Кажется удивительным сонное царство неживых людей».

<sup>57</sup> Здесь М. Зоценко учел вышеприведенное замечание К. Чуковского.

<sup>58</sup> Из рассказа «Молодость — Россия».

И такое удивительное отстранение жизни, будто человек не живет (Л. 38—52).<sup>59</sup>

Черновой вариант (Л. 33—37), значительно уступающий по объему беловому, также не содержит завершения статьи. III раздел, представленный в беловом варианте зачеркнутым абзацем, вообще отсутствует. Можно предположить, что или часть черновика утеряна или же последняя часть белой рукописи писалась без предварительного черного наброска.

Незавершенность статьи, скорее всего, свидетельствует о том, что М. Зоценко, по-видимому, убедился в достаточной полноте высказанного им мнения о Б. Зайцеве и что продолжение работы могло привести к простой тавтологии как по смыслу, так и по демонстрации подобранных им цитат из различных рассказов Б. Зайцева (некоторая часть таких не использованных в беловом варианте цитат приведена в примечаниях). В пользу мнения об опасности тавтологичности, подстерегавшей писателя, если бы он продолжил свою статью, говорит и фактическая неразличимость (по смыслу и характеру) I и II разделов, разделенных автором лишь формально, но образующих слитный текст.

В составе рукописи содержатся 12 страниц, имеющих отдельную нумерацию и представляющих собою в основном подбор цитат из рассказов Б. Зайцева, использованных затем как в черновом, так и в беловом варианте, — по этой причине мы их не приводим. Однако среди многочисленных выдержек из Б. Зайцева и замечаний по их поводу, полностью совпадающих с теми, что вошли в черновой и в белой варианты незавершенной статьи М. Зоценко, есть фраза, идущая вразрез с общим смыслом его работы. «„Земная печаль“, — пишет М. Зоценко о книге Б. Зайцева, послужившей ему основой для статьи и из которой он использовал цитаты, — книга прекрасная, нежная печаль во всем. Поражает грусть, и угрюмость, „умирание“, покорность, рок, судьба...» (Л. 12).

Эта неожиданно высокая оценка, проскользнувшая, словно помимо воли автора, в его черновых материалах, может свидетельствовать о двойственности и противоречивости его отношения к Б. Зайцеву. Высказанные им на протяжении всей статьи безапелляционные и на редкость односторонние суждения и оценки, которыми, как мы видели, противился при чтении статьи К. Чуковский, на самом деле не отражали истинного или, точнее сказать, полного отношения М. Зоценко к Б. Зайцеву. Он с преувеличенной и какой-то болезненной непримиримостью относился ко всему, что казалось ему ущербным в литературе, что подчеркивало патологичность психики героев и т. д. Вполне возможно, что здесь сказывалась начавшаяся у М. Зоценко борьба с собственной нервной болезненностью, что затем сделалось специальной темой его повестей «Перед восходом солнца» и «Возвращенная молодость». На рассказах Б. Зайцева, на некоторых из его героев, страдавших душевной надломленностью, он, возможно, впервые решил дать бой собственной болезни, обрушившись на ее симптомы у зайцевских персонажей. В своей жесткой целенаправленности он пожертвовал совершенно очевидной художественной выразительностью и несомненным мастерством Б. Зайцева, но понимание, что дар Б. Зайцева был принесен в жертву собственному замыслу, не могло не тревожить М. Зоценко, что, по нашему мнению, и выразилось в неожиданной фразе: «„Земная печаль“ книга прекрасная...».

Можно также высказать догадку, хотя больших оснований для нее нет, что в III разделе статьи должны были раскрываться положительные стороны художественного таланта Б. Зайцева.

Характерно, что раздел начинается со словечка «Но»: «Но вот у Зайцева мы читаем...» И следует цитата из рассказа «Молодость — Россия», где Б. Зайцев дает описание могучего плодородия и вечной, самовоспроизводящей, благодетельной

<sup>59</sup> Следующий далее текст, на котором и обрывается статья, полностью зачеркнут М. Зоценко.

для человека силы земли, природы, ее прекрасного круговращения, избытка, красоты и полноты: «Черный обворожительный ком-земля кипит и бурлит, сечет себя дождем, гонит вверх тонкие веточки, зеленеет, кормит и поит мужиков».

Далее, однако, М. Зощенко пишет фразу, выдержанную в тональности и смысле «разоблачительных» I и II разделов: «И такое удивительное отстранение жизни, будто человек не живет» (Л. 52).

Если М. Зощенко хотел в III разделе раскрыть талант Б. Зайцева как автора «прекрасной книги», то он, как видно, не смог найти для этого раздела необходимого ключа: естественного перехода к иному повороту темы у него не получилось — он сбился на прежний путь.

Не по этой ли причине статья М. Зощенко о Б. Зайцеве так и осталась незавершенной? Она была скорее попыткой борьбы с опасностями болезни в собственной душе, чем объективным раскрытием художественного таланта Б. Зайцева и реального вклада его в литературу. Самый подбор цитат у М. Зощенко грешит очевидной тенденциозностью. По выражению В. В. Зощенко, он «как бы ставит крест на всей литературе начала века».<sup>60</sup> Он выбирает необходимые ему фразы даже из мажорных, солнечных, прославляющих жизнь произведений Б. Зайцева. Сам Б. Зайцев не отрицал, что в определенные годы ему, как и некоторым его современникам, было свойственно «томление духа», что «беспокойство», достигшее «предела» перед первой мировой войной, вызывавшее тоску, пессимизм и отчаяние, он «помнит по себе, по окружающему».<sup>61</sup> Но вместе с тем его произведения, в том числе даже и те, что процитированы М. Зощенко, преисполнены любви к жизни и той «космической радости бытия», которая впоследствии сделалась важнейшей чертой его творчества.

## ПИСЬМА Б. К. ЗАЙЦЕВА К Л. Н. НАЗАРОВОЙ

(1961—1971)

(ПУБЛИКАЦИЯ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА И ПРИМЕЧАНИЯ Л. Н. НАЗАРОВОЙ)

С Борисом Константиновичем Зайцевым (1881—1972) я лично, к сожалению, не встречалась, хотя в 1960 году побывала во Франции в научно-туристической поездке. Уже возвратившись из нее, я прочитала книгу Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» (1949), в то время мало известную у нас даже специалистам. Ее мне дал почитать научный сотрудник Рукописного отдела ИРЛИ Павел Петрович Ширмаков, уже переписывавшийся с Б. К. Зайцевым. Эта книга Зайцева произвела на меня сильное впечатление, главным образом благодаря исключительному проникновению во внутренний мир, психологию И. С. Тургенева. Об этом я тотчас же написала автору, и с этого времени началась наша довольно интенсивная переписка, которая продолжалась десять лет. В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР проводилась подготовка к изданию многотомного Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Я принимала в ней деятельное участие. Борис Константинович живо интересовался этим изданием, и я посылала ему все тома после их выхода в свет, а также и «Тургеневские сборники». Вскоре круг вопросов, которые отражены в переписке, стал расширяться. Зайцев охотно делился со мной своими суждениями и о других писателях-классиках (Пушкине, Л. Толстом, Достоевском), воспоминаниями о современниках (А. П. Че-

<sup>60</sup> Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. С. 85.

<sup>61</sup> Зайцев Б. К. Голубая звезда. Повести и рассказы. С. 42.

хове, Л. Н. Андрееве, в особенности, Бунине и др.), о своей общественной деятельности в качестве председателя правления Союза русских писателей и журналистов в Париже (устройство памятных вечеров, посвященных Тургеневу, Достоевскому, Бунину, Ахматовой, Солженицыну и др.). Конечно, во многих письмах он касался вопросов о собственном литературном творчестве. Очень интересны те страницы писем, где он сообщает о вышедших в 1960-х годах его итоговых сборниках «Далекое», «Река времен», о замечательных «Повести о Вере» и «Другая Вера» (публикации переписки В. Н. Буниной и В. А. Зайцевой с его комментариями) и др.

Жизнь Б. К. Зайцева была в то время очень трудной из-за тяжелой болезни его жены, которая продолжалась несколько лет. Борис Константинович самоотверженно ухаживал за ней, и это отнимало у него много времени. Тем не менее он никогда не оставлял литературного труда и переписки со многими писателями и литературоведами с далекой Родины. Одобрительно отзывался он о некоторых молодых советских писателях, верил в русскую литературу, в лучшее будущее своей Родины — России.

## 1

15. II. 61

Глубокоуважаемая  
Людмила Николаевна.

Вы очень тронули меня таким горячим и сочувственным письмом.<sup>1</sup> При всей горечи жизни радостно сознавать, что на Родине есть кто-то тебе созвучный (по литер(атурной) линии) и что писание твое куда-то доходит.

То внимание и та огромная литературоведческая работа, кот(орая) совершается сейчас в России по отн(ошению) и к классикам, и даже не к классикам, всегда меня и удивляла, и радовала. В добрый час!

Разумеется, я вышлю Вам «Жизнь Тургенева» на днях (у меня давно и серьезно больна жена,<sup>2</sup> я почти не выхожу из дому, но есть и дочь,<sup>3</sup> и друзья,<sup>4</sup> кот(орые) помогут).

Дай Бог Вам мирно трудиться над отцами нашей литературы — и вообще желаю Вам всего доброго.

С искренним уважением

Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> Имеется в виду письмо, в котором я выразила свое в высшей степени положительное отношение к книге Зайцева «Жизнь Тургенева», вышедшей в Париже двумя изданиями — в 1932 и 1949 годах. Вскоре я получила эту книгу с автографом автора.

<sup>2</sup> Вера Алексеевна Зайцева (урожд. Орешникова, в первом браке Смирнова; 1878—1965) долгие годы тяжело болела.

<sup>3</sup> Наталия Борисовна Соллогуб (урожд. Зайцева), хранитель архива своего отца, публикатор его писем и воспоминаний. Оказывает большую помощь исследователям творчества Зайцева в России, сообщая ценные сведения и предоставляя ксерокопии и фотографии рукописей и биографических материалов. Приношу искреннюю благодарность ей, а также Евгении Кузьминичне Дейч.

<sup>4</sup> Среди друзей писателя, выполнявших всевозможные его поручения (в том числе почтовые), следует особо выделить Александра Алексеевича Сионского, мечтавшего о тех временах, когда соединятся две ветви русской литературы — российская и русская зарубежная.



## 2

17.VII.61

Дорогая Людмила Николаевна, спасибо сердечное за Ваше трогательное письмо. И за «Письма Тургенева»<sup>1</sup> — замечательное издание!

Позвольте хоть пустячком ответить на Ваше доброе отношение.<sup>2</sup> Физически пустячок. Но душевно посылаю Вам самое дружественное радио.

Ваш Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> В 1961 году в издательстве АН СССР вышел первый том писем Тургенева (1831—1850 годы) в издании: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1960—1968.

<sup>2</sup> В письмо был вложен листок с березы, растущей в Буживале (предместье Парижа), где Тургенев подолгу жил в последние годы. В настоящее время в доме писателя в Буживале находится музей его имени.

## 3

30.VII.61

Глубокоуважаемая Людмила Николаевна,

Сердечно благодарю Вас за письмо о моем Тургеневе — как Вы к нему отнеслись!

«Письма Тургенева» получил и тоже кланяюсь за них. Издание превосходное. Сколько познаний и любви в это вложено! — Недавно читал в одном здешнем альманахе сценки из советской жизни. Как раз рассказано, как две барышни в мороз стояли ночью в очереди к подписке на Тургенева (дело шло не об этом, видимо, изд(ании), а о предыдущем, в 11-и томах, без писем).

Что в России очень много читают, я знал и раньше, все-таки, «стоять в очереди к Тургеневу», мне очень понравилось. Вообще большая слава Тургенева и Чехова на Родине очень меня радует.

С М(ихаилом) П(авловичем)<sup>1</sup> отправил Вам пустячок, примите как малое выражение симпатии и признательности.

С лучшими к Вам чувствами

Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> Михаил Павлович Алексеев (1896—1981) — академик, в то время главный редактор Полн. собр. соч. и писем Тургенева, в связи с этим побывал в Париже, где встречался с Зайцевым.

## 4

28.XI.61

Дорогая Людмила Николаевна, сердечно благодарю Вас за такое ласковое и доброе письмо, очень рад, что «Тургенев» мой пришелся Вам по душе.

Фотографии непременно вышлю — и Вам лично, и Пушкинскому Дому. Как раз вчера меня снимали за письменным столом, кажется, хороший аппарат. Если удачно выйдет, пришлю эти. Есть у меня и прежние, большие, превосходно сделанные в Художественной фотографии Парижа, но довольно давние уже, теперь я не такой... (У меня 5 лет уже больна жена, я веду жизнь «тихую», скорее я врач сейчас, чем писатель).

Вышлю также «Ад» Данте в моем переводе,<sup>1</sup> наконец появился, это довольно-таки фундаментальное предприятие (работал 5 лет — 1913—18, в 42 г(оду) все здесь пересматривал строка за строкой). Это — часть моей жизни, я носил рукопись в подвалы при бомбардировках, она трижды была продана и трижды войны, революции, нашествия иноплемennых (немцев) все разметывали.

Как бы прощальная моя книга. Хоть и «перевод», но в душе и жизни занимала большое очень место.

Всего доброго! Будьте здоровы и благополучны. Привет тем Вашим, с кем у меня были кое-какие литер(атурные) отношения.

Ваш Бор. Зайцев.

Р. С. Добавлю еще: меня всегда удивляет и радует дружественный тон писем из России. И от незнакомых. Я думаю, в России довольно много энтузиастов и горячих душ, больше, чем здесь.

<sup>1</sup> Книга Данте Алигьери «Божественная комедия. Ад» в переводе Бориса Зайцева вышла в Париже со вступительной статьей и примечаниями переводчика. Я эту книгу получила, хотя, как будет видно из последующих писем, в те времена многие книги «терялись» на почте.

## 5

28. II. 62

Дорогая Людмила Николаевна, наконец, мне пересняли в достаточном количестве рисунок — портрет художника Сергея Иванова (он портретист, вероятно, малоизвестный в России — больше в Англии и Америке).<sup>1</sup> У него отличный портрет А. Н. Бенуа (в шубе), М. С. Цетлиной.<sup>2</sup> Слава Богу, он не «абстрактный», работает в духе настоящих мастеров эпохи Возрождения (это здесь сейчас не весьма модно). Мне и многим моим знакомым и друзьям прилагаемый рисунок очень нравится. По-моему, сходство большое, но это и не фотография.

Получили ли Вы моего «Тургенева» для Орловского музея? <sup>3</sup> Я решил успокоить Вас этим потому, что посланный (уже давно!) «Т(ургенев)» непосредственно в Орел не дошел, у них нет этой книги. Не первый случай: в провинцию гораздо хуже доходят отсюда самые безобидные книги. (И картины, мне говорила об этом вдова одного художника здешнего).

Итак, покорнейшая просьба: переслать в Орел и книги, и рисунок. (Если кн(ига) не получена Вами, попытаюсь прислать другой экз(емпляр) — прямо на Пушкинский Дом).

Афонина письмо получил и мое к нему (о Л. Андрееве) дошло.<sup>4</sup> Говорят, скромный и симпатичный человек, дай Бог ему здоровья. (Не знаю только его имени и отчества, не написал, разбойник!).

А Вас, Людмила Николаевна, сердечно приветствую, и хотя не встречал Вас никогда, но заочно чувствую большое расположение и симпатию. Да и слышал о Вас одно хорошее. — Будьте здоровы, трудитесь во славу родной науки (2-й том писем Тургенева получил, очень благодарю. Издание замечательное!).

С лучшими к Вам чувствами

Бор. Зайцев.

Р. С. Будьте добры, сообщите, дошли ли до Вас фотографии и это письмо.

<sup>1</sup> Сергей Петрович Иванов (1894—1983) — художник-портретист, автор портрета Б. К. Зайцева.

<sup>2</sup> Мария Самойловна Цетлина (урожд. Тумаркина; 1882—1976) — жена критика, поэта, издателя и мецената Михаила Иосифовича Цетлина (псевд. — Амари; 1882—1945).

<sup>3</sup> См. примеч. 5 к письму 6.

<sup>4</sup> Сохранилось 11 писем Зайцева к Леониду Николаевичу Афонину (1918—1975), литературоведу, писателю, музееведу (в 1960-х годах он был директором музея И. С. Тургенева в Орле, где и хранятся эти письма).

## 6

26.III.62

Дорогая Людмила Николаевна, рад был узнать, что «Тург(енев)» и «Жуковский»<sup>1</sup> дошли в Пушкинский Дом. Я послал еще 3 снимка с портрета моего — один Вам, один Пушк(инскому) Д(ом)у, один в Орел.<sup>2</sup> Вот не знаю, дошли ли эти снимки. (Слава Богу, это не «абстрактная живопись», которой здесь многие увлекаются).

Альбомчик Ваш о Пушкин(ских) местах<sup>3</sup> получил, сердечно благодарю, с удовольствием его рассматриваем.

Я никогда не был в Царском Селе. Недавно узнал мнение одного иностранца, что это (будто бы) красивейший город мира! (Флоренцию и Венецию не уступлю, но дворцы там действительно замечательные! Растрелли — опять моя Италия).<sup>4</sup>

Сейчас получил письмо от одного Вашего сотоварища по Пушк(инскому) Д(ому). Там сказано, что все, посланное мною для Орлов(ского) музея, получено и будет передано туда. Вот это *все*: значит ли *и* портреты, или только книги?<sup>5</sup>

Буду очень признателен, если черкнете два слова об этом — простите, что утруждаю мелочами.

Приезжайте к нам еще раз, познакомимся. Очень жалею, что тогда не встретились. Покойная Вера (Булнина, подруга юности моей жены)<sup>6</sup> очень хорошо о Вас говорила.

А может и никогда не увидимся! Мне недолго осталось жить.

Во всяком же случае — всего Вам доброго.

Ваш Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> Речь идет о книгах Зайцева «Жизнь Тургенева» и «Жуковский» (Париж, 1951).

<sup>2</sup> Фотоснимки с портрета Зайцева работы С. П. Иванова были получены мною и переданы по назначению.

<sup>3</sup> Имеется в виду альбом «Пригороды Ленинграда», в котором многие страницы отведены видам г. Пушкина (бывш. Царское Село).

<sup>4</sup> Зайцев обратил внимание на Екатерининский дворец в Пушкине, автором которого был архитектор Б. Растрелли (1700—1771), итальянец по происхождению, родоначальник русского барокко.

<sup>5</sup> Л. Н. Афонин позднее сообщил мне, что фотоснимок с портрета Зайцева и его книга «Жизнь Тургенева» получены. Таким образом было положено начало музейному фонду этого писателя на его родине — в Орле.

<sup>6</sup> Вера Николаевна Бунина (урожд. Муромцева; 1881—1961) — жена И. А. Бунина, автор книги «Жизнь Бунина. 1870—1906» (вышла в Париже в 1958 году). Мы — научные сорудники Тургеневской группы ИРЛИ (Т. П. Голованова, Е. И. Кийко и я) — посетили ее осенью 1960 года во время научно-туристической поездки во Францию (подробно об этом см.: Голованова Т. П., Назарова Л. Н. В Парижской квартире Буниных // Лит. наследство. Иван Бунин. Кн. 2. М.: Наука, 1973. С. 440—444).

## 7

5.IV.62

Дорогая Людмила Николаевна, очень рад был получить Ваше письмо, как всегда полное дружеского расположения. Кроме того, удивительный факт Вы сообщили, что дама переписала от руки всего «Тургенева»!<sup>1</sup> Здесь все просто ахают. Уж очень «неслыханно». (Моя племянница сказала, что у ней даже мурашки по телу побежали, когда дочь моя Наташа сообщила ей это). Я тоже изумляюсь и прошу Вас передать низкий мой поклон этой даме и сердечный привет. Такой случай — первый в моей долгой литературной жизни.

«Россия, Россия, Россия,  
Мессия грядущего дня...»

(А. Белый)<sup>2</sup>

Да, это могло произойти только в России.

Вы как-то спрашивали меня, где именно в Орле я родился. Ответ: в доме дяди моего, известного тогда орловского адвоката Александра Ник(олаевича) Зайцева, старшего брата моего отца — на Левашевой горе, так называлась тогда местность, если не ошибаюсь, что-то вроде холма, недалеко от городского сада. В Орле прожил я первый год жизни своей, но потом, мальчиком 7—8 лет, вновь был с матерью в Орле, у того же дяди Саши.

Другой мой дядя, Николай, жил на Дворянской улице. Из окон его дома, помню, показывали мне через улицу дом Калитиных из «Дворян(ского) гнезда». Имя Тургенева я знал уже тогда, а «Первую любовь» прочел позже, лет 11-ти, уже в Людинове Калуж(ской) губ(ернии), и, помню, чуть не полчаса бегал в восторге по аллеям сада — т(ак) ч(то) Тургенев с ранних лет пришел в мою жизнь, да и в доме нашем был его культ. (У матери были старинные издания и «Дв(орянского) гн(езда)» и «Отцов и детей» — вот бы хоть поддержать их теперь в руках!)<sup>3</sup>

Прилагаю маленькую сентиментальную штучку. Как-то раз, довольно давно, когда Вера была еще здорова, нас возили друзья на автомобиле за город. Возвращаясь, проезжали мимо виллы Les Frênes (теперь она принадлежит знаменитой актрисе Габи Морлэй). Я попросил остановить автомобиль у ворот и, хотя знал, что туда посторонних не пускают, решил попробовать. (Этой актрисе я был представлен на одном нашем балу Лифарем,<sup>4</sup> мы вместе участвовали в жюри на конкурсе красоты, но, конечно, все это было слишком мимолетно. Да и ее в это время и не было в Париже.) Но не было и консьержа у входа, т(ак) ч(то) я свободно прошел по саду, видел дом, где жили Виардо, видел Chalet Тургенева — вроде флигеля, в швейцарском духе — и со старой, очень старой березы и сорвал листик.<sup>5</sup> М(ожет) б(ыть), это и для орловцев пригодится, хоть пустячок, конечно, но к «культу» Тургенева.

Я очень доволен, что книга и снимок дойдут теперь и до них — книгу-то я послал довольно давно, неск(олько) лет назад — не дошла.

Кланяйтесь орловским энтузиастам от меня и особый привет Афонину, чью книгу о Л. Андрееве<sup>6</sup> я давно получил и ответил ему, и тоже не знаю, дошел ли ответ. (В провинцию вообще гораздо все хуже доходит).

Третьего тома писем Т(ургенева) еще не получил, заранее благодарю и за него, и за все вообще доброе ко мне отношение.

С сердечным приветом

Бор. Зайцев.

На конверте надпись: Этот листик сорвал я со старой березы в саду виллы, где жил Тургенев в Буживале. Эта береза Тургенева видела, конечно.

<sup>1</sup> Раиса Анатольевна Юношева (урожд. Хорцева; 1902—1986), мать Е. И. Кийко, переписала книгу Зайцева «Жизнь Тургенева».

<sup>2</sup> Заключительные строки стихотворения Андрея Белого (1880—1934) «Родина» (1917).

<sup>3</sup> Этот отрывок (от слов «Вы как-то спрашивали меня...» напечатан в моей статье «Писатели-орловцы о „Записках охотника“» во «Втором межвузовском Тургеневском сборнике» (Орел, 1968. С. 211). Здесь упомянуты члены семьи Зайцевых: Александр Николаевич (1838—1904), Николай Николаевич (1848—1903), Татьяна Васильевна (урожд. Рыбалкина; 1844—1927).

<sup>4</sup> Сергей Михайлович Лифарь (1884—1986) балетмейстер, парижский коллекционер, пушкинист.

<sup>5</sup> Отрывок о посещении Зайцевым Буживаля опубликован (в сокращении) в сб.: Тургенев И. С. Проблемы мировоззрения и творчества. Элиста, 1986. С. 171. В том же гектографическом издании (тираж — 300 экз.) напечатаны и другие отрывки (иногда отдельные фразы) из писем ко мне за 1963—1968 годы.

<sup>6</sup> Книга Л. Н. Афонина «Леонид Андреев» вышла в Орле в 1959 году.

## 8

19.IV.62

Дорогая Людмила Николаевна, на днях получил «Пушкина и его время»,<sup>1</sup> сердечно благодарю. Превосходно издано и материала уйма. 6-го мая у нас будет вечер пушкинский,<sup>2</sup> я открою его небольшим вступительным словом, приблизит(ельно) так: «Пушкин, Рафаэль, Моцарт — три необычайные кометы, залетевшие в наш мир, недолго и гениально сиявшие и унесшиеся в вечность. (Все *молодыми* ушедшие!)». Сходства, различия.

Да, получили ли Вы мои «Тихие зори»?<sup>3</sup> Это избранные небольшие рассказы за всю мою литер(атурную) жизнь. Первый — 1904 г., последний — 1958. Там есть рассказ «Рафаэль» — здешняя критика особенно его выделяет.

Теперь у меня к Вам большая просьба, неловко даже, а все же прошу: я много читаю больной моей жене, каждый день нам (нужно) много «горючего», чтобы топка не остывала. Классиков русских по несколько раз протопили, читали Флобера (моя юношеская любовь — я его и переводил, «Искушение св. Антония»),<sup>4</sup> Бальзака (мало), Диккенса.

Так вот: никак не можем достать здесь «Давида Копперфильда». Если бы Вы могли раздобыть? Скверно то, что денег отсюда перевести нельзя, но надеюсь, кто-ниб(удь) из знакомых туристов восстановит Вам стоимость. (Самое лучшее, если б Вы к нам приехали, я бы отдал и рад был бы с Вами встретиться. Вера покойная<sup>5</sup> очень о Вас хорошо говорила. Да я и по письмам чувствую).

Да, еще: получил письмо от г-жи Ковалевской,<sup>6</sup> благодарит за фотографию и спрашивает, где оригинал. — У меня, висит в столовой. Ответил бы ей сам, да не указала имени и отчества, на нашем языке «г(оспо)жа» — холодно очень выходит.

Искренний привет от меня и моей Веры.

Ваш Бор. Зайцев.

Р. S. Если нет «Дав(ида) Копперфильда», то, м(ожет) б(ыть), «Оливер Твист»? А мне хотелось бы, чтобы «Тихие зори» до Вас дошли. Это небольшо(ая) книжка — экстракт всей моей (кончающейся) жизни.

Р. P. S. Если на Ваше имя не доходит, то, м(ожет) б(ыть), заказным просто на Пушкинский Дом послать? Мне бы хотелось, чтобы эта книжка осталась в России.

<sup>1</sup> Сб.: Пушкин и его время. Л., 1962.

<sup>2</sup> Пушкинский вечер в Париже состоялся 6 мая 1962 года. Вступительное слово Зайцева под названием «Три кометы. Слово на Пушкинском вечере 6 мая» опубликовано в парижской газете «Русская мысль» от 19 мая 1962 года.

<sup>3</sup> Книга «Тихие зори» напечатана в Мюнхене в 1961 году к 80-летию автора. Ее я получила из отдела спецхранения Библиотеки Академии наук лишь в начале 1990-х годов.

<sup>4</sup> «Искушение св. Антония» Г. Флобера (1821—1880) в переводе Зайцева было напечатано в кн.: Санкт-Петербург: Сборник товарищества «Знание». Кн. 16. 1907. С. 339.

<sup>5</sup> В. Н. Бунина.

<sup>6</sup> Елена Александровна Ковалевская — в то время научный сотрудник Литературного музея Пушкинского Дома. Речь идет о фотографии с портрета Зайцева работы С. П. Иванова.

## 9

24.IV.62

Париж

Дорогая Людмила Николаевна, только что вернулась из Германии моя дочь Наташа — привезла как раз этого «Давида Копперфильда», т(ак) ч(то) не утруждайте себя. Я написал Вам, не предполагая, что Наташа достанет эту книгу, а теперь она и не нужна мне.

Еще раз благодарю за «Пушкина» — огромный материал!

С сердечным приветом,  
лучшими пожеланиями

Бор. Зайцев.

Р. S. Boulogne<sup>9</sup>/<sub>s</sub> — это предместье Парижа. Здесь называют «Banlieue».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Пригород (франц).

10

17.V.62

Дорогая Людмила Николаевна, спасибо за Ваше милое и такое трогательное письмо. Спасибо и за книги, кот(орые) высылаете. Конечно, все эти окрестности Петербурга очень для меня интересны.<sup>1</sup>

Петербург! Некогда, юным студентом Горного института,<sup>2</sup> забрел я на пристань петербургскую. На мне был нарядный белый китель с золотыми вензелями на плечах. Матрос принял меня, вероятно, за какого-нибудь мичмана или вообще за военного — и пропустил.

Вдруг налетел на меня офицер.

— Вы что тут делаете? Это императорская пристань, сейчас «Штандарт» подойдет к государем, а Вы?..

Он, кажется, совсем перепугался — а вдруг террорист, у кот(орого) в кармане бомба!

И я мгновенно был изгнан. Боже, как это давно было! Шестьдесят с хвостиком лет назад. Но фонтаны петергофские помню, замечательные. Под Римом, на вилле д'Эсте есть подобные.

А вообще я Петербурга никогда не любил. Не мой это город. Мои — Москва и Флоренция (об Италии я много писал и до нынешних дней поклоняюсь ей). Вот Вы не получили «Тихие зори» — это сборник избранных моих рассказов (поэм?) с 1904 по 1958 г. М(ожет) б(ыть), лучшее, что я написал (из области, пожалуй, камерной лирики). Там есть и новелла «Рафаэль». — Прилагаю «слово» мое на Пушкинском вечере.<sup>3</sup> Вечер прошел пестро (начался мною, как председателем Союза). Народу было масса, не хватало мест в огромном зале.

Ради Бога, не робейте и не обращайтесь на меня внимания. Пишите сами, только старайтесь говорить просто, без «научных штампов», так, как Вы сами представляете себе дело и как чувствуете — и будет хорошо. Длинные вычеркивайте (Чехов говорил, что литературное искусство состоит в искусстве вычеркивания).

Да, выходит так, что Вы читали мои книги о писателях. А что я сам писал (т(о) е(сть), где фантазия, смесь выдумки с действительностью), этого не знаете. Но вот умру, м(ожет) б(ыть) и дойдет до Вас первая линия писания моего.

Прилагаю «Слово» — это корректурный оттиск, уникам в своем роде. (Есть у меня корректурный экз(емпляр) «Анны» по-английски! Редкость, которую для чего-то берегу. А для чего, и сам не знаю).

Если будете орловцам писать, кланяйтесь от меня. Мое впечатление, что в провинцию письма отсюда плохо доходят, не говоря уже о книгах. «Тургенева» я давно им отсюда послал, не дошел.

Да, вот просьба: не можете ли прислать эту кн(игу) Петрова.<sup>4</sup> Не знаю, что он вообще пишет, но Тургенев во мне *внутренне* сидел с детства. «Первую любовь» я прочел 11-ти лет и как полоумный бродил чуть не час по парку.

По формам, приемам я начинал с импрессионизма (1901 г.), это далеко от Тургенева и в то время было новаторством в русск(ой) прозе. — Но, повторяю, внутренне

Тургенев всегда был мне близок, т(ак) ч(то), в общем, считаю себя «в линии» его, т(о) е(сть) лириком и не романистом, а скорее по небольшим вещам ходяком.

Но, помню, Гиппиус покойная даже в первой моей кн(иге) расск(азов) усмотрела веяние Тургенева.<sup>5</sup> («Первую любовь» я и сейчас считаю мировым шедевром, это можно ставить рядом с Петраркой). А насчет Бунина и Толстого ваш автор тоже прав. Иван признавал одного Толстого, но брал его со стороны чувственной (звериной). Моральный и духовный мир Т(олстого) были ему не близки. А вот зоркость глаза... (Ему даже нравилось, что у Т(олстого) «надбровные дуги, дорогой мой, как у обезьяны»). И обоняние, и все такое (Иван был человек и обаятельный, и жуткий). Увы, к концу жизни очень озлобился и был очень несчастен.<sup>6</sup> Вера Бунина — подруга юности моей жены, еще по Москве.

С Буниным мы долгие годы были на «ты», но в конце его жизни разошлись, и он даже возненавидел меня. Писать об этом трудно, а если увидимся, встретимся — расскажу.

А доведется ли? Вот на днях Сергей Маковский<sup>7</sup> умер (сын художника Константина М(аковского), передвижника. Бывший редактор «Аполлона»). А он старше меня на 3—4 года. — Но я не имею права умирать, пока жива моя Вера. Я за ней хожу. (Дочь Наташа помогает очень, но у нее своя семья и живет она в центре Парижа, а мы в предместье).

Будьте здоровы, дорогая Людмила Николаевна, поклон Алексею,<sup>8</sup> Мануйлову и всей Вашей Тургеневской группе (братии).

Искренно Ваш

Бор. Зайцев

<sup>1</sup> В книге «Пригороды Ленинграда» содержатся главы, посвященные г. Пушкину (Царское Село), Петродворцу (Петергоф), г. Ломоносову (Ораниенбаум) и другим пригородам.

<sup>2</sup> В Горном институте в Петербурге Зайцев учился очень недолго, всего полтора года (1889—1900).

<sup>3</sup> См. примеч. 2 к письму 8. Гранки с авторской правкой и датой «17/V 62» я своевременно получила.

<sup>4</sup> Книга Сергея Митрофановича Петрова (1905—1988) — литературоведа, доктора филологических наук — Тургенев: Творческий путь. М., 1961.

<sup>5</sup> См. книгу З. Н. Гиппиус (под псевд. Антон Крайний): Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 383.

<sup>6</sup> Отрывок от слов «Иван был...» кончая словами «...очень несчастен», напечатан в журнале «Русская литература». 1989. № 1. С. 201.

<sup>7</sup> Сергей Константинович Маковский (1877—1962) — бывший редактор «Аполлона», меуарист, сын живописца К. Е. Маковского (1839—1915).

<sup>8</sup> М. П. Алексеев.

Дорогая Людмила Николаевна, третьего дня был у нас Александр Алексеевич<sup>1</sup> и показал мне Ваше письмо. Ну, за что же я мог бы «сердиться» на Вас? Это, конечно, *façon de parler*,<sup>2</sup> я действительно долго не отвечал Вам — одной из причин было то, что я знал — Вы на каникулах, где-то вне Петербурга. Другие... — Но Вы не знаете моей теперешней жизни. Моя жена больна уже несколько лет, и моя деятельность больше медицинско-санитарная, свободного времени у меня минут 40 в дне, пишу я (для печати) очень мало, в переписке тоже мало аккуратен.

Все, посланное Вами, получил и самым искренним образом благодарю Вас за доброе отношение. А(лександр) А(лексеевич) говорил мне, что «Москва» дошла до Вас.<sup>3</sup> Вот это любопытно. Обычно она застревает где-то по дороге.

Надеюсь, хорошо отдохнули. Дай Бог сил для работы и жизни. Очень жалею, что, когда были в Париже, то не пришлось встретиться.

С лучшими чувствами и заочной искренней симпатией

Бор. Зайцев.

Р. S. Привет Виктору Андрониковичу.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> А. А. Сионский.

<sup>2</sup> Оборот речи (франц.).

<sup>3</sup> Книгу Зайцева «Москва» (Мюнхен, 1960) я получила много лет спустя (в начале 1990-х годов) из отдела спецхранения Библиотеки Академии наук СССР.

<sup>4</sup> Виктор Андроникович Мануйлов (1903—1987) — литературовед, профессор Ленинградского гос. университета, старший научный сотрудник Пушкинского Дома — переписывался с Зайцевым. Отрывки из двух писем Зайцева к Мануйлову опубликованы в журнале «Русская литература» (1989. № 1. С. 195, 196).

## 12

11.П.63

Дорогая Людмила Николаевна, письмо Ваше пришло как раз в день моего рождения, сердечно благодарю (афонские монахи говорят: «благодарственная восписуем ти» — нельзя сказать, чтобы выражение это родилось в эпоху «спутников», «ракет» и пр.).

Написать Вам давно собираюсь, и отправить «благодарственные» не только за нынешнее письмо, а вообще за доброе отношение, внимательность, посланные книги. Я все получил, и Бялого<sup>1</sup> и об Орле.<sup>2</sup> Об Орле мне очень интересно, Бялого я успел только чуть-чуть взглянуть\* (...) — Во всяком случае Б(ялый) серьезен и основателен, дай Бог вам всем трудиться над родной литературой.

На днях, разбирая вещицы свои, наткнулся на фотогр(афию), подаренную мне покойным Плещеевым, сыном поэта.<sup>3</sup> Изображена дочь Тургенева («незаконная») Полина.<sup>4</sup> Снимок выцветший, того времени. Я знал, что он у меня есть, но как-то позабыл о нем. Пришло мне в голову: если у Вас в Тург(еневском) отделе нет этой фотографии, могу Вам ее прислать.<sup>5</sup> Или Вы уступите ее орловцам — это уж на Ваше усмотрение.

Вы пишете о «Тих(их) зорях». Этот сборник — выжимки из небольших моих лирических вещиц за всю жизнь. Начиная с студенч(еских) времен, чрез революцию вплоть до Парижа, той Булони s/S, где я живу и сейчас (предместье Парижа, «на Сене»). Выбирал то, что казалось мне лучшим.

Только что появилась в «Revue des deux Mondes» статья обо мне, очень ловко названная (для французов) «Boris Zaitsev, écrivain russe de Paris».<sup>6</sup> Стилизовано немножко под «француза», но это для редакции и читателя. Там довольно много о «Звезде над Булонью», о моем переводе Флобера («Искушение св. Антония» — в «Знании», 1905 г.). Но написано очень хорошо. А журнал этот, кажется, еще во времена «Месяца в деревне» существовал!<sup>7</sup> Но упор статьи в том, что вот, мол, 40 лет прожил в Париже среди французов, а остался русаком и несет в себе все-таки *Россию*. И это верно. (Я и по-французски-то говорю премерзко).

12.П.63

Вчера не успел докончить. — Перед Афониным я тоже виноват и те же «смягчающие обстоятельства». Прилагаю несколько строк ему.

Если Вы соберетесь написать и сможете напечатать статью обо мне, буду очень рад. Насчет подробностей о «Тих(их) зорях» — укажите более точно, что именно Вы хотели бы знать. Разумеется, охотно Вам сообщу. Сейчас повторю только с нек(оторыми) вариантами: эта книжечка — литературный пунктир всей моей жизни.

\* Только что знакомая дама сказала, что это очень серьезно и интересно.



Рассказы — крупные точки, между ними легкая сеть мелких пунктирных знаков. (Я писал на своем веку и романы, и даже пьесы, но думаю теперь, собираясь уже уходить au dela,<sup>8</sup> что собственно настоящий мой жанр — лирические небольшие вещицы, «рассказы-поэмы», если можно так выразиться). «Разговор с Зинаидой» есть прощательная вещь. Пишу кое-что мемуарное или некрологическое et voila tout.<sup>9</sup>

Паустовский произвел на меня и семью мою хорошее впечатление.<sup>10</sup> Как писателя я его давно знаю и ценю — здесь довольно много его печатали, не книжками, а отрывки в газетах. Кроме того, ведь мы легко получаем книги из России — просто продаются в книжн(ых) магазинах. Отчасти мы оказались с ним земляками, он знает Калугу (и там учился), Калужский край, Мальцовщину (около Брянска, завод, где служил мой отец<sup>11</sup> и где прошло мое детство). Если хотите, современности мало и касались. А так он держался просто, произвел впечатление умного и просвещенного человека.

Кончаю. Надо написать еще Афонину. Буду очень признателен, если передадите ему — в Орел отсюда письма и книги идут плохо.

Будьте здоровы, дорогая. Моя больная жена просит кланяться Вам и благодарить. Я кланяюсь тоже. Пожелайте нам сил.

Ваш

Бор. Зайцев

P. S. Мне сообщили, что в (URSS?) появились в печати письма Бунина к проф. Бицилли<sup>12</sup> (Болгария). Нельзя ли эту публикацию получить? Я был очень близок с Буниным много лет, а жена моя — подруга по юности покойной Веры Николаевны. (В конце жизни мы разошлись... — Очень грустно).

Заранее благодарю. (Если это в общелитер(атурном) журнале, то я и здесь добуду, а если в научном — хуже).

<sup>1</sup> Григорий Абрамович Бялый (1905—1987) — литературовед, доктор филологических наук, профессор университета. Его книга — «Тургенев и русский реализм» (М.; Л., 1962).

<sup>2</sup> Вероятно, речь идет о книге: «Памятные места Орла в гравюрах Ал. Миценко / Текст Л. Афонина и З. Сидельниковой. Орел, 1962.

<sup>3</sup> Речь идет об Александре Алексеевиче Плещееве (1858—1944) — театральном критике, мемуаристе, сыне поэта Алексея Николаевича Плещеева (1825—1893).

<sup>4</sup> Полина Брюэр (урожд. Тургенева; 1842—1919) — внебрачная дочь И. С. Тургенева.

<sup>5</sup> В Литературный музей Пушкинского Дома была передана эта фотография П. Брюэр работы Э. Каржа (воспроизведена в изд.: Тургеневский сборник: Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева. П. М.; Л.: Наука, 1966. С. 325); в музей И. С. Тургенева в Орле послана была ее копия.

<sup>6</sup> «Борис Зайцев, русский парижский писатель» (франц.). Кто был автором этой статьи, установить не удалось (возможно, З. А. Шаховская).

<sup>7</sup> Журнал «Revue des deux Mondes» выходил уже в XIX веке. В нем, в частности, печатались переводы произведений Тургенева.

<sup>8</sup> По ту сторону (франц.).

<sup>9</sup> Вот и все (франц.).

<sup>10</sup> Известна фотография, на которой изображены сидящие рядом Зайцев и Константин Георгиевич Паустовский (1892—1968) на квартире Зайцева в Париже в декабре 1962 г. (Неоднократно воспроизводилась в различных, в том числе наших, изданиях). На кончину Паустовского Зайцев откликнулся сочувственной статьей в газете «Русская мысль» (1968, 25 июля; в сокращении: Русская литература. 1989. № 1. С. 205).

<sup>11</sup> Отец писателя — Константин Николаевич Зайцев (1849—1919), горный инженер.

<sup>12</sup> Имеется в виду публикация: Мещерский А. П. Неизвестные письма И. Бунина: Обзор писем к профессору Софийского университета П. М. Бицилли (с цитацией) // Русская литература. 1961. № 4. С. 152—158.

31.III.63  
3.IV.63

Дорогая Людмила Николаевна, вот начал письмо в марте, продолжаю в апреле! — 3-го числа.

Давно нет вестей от Вас. 14-го февр(аля) отправлен отсюда заказным пакет на Ваше имя, там фотография для Орловского музея — снимок с хорошего рисунка С. Иванова. (Направил через Вас, т. к. непосредственно Афонину не очень-то доходит. А у Вас с орловцами связь есть).

А как насчет фотогр(афии) дочери Тургенева? Есть она у Вас в музее, или прислать?

У меня становится ужасная память: послал я *Вам лично* свою фотографию, или нет? Не взъщите, если что-ниб(удь) путаю, доживете до моего возраста, тоже, м(ожет) б(ыть), будете забывать.

Как странно, вот Зильберштейн<sup>1</sup> «Москву» мою получил — это, кажется, единственный экземпляр в Петербурге. У Вас, конечно, нет.<sup>2</sup> Но посылать уже отсюда как-то пороку не хватает: в небытие пускать книгу.

Пожелайте мне бодрости и сил. В моей полуклинической жизни это очень важно. Я и умереть не имею права раньше Веры. Кто за ней, бедной, ходить будет? (У нас чудная дочь Наташа, много нам помогающая, но у ней своя семья, живет она хоть и в Париже, но далеко от нас. Конечно, без нее мы давно пропали бы... а все-таки Малахов курган я).

Будьте здоровы, дорогая Людмила Николаевна, дай нам Бог с Вами увидиться, но ничего-то мы че знаем!

Ваш заочно-дружески

Бор. Зайцев

Привет Мануйлову, Малышеву и Ширмакову.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Илья Самойлович Зильберштейн (1905—1988) — литературовед и искусствовед, один из редакторов (совместно с С. А. Макашиным) «Литературного наследства» — переписывался с Зайцевым, обмениваясь различными изданиями, и посещал его во время своих поездок в Париж.

<sup>2</sup> Этот экземпляр «Москвы» я получила из отдела спецхранения Библиотеки Академии наук лишь в начале 1990-х годов.

<sup>3</sup> С Зайцевым вели переписку научные сотрудники Пушкинского Дома: Владимир Иванович Малышев (1910—1976) — организатор и хранитель Древлехранилища ИРЛИ и Павел Петрович Ширмаков (1919—1994), специалист по литературе начала XX века.

26.V.63

Дорогая Людмила Николаевна, вчера был у меня Александр Алексеевич<sup>1</sup> и любезно обещал (а он уж сделает!) отправить Вам для Пушкинского Дома фотографию дочери Тургенева. (...)

Как дела с письмами Тургенева? Вышли еще тома?

Да: А(лександр) А(лексеевич) пошлет Вам «Revue des deux Mondes» со статьей обо мне. ... Называется статья «Boris Zaïtsev, écrivain russe de Paris», но говорится, что остался я целиком русским — и это верно. — И даже странно: когда был молод, много читал по-французски и по-итальянски, а теперь только по-русски. И, конечно, я ихтиозавр, вросший корнями в нашу Великую Литературу: она мне близка и родна.<sup>2</sup>

Да, по правде сказать, теперешняя французская очень измельчала, даже сравнительно с тем временем, когда мы попали в Париж: тогда выступала группа

«молодых» (и значительных): Мориак, Бернанос, Дюамель, Грин (Julien Grein), Моруа, Жюль Ромэн — теперь они старые академики со шпалами, а Бернанос (самый полоумный из них) умер. Но вообще здешняя Академия Бессмертных — это вроде кунсткамеры. (Маршал Жюэн, ⟨нрзб.⟩ — ну что это за писатели!) А вот Флобер, наставник словесный моей молодости, в Академию не пожелал идти! Из гордости. Но он был одиночка и *настоящий*. (Я одиноких люблю).

Ну, будьте здоровы, дорогая, храни Вас Бог! (Непопулярный в Петербурге персонаж, но — «от ихтиозавра слышу»). Привет Мануйлову, Ширмакову, Малышеву.

Ваш Бор. Зайцев

Р. S. А прав-то все-таки я.

<sup>1</sup> А. А. Сионский.

<sup>2</sup> Отрывок от слов «...остался я целиком русским» кончая словами: «...близка и родна», опубликован в журнале «Русская литература» (1989. № 1. С. 205).

## 15

10.VII.63

Дорогая Людмила Николаевна, «Письма Тургенева» получил, великое спасибо. Кое-что уже просмотрел. Сколько труда и преданности делу! Замечательное издание. Портреты его есть неизвестные мне — какое доброе и мягкое лицо, и какое русское. Да, этот человек не мог не помочь освобождению крестьян. Как далеки были бы ему зверства нашего века! Он тоже, конечно, видел много горестного — начиная с собственного детства, нелепых наказаний... Да, взяв эти книги в руки, я как-то почувствовал, что он — заступник наш — русский европеец, иногда ворчавший на Россию, но весь из нее выросший — не отделить его от нее. Почему Вы решили, что мне неинтересно это издание? Напротив, очень интересно. — Я встречал здесь лет 30 назад старушку, внучку Виардо (дочь ее младшего сына).<sup>1</sup> Она себя называла Тургеневой, жила в маленькой комнатке, потягивала красное вино и полагала, что *фактически* она внучка Ив(ана) Сергеевича. Проверить *трудно!* Была похожа на французскую консьержку, на Тургенева — маловато. — Нет времени, напишу Вам еще про здешнюю певицу Виардо, *не* знаменитую, а разбитную и ловкую. Дай Бог хорошо отдохнуть в Коктебеле, о котором много слышал, но *никогда* там не был.

Дружески Ваш Бор. Зайцев

Р. S. Ал(ександру) Ал(ексеевичу)<sup>2</sup> все передал.

Р. P. S. «Русск(ую) литер(атуру)»<sup>3</sup> жду даже с нетерпением неким.

<sup>1</sup> Алиса Виардо; ее отец — сын Полины Виардо Поль (1857—1941), скрипач. Высказывалось предположение, что отцом Поля Виардо был И. С. Тургенев (см., например: *Destinées S. et Chandet H. La Malibran et Pauline Viardot avec la collaboration d'Alice Viardot. Paris, 1969. P. 237.*)

<sup>2</sup> А. А. Сионский.

<sup>3</sup> Зайцев надеялся получить номер журнала «Русская литература» с публикацией о письмах И. А. Бунина к П. М. Бицилли.

Дорогая Людмила Николаевна, и письма Тургенева, и «Русск(ую) лит(ературу)» получил, сердечно благодарю (...). «Библиографическ(ого) указателя» еще не получил, наверно, на днях дойдет. Кажется, это будет даже полезно для меня: из Америки запрашивают как раз библиографию, касающуюся меня (для магистерск(ой) диссертации в США), а мне скучно выписывать, да и не все помню. Много за 60 лет было написано, и мною и обо мне! (...)

Письма Т(ургенева) опять поражают тщательностью и обилием комментариев, упорством в отыскании самих писем. Статья Алексеева очень была интересна для меня.<sup>1</sup> Сейчас кончаем (вслух) кн(игу) Пророковой о Левитане,<sup>2</sup> а после этого буду читать Вере из «Р(усской) л(итературы)» о Толстом и Фете.<sup>3</sup> Пророкова пишет довольно живо и интересно, неск(олько) портит ей местами специальная подмалевка Левитана... Тут уже ничего не поделаешь, видимо. (Однако у Алексеева этого нет. Но у него и тема очень уж безопасная).

Вот Вы пишете из России об «Аграфене»,<sup>4</sup> и это меня очень тронуло. Одновременно получил письмо от парижской дамы — она купила кн(игу) мою «В пути» (там «Анна», «Странное путешествие», «Авдотья-смерть», воспоминания и др.).<sup>5</sup> «Мигом прочла и очень горько над ней плакала — о лесах и перелесках, о зимней пурге... о трагической судьбе бедной Анны». И добавляет, что читает мои книги, «когда бывает тоскливо на душе». И «с ними вновь и вновь чувствую русскую землю».

А третья дама, тоже парижская, наша соседка и сочувственница, прямо сказала, что я писатель вообще больше для женщин, чем для мужчин. Пожалуй, это и верно. (Иногда самому мне кажется: не становлюсь ли я, после семилетнего «стажа» сестры милосердия, вроде женщины?) У Шмелева есть «Няня из Москвы»: <sup>6</sup> м(ожет) б(ыть), это я? — Но что сострадание и добрые чувства есть величайшее на земле, в этом я убежден теперь больше, чем когда-либо. «Прийдите ко мне все труждающиеся с обременениями и Аз упокою вы». Это, дорогая Людмила Николаевна, из Нагорной проповеди. Достоевский сказал: «Красота спасет мир». Мне ли, поклоннику Италии, враждовать против красоты? Сам я готов плакать от восторга перед ней. И все-таки: «Доброта спасет мир» — это дерзаю противопоставить великому писателю, которому поклоняюсь наравне с Толстым (художником. Но не автором «Что такое искусство»).

О Толстом и Фете начал читать («Р(усская) л(итература)») вслух, кажется, очень интересно, посмотрим. За Пушкина спасибо.<sup>7</sup> Памятник плохенький, банальный до последней степени, но поэт был дай Бог всякому. (В его время синтаксис русский не был выработан и когда его (Пушкина) спрашивали, как надо писать, он отвечал — плохо зная вообще грамматику: «Пишите, как я и Жуковский, и будет хорошо». Совершенно верно!)

Пишу и удивляюсь на себя: написал довольно длинное письмо! Это со мной редко бывает. И еще замечаю: как изменился почерк! Неузнаваемо. Помнится, посылал Вам в Пушкинский Дом рукопись «Анны» — даже там почерк совсем другой (крупный, «готический»).

Целую Вашу ручку, желаю всего доброго.

Искренно Ваш

Бор. Зайцев (ихтиозавр)

Р. С. Перечитал письмо и остался недоволен тем, что слишком уж много про себя. Нехорошо. Прошу прощения, уж так вышло, а переделывать сейчас лень.

Р. Р. S. Никак не могу докончить письма. На первой же странице ошибка: 6-ой том писем Тургенева я еще не получил. У меня последние — 4-й и 5-й. О них-то я и писал Вам!

<sup>1</sup> Статья М. П. Алексеева — «Письма И. С. Тургенева» (отдельный оттиск из книги: *Тургенев И. С. Письма*. Т. 1. М.; Л., 1961. С. 15—144).

<sup>2</sup> Речь идет о книге: *Пророкова С. А. Левитан. М.*, 1960.

<sup>3</sup> Статья С. А. Розановой «Лев Толстой и Фет (История одной дружбы)» была напечатана в журнале «Русская литература» (1963. № 2. С. 86—107).

<sup>4</sup> Повесть Зайцева «Аграфена» появилась в «Литературно-художественном альманахе» издательства «Шиповник» (1908, кн. 4) и впоследствии много раз переиздавалась.

<sup>5</sup> Сборник «В пути», включивший названные произведения, вышел в Париже в книгоиздательстве «Возрождение» в 1951 году.

<sup>6</sup> Роман Ивана Сергеевича Шмелева (1873—1950) «Няня из Москвы» впервые опубликован в «Современных записках» (1934. № 55, 56; 1935. № 57).

<sup>7</sup> Я послала Зайцеву открытку с изображением памятника Пушкину на площади Искусств в Ленинграде (скульптор М. К. Аникушин).

## 17

24.IX.63

Дорогая Людмила Николаевна, теперь я получил и 6-й том Тургенева и «Библиографический указатель».<sup>1</sup> Очень Вас благодарю.

Работа огромная, что и говорить. Осуществить ее полностью, с научной объективностью, в наилучшей объективности, конечно, нельзя — по понятным причинам. Особенно это касается зарубежных русских писателей. Исключение сделано только (если не ошибаюсь) для Бунина. Обо мне дореволюционная библиография очень полна (есть нечто, чего я и сам не знал. Но есть и пробелы). Зато ни звука ни о чем, что написано за границей и о чем существует литература гораздо большая, чем упомянуто о российской. — То же самое и со Шмелевым, Замятиным, Пастернаком. Зато есть писатели, о которых я и не слышал никогда — а в литературе прожил всю жизнь (Бибики!)<sup>2</sup>.

Один писатель вызвал во мне веселое настроение, связанное с воспоминаниями молодости. Имя его — Сивачев.<sup>3</sup> Кроме меня да Горького его никто не знает. А я знаю потому, что он ходил ко мне по утрам и ругал всех других писателей. («Немирович-Данченко сволочь, он мою пьесу не взял...») Вера вздыхала и говорила потихоньку: — Опять твой крест пришел. Это слышала бонна-немочка из Прибалтики, и однажды, когда он явился, сказала Вере: «Gnädige Frau, Herr Krest ist gekommen».<sup>4</sup> (Наверно, по-немецки слово крест хорошо звучит как фамилия).

При жизни Herr Krest известности не получил, но вот теперь в научном издании ему и его произведениям уделено столько же почти места, как и Пастернаку. *Habent sua fata libelli*.<sup>5</sup>

Данте тоже при жизни не знали, а теперь вот существует 400 изданий на одном итальянском языке. (Кстати: есть у Вас мой перевод «Ада» из «Божеств(енной) комедии»? Он вышел два года назад здесь в Париже — ритмическая проза. Начат перевод был в 1913 г., вышел в свет в 1961 г. Пять лет я сидел над ним в России (1913—1918), кончал уже во время революции, а раз проверял здесь, при немцах в 43 г. — тоже *évasion*.<sup>6</sup> Не любил я их, а Данте любил. Но за ним Сивачеву не угнаться, да и вообще никому не угнаться. Сам Скартаццини<sup>7</sup> говорил, что библиография произведений Данте «необозрима», — как и литература о нем.) (...)

Вам дружески целую ручку и желаю всего лучшего.

Искренно Ваш Бор. Зайцев

Р. С. Если «Ада» у Вас нет, я пришлю. Предисловие там именно такое, какое указано в «Библ(иографическом) указателе» — оно вышло в Москве отдельной книжечкой (брошюрой, вернее), еще при мне. Это теперь редкость.

<sup>1</sup> История русской литературы конца XIX—начала XX века: Библиографический указатель / Под редакцией К. Д. Муратовой. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1963. Справедливо критикуя отдельные пробелы этого издания, Зайцев понимал, что они были продиктованы обстоятельствами времени.

<sup>2</sup> Имеется в виду писатель Алексей Павлович Бибики (1877—после 1957).

<sup>3</sup> Михаил Гордеевич Сивачев (1877—1937) был знаком с Горьким с 1905 года. Писал рассказы, повести, пьесы, характерные натуралистическим изображением действительности.

<sup>4</sup> Уважаемая госпожа, господин Крест пришел (нем.).

<sup>5</sup> Книги имеют свою судьбу (лат.).

<sup>6</sup> Бегство (франц.).

<sup>7</sup> Итальянский библиограф, исследователь творчества Данте.

## 18

29.XI.63

Дорогая Людмила Николаевна, получил Ваше письмо о Спасском-Лутовинове — большое спасибо. Это очень интересно и очень хорошо, что там устроен теперь такой обширный просветительный центр. — А скажите, пожалуйста, есть ли в Москве или в Ленинграде памятник Тургеневу? Я не уверен, но кажется мне, что нет. Если я прав, то это очень печально.<sup>1</sup>

Что касается Бунина, то в России, конечно, есть некое недоразумение, связанное с ним.<sup>2</sup> Что Бунин был против Гитлера (как и я), это верно. Но общая позиция его была совсем не та, как Вы и многие в России представляете себе. Когда Федин написал о нем в Москве, Вера Бунина напечатала в «Русск(ой) мысли» опровержение — оно, конечно, до Вас не дошло.<sup>3</sup> Правда есть правда. Иван был очень русский человек, но никак не «советский патриот». Думаю, Вы и понятия не имеете (не по Вашей вине) о его книге «Окаянные дни»<sup>4</sup> — совершенно яростной, вызвавшей даже в эмиграции протесты (левой части ее. Да и я не со всем согласен). Конец его жизни здесь был очень тягостен, не только из-за болезни, но и от крайнего раздражения, в котором он находился.<sup>5</sup> В книге «Далекие, близкие» А. Седых очень много правды.<sup>6</sup> Автор и любил Бунина, но и правильно видел его. Подслащенную легенду, которая сквозит в присланных Вами орловских писаниях, надо отбросить. — Лично для меня было грустно, что он и меня возненавидел в конце жизни. А ведь мы были на «ты» много лет. (Писать подробнее трудно, приезжайте-ка к нам туристкой, поговорим по душам, я многое мог бы Вам рассказать занятное). А пока что — позвольте высказать Вам искреннюю заочную симпатию, которая при личной встрече только возросла бы.

Будьте здоровы и благополучны, привет Вашему Пушкинскому Дому и трудникам его.

Ваш Бор. Зайцев

Р. С. «Трудник» — старинное слово. Мне нравится то, что теперь его только я употребляю.

<sup>1</sup> Памятники Тургенева в Москве и Петербурге, как известно, отсутствуют. Позднее я сообщила Зайцеву, что в Орле неподалеку от железнодорожного вокзала стоял тогда временный памятник Тургеневу. В настоящее время памятник писателю-орловцу работы скульптора Г. П. Бессарабского находится в центре г. Орла.

<sup>2</sup> Иван Алексеевич Бунин (1870—1953) — писатель, очень чтимый в Орле, где он в молодости служил в редакции газеты, и орловская печать не обходила молчанием его юбилейные даты.

<sup>3</sup> Константин Александрович Федин (1892—1977) на писательском съезде в 1954 году назвал Бунина «классиком русской литературы» и «советским гражданином», полагая, что

Бунин после войны взял советский паспорт. Об этом и о реакции В. Н. Буниной см.: *Бабореко А. Дороги и звоны. М., 1993. С. 209—210.*

<sup>4</sup> «Окаянные дни» Бунина не включены в девятомное Собрание сочинений, вышедшее в Москве под редакцией А. Т. Твардовского в 1965—1967 годах. За рубежом они были изданы в двадцатую годовщину со дня смерти Бунина «как бы дополнением» к этому изданию (см.: *Бунин И. А. Окаянные дни. Лондон (Канада), 1973. С. 186.*)

<sup>5</sup> Два отрывка, от слов «Конец его жизни...» кончая словами «он находился.» и от слов «Лично для меня...» кончая словами «...в конце жизни», напечатаны в «Русской литературе» (1989. № 2. С. 201).

<sup>6</sup> Андрей Седых (настоящее имя Яков Моисеевич Цвибак; род. 1902) — автор книги «Далекie, близкие: Литературные портреты». (Нью-Йорк, 1962).

## 19

28.I.64

Дорогая Людмила Николаевна, Вревскую получил и очень Вам благодарен. Статья просто и изящно написана.<sup>1</sup> Портрет очень интересен — очаровательная женщина! «Больше сея любви никтоже имать, да кто душу\* свою положит за други своя» — это сказано две тысячи лет назад, и навек сказано.

Знакомая дама, взглянув на Вревскую, сказала: — Болгарский художник придал ей несколько «славянский характер». Думаю, она права. Это почти неизбежно. Помню, в Белграде в 28 г., на Съезде писателей серб снял меня фотографически (для кн(иги) избр(анных) рассказов) и подретушировал. И вышел — я и не я, я и некий Глупчич-Ядрилич (это у Щедрина такой есть «австрийский серб»).

Тургеневское стихотв(орение) в прозе давно знаю, конечно. И судьба этой Юлии всегда меня трогала и волновала по-хорошему. — Я все люблю теперь повторять мною выдуманый афоризм: «Доброта спасет мир». (И все это очень легко говорить, а жертвовать собой для ближнего очень трудно).

Храни Вас Бог, дорогая Людмила Николаевна, и да поддержит Он Вас и сотоварищей Ваших в мирном и благородном Вашем труде. Увидите Мануйлова — поклон ему, он мне написал очень мило.

В феврале устраиваем в Русск(ой) Консерватории вечер памяти Бунина (10-не кончины). 16 фев(аля) вспомните обо мне, я начну собрание и буду т(ак) ск(азать) его «метр д'отелем». (Воспоминания, стихи Б(унина) и проза его, конечно).

Ваш дружески Бор. Зайцев.

Р. С. Бедная моя Вера все больна. Пошлите ей сочувственное душевное радио — т. е. подумайте о ней с состраданием. Мир вовсе не ограничен тем, что мы просто видим, слышим и обоняем. Мы живем в очень сложном скрещении миров иных — всяких невидимых волн и течений.

<sup>1</sup> Статья моя о Юлии Петровне Вревской (1839—1878) — близкой знакомой Тургенева, сестре милосердия во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. (с фотографией ее, сделанной с портрета, который хранится в Болгарии), напечатана в журнале «Работница» (1963. № 12) под названием «Портрет из Плевена».

## 20

10.II.64

Дорогая Людмила Николаевна, только что получил расписку еще и от Шилова — и подумал, насколько сам я неаккуратен в ответах и подтверждениях... Ну, да и вообще много грехов narosло за долгую жизнь.

\* «Душа» здесь — «Жизнь».

Вот и Вам насчет Эрмитажных открыток итальянских не ответил до сих пор — а насчет Вревской, кажется, написал! М(ожет) б(ыть) Вы еще не получили просто самого письма?

И как раз сейчас попалась отличная книга о Пушкине в Михайловском, ее мне подарили Басина и Гордин,<sup>1</sup> а я тоже до сих пор не поблагодарил их! Вот старая балда. Будьте любезны, передайте им при случае мои извинения и благодарность.

Смягчающее обстоятельство: моя теперешняя профессия врача и сестры милосердия, теще — не в церкви, а вслух больной Вере — все это отнимает очень много времени. И второе — годы. Завтра мне исполняется 83. Кажется, побил рекорд не только современной, но и классической русской литературы. Если доживу до завтра, обгоняю Бунина — не на много, все же, он до начала своего 84 года не дожил. Один у меня (из прежних) остался соперник — Вас(илий) Ив(анович) Немирович-Данченко.<sup>2</sup> Но его нет в вашем Библиогр(афическом) указателе — и правильно. А может быть, долголетие есть и признак некоей элементарности? Очень-то большие и настоящие все гораздо кратковечнее были. Больше сил и страсти расходовали.

Если пришлете Тургенева, очень буду признателен. (С моей теперешней точки зрения, Тургенев — молодой человек! 65 лет... Это пустяки. Они бородами очень себя старили. Но Толстой от бороды необыкновенно выиграл — я недавно видел его фотографию совсем юным: просто беда! Посмотреть и сказать: «Это будущий гений». А вырос гением, ничего не поделаешь).

16-го у нас вечер памяти Бунина, устраивает Союз писателей и журналистов, коего я председатель. И читать буду о молодом Бунине.<sup>3</sup> Выступит и Одоевцева,<sup>4</sup> беда в том, что она так картавит и так тихо читает, что неизвестно, услышат ли. Она очень даровитая (и крайне... бойкая). Не знаю, как прощечет о Бунине. — Передам ей, что Вы ею интересуетесь, она будет очень польщена. У нее есть и сборники стихов, и романы. М(ожет) б(ыть), она пришлет Вам что-нибудь свое. Она выросла в атмосфере Петербурга 20-х годов, ученица Гумилева, у нее живые и яркие воспоминания о Кузmine, Белом, Мандельштаме (в журнале «Новый журнал», Нью-Йорк). Отдельн(ой) книгой, по-моему, не вышли еще.

Ну вот, будьте здоровы, всего Вам доброго.

Ваш Бор. Зайцев

<sup>1</sup> Марианна Яковлевна Басина и Аркадий Моисеевич Гордин — литературоведы-пушкинисты. Очевидно, Зайцеву была послана книга М. Басиной «Там, где шумят Михайловские рощи» (М., 1962).

<sup>2</sup> Писатель Василий Иванович Немирович-Данченко (1844—1936) умер в возрасте 92 лет.

<sup>3</sup> Выступление Зайцева на вечере памяти Бунина опубликовано в газете «Новое русское слово» (1964, 10 мая) в разделе «Давнее (О Бунине. К десятилетию кончины)».

<sup>4</sup> Ирина Владимировна Одоевцева (настоящее имя Ираида Густавовна Гейнике, в замужестве Иванова; 1901—1990) — автор воспоминаний «На берегах Невы» (вышли отдельной книгой в Вашингтоне в 1967 году) и «На берегах Сены» (напечатаны в Париже в 1983 году). Обе эти книги опубликованы в Москве в 1988—1989 годах после возвращения автора на Родину.

1 мая 1964.

Париж

(Boulogne<sup>s</sup>/S, предместье Парижа)

Дорогая Людмила Николаевна, у меня такая плохая память, что я не уверен, писал ли я Вам уже о получении двух тт. Тургенева. Если да, простите за повторение. Но как будто нет.



Итак, сердечная благодарность. У меня есть Тургенев в берлинском издании, очень плохом, а ваше великолепное. Вот не дождался Иван Сергеевич при жизни такого памятника!

Мне было приятно, что в томе 5-м Вы присутствуете. «Муму» настолько пронзительная вещь, что не решаюсь читать вслух жене (я хорошо знаю этот рассказ и тоже несколько боюсь его). А «Постоялый двор» прочитал ей.

Недавно сам я кончил небольшую статью о Тургеневской Библиотеке (есть такая здесь).<sup>1</sup> До войны было в ней 100.000 томов, немцы похитили, но теперь восстановлена Библиотека, только книг еще мало — 20 тысяч. Так вот вычитал я, что в 1875 г. Тургенев на литературном утре, положившем начало этой Библиотеке, читал свой рассказ «Ходатай». К стыду своему я не только не помню содержания рассказа, но и названия такого же помню. Что это за «Ходатай»?<sup>2</sup>

Любопытно, что теперь половина читателей и подписчиков Б(иблиоте)ки — французы, изучающие русский язык и литературу. — Учреждение это как было всегда эмигрантским, так и остается им. Б(иблиоте)ка «общественная», но без всякого, разумеется, политического наклона. Дело чисто культурное. Членом правления я давно состою, но сейчас, по условиям моей жизни, участие могу проявлять только вот вроде того, что статейку написал — надо поддерживать среди *редущих* русских здесь дело Ивана Сергеевича и вообще русской культуры. — Как и в прежние времена, ведет все это дело кучка интеллигентов русских, среди них одна — внучатая племянница «того» (...) Бакунина.<sup>3</sup> (...)

Я пишу Вам разные такие штуки, как бы считая Вас своим человеком, давно знакомым, хотя ни разу Вас и не видел, но симпатию искреннюю чувствую — по письмам.

Будьте здоровы, дорогая Людмила Николаевна, передайте при случае привет мой Мануйлову. Примите его (привет), самый искренний и дружественный, и сами. Не собираетесь ли летом в наши края? (...)

Пожелайте добра бедной моей Вере. А дочь у нас хорошая, очень, Наташа. Без нее мы пропали бы.

Ваш всегда Бор. Зайцев.

Р. С. Вера просит очень благодарить Вас за присланные открытки Фарфорового завода. Присоединяюсь.

<sup>1</sup> Статья Зайцева «Тургеневская библиотека» была напечатана в газете «Русская мысль» 21 мая 1964 года.

<sup>2</sup> На литературно-музыкальном вечере 15 (27) февраля 1875 года в Париже Тургенев читал свой рассказ «Стучит!» и рассказ Глеба Успенского «Ходок».

<sup>3</sup> Татьяна Алексеевна Осоргина (урожд. Бакунина) — доктор Парижского университета, историк и библиограф.

Дорогая Людмила Николаевна, письмо посылаю Вам отдельно. Эти воспоминания о Б(унин)е<sup>1</sup> были и в Париже напечатаны, и в Нью-Йорке.

Всего доброго!

Привет. Бор. Зайцев

<sup>1</sup> Речь идет о номере газеты «Новое русское слово» с публикацией воспоминаний Зайцева о Бунине.

16.V.64

Дорогая Людмила Николаевна, сердечно благодарю Вас за московские открытки, за Тургеневский флигель, не говоря уже о самих книгах Тургенева. Прочел вслух жене «Постоялый двор» — я его порядочно забыл, а вещь отличная. Прочитал (но не вслух, а рассказал потом Вере) и Ваши комментарии. Как это ценно! Такое внимательное и почтительное отношение к писателю. Очень интересно.

В одной мелочи, думаю, Вы неправы: Белые берега — это просто монастырь, в наших же краях, где мое детство прошло.<sup>1</sup> Где-то на границе Калужской и Орловской губернии, куда ездила некогда (в прошлом веке!) на богомолье моя старшая сестра,<sup>2</sup> и даже здесь — жена Александра Алексеевича<sup>3</sup> бывала в этих Белых Берегах. Монастырь не столь знаменитый, как Оптиная Пустынь, но это, конечно, не Соловки. Вот даже и Тургенев указывает — был на «отдаленном Валааме», а Соловки совсем Бог знает где.

На этом отдаленном Валааме мы с Верой в 35-м году были, и я написал о нем книжечку — путевые очерки.<sup>4</sup> Теперь монахи ушли в Финляндию и там основались. Поэтическое было место, не знаю, что сейчас. Тогда монастырь находился на финляндской территории.

Флигель Тургенева — очаровательно: завидую Вам, что бывали и еще будете в тех, тоже в некоем смысле «святых местах». А я вот и в Ясной Поляне никогда не был! — Но что говорить: москвич, а Кремль очень плохо знаю. И эти снимки мне тоже очень интересны и приятны. (Все-таки одну открытку я отправил в Рим, русской даме, у которой бывал в салоне в 1923 году, когда мы группа русск(их) писателей и ученых читали по-итальянски и по-французски публичные лекции в Instituto per Europa Orientale).<sup>5</sup>

Кстати: знаете ли Вы профессора Lo Gatto, слависта, автора многих книг по русск(ой) литературе и культуре,<sup>6</sup> он и в России не раз бывал, и недавно выпустил кн(игу) «Миф Петербурга» — роскошн(ый) том с иллюстрациями. Он в Россию влюблен. Недавно был у меня (мы давние друзья, он единственный иностранец, с которым я близок и даже на «ты»). Я ему сказал, что из лучших моих дней — время в Италии. А он на это ответил, что ему с русскими гораздо легче и приятнее, чем с иностранцами. У него и жена, ныне покойная, была русская поповна, и он по-русски отлично говорит, а дочь, кот(орую) я некогда в Риме видел грудн(ым) младенцем, теперь читает в Римском университете о русск(ой) лит(ературе) лекции!

К письму этому прилагаю небольшое воспоминание свое о Бунине, им я открыл вечер нашего Союза писателей (как председатель его) зимой, в связи с 10-ти летием кончины Ивана. С настоящей речью о нем выступал лучший здешний лит(ературный) критик (импрессионист, не научного склада) Адамович,<sup>7</sup> а потом читали довольно много произведений Бунина — поэтессы наши — его стихи. Артистка Кедрова (очень известная и на французской сцене) — рассказ отлично прочла и т. п.

Вспомнилось: на одном из вечеров памяти Тургенева проф. Сорбонны Гранжар<sup>8</sup> очень скромно сказал, что не знает ни одного симпатичного француза в сочинениях Тургенева! А ведь это верно. Полжизни здесь прожил, а нравились ему разные Касьяны, Ермолай, Живые Мощи... Вот тебе и «западник». Но флигель его просто прелесть. И довольно большой! Мой в Притыкине<sup>9</sup> много меньше, и от него, как и от дома родителей, ничего не осталось.

Будьте здоровы, дорогая Людмила Николаевна, вот если б Вы собрались к нам сюда туристкой, мы бы наговорились!

Всего лучшего, оба шлем душевный привет.

Р. С. Все-таки решил в последнюю минуту послать о Бунине отдельно. Бог знает, дойдет ли. *Здесь там печатное...*

<sup>1</sup> Зайцев исправил ошибку в одном из моих примечаний к повести «Постоялый двор» в пятом томе Полн. собр. соч. И. С. Тургенева.

<sup>2</sup> Татьяна Константиновна Зайцева (в зам. Буйневич; 1875—1938).

<sup>3</sup> Мария Яковлевна Сионская, жена А. А. Сионского.

<sup>4</sup> Под путевыми очерками Зайцев подразумевает свою книжку «Валаам» (Таллин: Странник, 1936), состоящую из восьми глав.

<sup>5</sup> Институт Восточной Европы (итал.).

<sup>6</sup> Этторе Ло Гатто (1890—1983) — итальянский литературовед, переводчик, популяризатор славянской культуры в Италии; автор «Истории русской литературы» (т. 1—7. 1927—1945).

<sup>7</sup> Георгий Викторович Адамович (1892—1972) — поэт-акмеист, критик.

<sup>8</sup> Анри Гранжар (1900—1979) — французский литературовед-славист, тургеновед, профессор Сорбонны с 1960 г.

<sup>9</sup> В Притыкине, Каширского уезда, застала Зайцева первая мировая война. Тут он много писал, например, начал работу над повестью «Голубая звезда» и приступил к прозаическому переводу «Ада» Данте. В Притыкине находилась библиотека, архивы — письма друзей и современников. Все это погубило после отъезда Зайцева с семьей за границу в 1922 году (см.: Романенко А. Земные странствия Бориса Зайцева // Зайцев Борис. Голубая звезда. Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 23).

## 24

17.VII.64

Дорогая Людмила Николаевна, сердечно благодарю Вас за два тома Тургенева, только что полученных мною. Это издание всегда радует и отчасти волнует даже меня. Настоящая слава — всегда посмертная! — еще Гоголь говорил. А Ваше личное участие делает для меня эти книги еще более близкими!

Я успел только бегло взглянуть на нек(оторые) письма, прочитал Ваши комментарии, а рас(каз) «Два приятеля» как раз недавно читал вслух жене. Для меня очень «хорошо», что Вы относитесь с такой любовью и пиететом к русск(ой) литературе вообще, и в частности к Тургеневу.

В письмах прочитал — Флоберу. Конечно, по-французски Тургеневу приходилось писать неск(олько) салонно, все же очень было интересно замечание Т(ургенева), что название романа Ф(лобера) «Éducation sentimentale» неудачно. Да, конечно. И твердо написал, почти повелительно: «Придумайте другое».<sup>1</sup>

Флобер давняя моя слабость. И удивительна судьба этого романа. При появлении своем он совсем провалился, а теперь считается французск(ими) писат(еля)ми чуть ли не лучшим у Флобера! (Что тоже неверно). У нас раньше переводили «Сентиментальное воспитание» — чепуха, теперь лучше, но перевести действительно трудно. Оно и по-французски плохо, Т(ургенев) был совершенно прав. Но письма Флобера! Хоть и по-французски, а как раз никакой условности, лоска, все прямое, первозданное — очаровательно.

Недавно сын П. Струве,<sup>2</sup> библиофил, достал мне давний альм(анак) «Шиповника», где есть мой перевод «Coeur simple».<sup>3</sup> Это рассказ прелестный и трогательный, редкость у сурового нормандца. И там я сделал ошибку, за кот(орую) и сейчас краснею, и никому ее не показываю. А как мучился, переводя «Искушение св(ятого) Антония»! Но в нем, кажется, ошибок нет. Насчет Ф(лобера) мы оказались неожиданно единосочувственниками с Горьким, кот(орый) и заказал мне, в доисторические времена, перевод этого «Искушения» для «Знания». (Он там и вышел в свое время).

Возвращаясь к Т(ургеневу), с горечью могу сказать, что недавно вслух прочел жене «Новь» и она очень не понравилась обоим. Искусно сделанное мертворожденное произведение. Я никогда не любил «Новь», но теперь как-то особенно остро это почувствовал. Насколько лучше выходит у него то, что не имеет отношения к «общественности»! (...)

Прилагаю таинств(енный) листик — как будто пригласит(ельный) билет на чтение в пользу Тург(еневской) Библ(иотеки) и О(бщест)ва художников, но я не могу разобрать *точно* этих заглавных букв.<sup>4</sup> Нашел в бумагах своих, это, видимо, наследие Плещеева (сына поэта, тоже литератора, милейшего старика, кот(орый) подарил мне и фотогр(афию) дочери Т(ургенев)а — я отправил ее Вам в свое время для Пушкинск(ого) Дома).

Если Вы и Пушк(инский) Дом найдут, что штучка эта небезынтересна, пусть и останется у Вас.

Примите дружеский привет от меня и бедной моей Веры, передайте поклоны Алексееву, Мануйлову, Малышеву.

Ваш Бор. Зайцев

<sup>1</sup> Речь идет о романе Флобера «Воспитание чувств». Цитируется письмо Тургенева Флоберу от 24 ноября 1868 г. (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 7. С. 238, 411).

<sup>2</sup> Очевидно, не сын, а внук Струве — Никита Алексеевич, профессор Парижского университета, исследователь русской литературы. Его дед — Петр Бернгардович Струве (1870—1947) — экономист, публицист, общественный деятель.

<sup>3</sup> «Простое сердце». Перевод с французского этой повести Флобера, выполненный Зайцевым, был напечатан в 1910 году в литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник» (Кн. 12. С. 49—87).

<sup>4</sup> Это пригласительный билет на один из концертов, организованных Обществом взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже. Воспроизведен в Полном собр. соч. и писем Тургенева (Письма. Т. 12. Кн. 1. 1966. С. 365). Заглавные буквы, которые не мог «разгадать» Зайцев, — О. в. В. и Б. Р. Х. в П. (сокращенное название Общества).

## 25

8.IX.64

Дорогая Людмила Николаевна, теперь Вы, наверное, уже дома, потому и пишу в Россию.

Мне очень интересно было и приятно получить фотографию памятника Тургеневу в Орле — хотя самый памятник совсем не понравился. (Памятники вообще трудная задача. Кроме памятника Петру знаю еще два — итальянских, тоже замечательных: в Венеции Коллеони, в Падуе Гаттамелате. Оба были, собственно, разбойники, кондотьеры продажные, но Вероккио и Донателло<sup>1</sup> постарались... Петра я терпеть не могу, но все же это было *нечто*, калибр и размах не тот).

А наш с Вами милый Тургенев сидит себе скромно у вокзала, «Записки охотника», ружье, чуть ли не заяц убитый слева. Хорошо еще, что его не изобразили бравым «строителем». Но все-таки серо.

Живая группа под памятником *очень* понравилась. Очень русское и привлекательное лицо у правой дамы (от зрителя), и всем нравится, левая более «серьезная», а в середине «добрый молодец» очень тоже русский. Все трое русаки ровнотейные. А как фамилии? Вас я считаю за правую (вернее: правую даму считаю за Вас и не хотел бы ошибиться).

А вот об ошибках. Конечно, в статейке о Тургеневской Библ(иотеке) в Париже я ошибся.<sup>2</sup> Но виноват в этом покойный толстяк приват-доцент Сватиков, статью которого дали мне в качестве материала.<sup>3</sup> Никогда я не помнил рассказа Тургенева «Ходатай», но подумал, м(ожет) б(ыть), не вошедший какой-нибудь в собран(ие) сочин(ений) — а оказалось, просто «Ходок» и вовсе не Тургенева. Прошу прощения. Осенью выходит моя книга «Далекое» — литературные воспоминания, нечто прощальное.<sup>4</sup> И писатели эти (XX века, начала) все померли, да и мне осталось очень мало. (Но, к удивлению своему, всех пережил! Считаюсь старейшим писателем, и это верно). Три четверти книги очерки о писателях, последняя четверть — опять

об Италии, без нее не могу обойтись. С ней связаны лучшие молодые годы, и если бы я верил в перевоплощение, то утверждал бы, что во Флоренции когда-то жил, и Данте был чуть ли не моим соседом.

Всего доброго, дорогая Людмила Николаевна. Приезжайте к нам, устройте себе какую-нибудь командировку к Мазону<sup>5</sup> или в Нац(иональную) Библиотеку.

Дружески Ваш Бор. Зайцев

Р. S. Разумеется, книгу пришлю Вам. Да, а какие мои книжки есть в Орле у Афонина? Не знаете ли? Чего нет и что можно еще достать, хотел бы тоже направить в родные края.

Р. P. S. Нынче день Адриана и Наталии, именины моей дочери. Но у нас грустно: больна Вера, жар, какие-то колибациллы в почках. Упорно боремся.

Привет от меня Малышеву, Мануйлову и вообще всему Вашему научно-литературному клану.

Р. P. P. S. — Знаете ли Вы кн(игу) Пигарева о Тютчеве?<sup>6</sup> Здесь был очень хороший отзыв о ней — в «Н(овом) ж(урнале)».

<sup>1</sup> Речь идет о двух знаменитых скульптурах эпохи Возрождения — памятниках Коллеони работы А. дель Верроккио (1435—1488) и Гаттамелате работы Донателло (ок. 1386—1466).

<sup>2</sup> На эту ошибку Зайцева (он написал в своей статье о рассказе «Ходок», посчитав его принадлежащим Тургеневу), я ему указала в одном из своих писем.

<sup>3</sup> Сергей Григорьевич Сватиков (1880—?) — историк, с 1920-х годов долгое время был членом правления и секретарем Тургеневской библиотеки в Париже.

<sup>4</sup> Сборник «Далекое» вышел в Вашингтоне (с портретом Зайцева работы С. Иванова и с посвящением В. А. Зайцевой) в 1965 г.

<sup>5</sup> Андре Мазон (1881—1967) — французский филолог-славист, историк русской литературы, президент института славяноведения в Париже, издатель рукописей и писем Тургенева.

<sup>6</sup> Кирилл Васильевич Пигарев (1911—1988) — литературовед и музеевед, правнук Ф. И. Тютчева. Его книга — Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева. М., 1962.

## 26

4.X.64

Дорогая Людмила Николаевна, вчера Наташа привезла из отеля, где была оставлена Ваша посылка, этот самый пакет. Икра замечательная, черный хлеб тронул меня душевно: соприкосновение с какой-то вечной Родиной. Тут совсем другой черный хлеб. Низко кланяюсь Вам за доброту Вашу. (...)

Вера сейчас сказала мне: «Москва» — я не понял, но дама наша дружественная поняла — это икру вспомнила, и чтобы ей дали. А потом заулыбалась и объяснила, как умела, что Вас целует. Вот я и передаю Вам ее поцелуй. Жаль, что Вы ее не знаете — и не узнаете! Теперь уже поздно. Она прелестная. Среди всех наших бед написал я новую вещь, «беллетристику»,<sup>1</sup> под внутренним давлением нескольких атмосфер (так говорилось в мое время о паровом котле, когда там напряжение растет). Мой друг Логатто\* был у нас на днях, и говорил, что сам он писал о русск(ой) литературе во время болезни своей жены именно в таком же настроении. Он Россию любит так же, как я Италию. (Жена его скончалась).

Простите за бессвязное письмо, но я и сейчас паровой котел.

Еще раз привет и благодарность.

Ваш Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> Рассказ «Река времен», давший позднее название целому сборнику.

\* Известн(ый) проф(ессор) Римск(ого) Ун(иверсите)та, знаток русск(ой) лит(ературы). Зимой выходит здесь огромный том его «P(усской) л(итературы)» — перевод с 5-го итальянского издания. Современная лит(ература) в самой России и здесь. Французское издание с портретами. Там увидите мою фотогр(афию), но уже довольно давнюю. Сейчас я не такой.

1 декабря 64.

Дорогая Людмила Николаевна, дружественный шоколад Ваш получил, сердечно благодарю.

Сейчас сижу над корректурами новой своей книги, печатающейся в Мюнхене, а выходящей в Вашингтоне — «Давнее»,<sup>1</sup> вроде литературных воспоминаний (очень многие из виднейших писателей и поэтов начала века — все уже ушедшие!). Так переплетено с моей собственной жизнью и даже жизнью моей семьи, что отчасти неловкость внутреннюю ощущаю, но писать иначе, вполне «объективно» не могу, все проходит через мое существо (душу). Наверно, это последняя вообще моя книга. А вот подите Вы: осенью у жены были неполадки по части почек, температура, это ее ослабило, только сейчас начинает выправляться. И как раз в более тяжелые дни я написал новый рассказ, довольно большой («Река времен») — давно о нем думал, а тут, вероятно, был он из меня выдвинут тяжестью душевного настроения. Вряд ли раньше марта появится он (в «Нов(ом) Журнале») <sup>2</sup> — да и доживешь ли еще? Бог весть.

Вывод из малого этого факта: должно быть, литературный яд очень крепко в человеке сидит. Может быть, и последним уходит. Помню, в 1949 году мы с женой попали в Рим, *на один день*, и поехали навестить (и попрощаться) с Вячеславом Ивановым. Он не читал уже лекций в Римском Универ(ситете) (Sapienza), мог сделать всего 2—3 шага по своей комнате. Встретились, облобызались и *он сейчас же предложил прочесть* свою новую поэму! («Это не надолго, часа полтора чтения!»). Но у нас минуты были считаны, тогда он *вкратце* рассказал содержание. Больше мы его и не видали: через 2 месяца он скончался.

О нем в книжке моей есть статейка.<sup>3</sup> (Когда книга выйдет, пошлю, конечно, Вам — вероятно, с помощью того же энтузиаста А(лександра) А(лексеевича)).

В быту нашем перемены. Мы переехали к дочери моей Наташе в большую «служебную» квартиру (собственно, особняк банка ее мужа — он служит там, но не «владелец»)<sup>4</sup>.

2 декабря.

Вчера не успел кончить. Адрес мой теперь такой:

5, Avenue des Châtelets  
Paris (16).

(Это уже не в Булони, а в самом Париже, в т(ак) н(азываемом) квартале Пасси, очень близко от дома, где жил Бунин).

И представьте, как раз сегодня Ваше доброе, как всегда, письмо. Переслали с прежнего нашего пристанища.

Афонину я, конечно, напишу — направлю Вам. Отчет его о «Тургеневских чтениях» получил — и все это — Ваши письма, вырезки и т. п. сохраняю аккуратно, мне это дорого. «Россия, Россия, Россия, Мессия грядущего дня» — Анд(рей) Белый написал. Какого дня? — Мы не знаем, надо надеяться... Да я-то уж никого не увижу, а внуки мои, м(ожет) б(ыть), и увидят. (Один уже студент Сорбонны,<sup>5</sup> другой весною кончает Лицей<sup>6</sup> — славные мальчики, очень милые). — Книгу Пигарева я достал, мне очень нравится. И научная, и интересная. А Тютчев давняя моя любовь.

Буду ждать Вашей статьи о Т(ургеневе) и обо мне,<sup>7</sup> разумеется, книжку свою пошлю с автографом Вам.

Ло Гатто был здесь осенью, книга его (франц(узский) перевод с итальянского) печатается тут, но медленно, он недоволен. И она огромная, что-то около тысячи страниц! («Писали не гуляли!»). (...)

Дай Вам Бог всего лучшего, дорогая Людмила Николаевна, приезжайте к нам в Пасси, пока я еще жив. Вера просит передать Вам ее привет и поцелуй.  
Дружески Ваш

Бор. Зайцев

<sup>1</sup> Описка: речь идет о сборнике «Далекое».

<sup>2</sup> Рассказ «Река времен» опубликован в «Новом журнале» (1965. № 7—8. С. 5—28).

<sup>3</sup> Глава «Вячеслав Иванов» в книге «Далекое».

<sup>4</sup> Андрей Владимирович Соллогуб (род. 1906) — доктор юридических наук, закончил свою службу в английском банке «Барклейз» в ранге главного директора банка по Франции (см.: Деловой мир. М., 1994. 11—17 июля).

<sup>5</sup> Михаил Андреевич Соллогуб (р. 1945), профессор университета «Париж-1», специалист в области микроэкономики и социальной экономики. Читает лекции и в Московской Высшей экономической школе (см.: Деловой мир. М., 1994. 11—17 июля).

<sup>6</sup> Петр Андреевич Соллогуб (р. 1948) — инженер, известный специалист-сейсмолог.

<sup>7</sup> Эту статью мне напечатать тогда не удалось.

## 28

5, Avenue des Châtelets  
Paris (16)

5.XII.64  
Париж

Дорогая Людмила Николаевна, пускаю вдогонку еще неск(олько) строк и письмо Афонину. Книжки, о кот(орых) он пишет, попрошу отправить А(лександра) А(лексеевича), энтузиаста западно-восточного русского общения на культурной почве.

Мы на новой кв(артире), у Наташи. Непривычно большой дом, я всю жизнь провел в скромнейших условиях и меня даже стесняет несколько — «залетела ворона в высокие хоромы».

Очень трогает Ваше внимание и тон отношения ко мне. Спасибо Вам. Доброта и отзывчивость — непреходящее в нашем легучем мире.

Дай Вам Бог света и мира.  
Ваш дружески и душевно

Бор. Зайцев.

## 29

2.III.65

Дорогая Людмила Николаевна, том VIII Тургенева получил, сердечно благодарю. Смущает меня только то: каким способом достаете Вы эти книги? Неужели покупаете? Я бы с удовольствием возвратил Вам стоимость, но как это сделать? Не поленитесь, черкните два слова.

Хотя Вы, наверно, не ленивая. А вот я становлюсь чем-то средним между Обломовым и гоголевским Пацюком, которому вареники в сметане сами летели в рот.

Обломовщину же свою с годами чувствую сильнее. Ничего не поделаешь...

«Старых предков я наследье  
чую...»

(Бунин).<sup>1</sup> {...}

Я совершенно не привык к «буржуазной» обстановке, но здесь, действительно, настолько просторно, что неловко даже делается перед приятелями — «залетела ворона в высокие хоромы». (Наш круг, интеллигентско-литературный, живет здесь оч(ень) тесно и скромно).

У Наташи работает 2—3 ч(аса) в день испанка, помогает по уборке дома. Вот был(а) и спрашивает Наташу: — Это вам принадлежит дом или вашему папе? Нашелся-таки человек, *soeur simple*,<sup>2</sup> который принял меня за домовладельца!

Это вызвало у меня улыбку и давнее московское воспоминание.

Молодым писателем я выходил однажды из Большого Московского (был такой ресторан против Думы) — вечер, стоят лихачи. Один и обращается ко мне: — Пожа-пожалуйста, купец, на резвой...

Я обиделся: — Я не купец, а писатель.

И действительно никогда я купцом не был, но дурацкое молодое самолюбие подтолкнуло. (Скажите, пожалуйста: «купец»!). Теперь на эту испанку из Севильи только улыбнулся.

Книжка моя «Далекое» все еще не вышла, это литературн(ые) воспоминания — очерки о писателях начала века. Как только выйдет, пришлю и Вам, и Афонину (через Вас! простите за беспокойство, но прямо в Орел не решаюсь направить).

(...) Мое поколение вымирает стремительно. Имеете ли Вы понятие о Ф. Степуне? Очень известный, даже знаменитый проф(ессор) Мюнхенского университета (по литературе русск(ой) и философии), русак чистейший, родился на Полотняном заводе Калуж(ской) губ(ернии), где Наташа Гончарова пушкинская жила девушкой, — вот он и умер только что. На два года меня моложе. Из ихтиозавров я остаюсь теперь по нашему ремеслу — один. (Есть еще в Ницце Сабанев,<sup>3</sup> но это музыкальный критик, «музыковед»). А по литературе — никого. (...)

Ваш Бор. Зайцев

Р. S. Мы живем совсем близко от бывшей квартиры Буниных. Недавно прошел мимо их дома — 40 лет назад был там впервые!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Из стихотворения Бунина «В отъезде поле» (см.: Бунин И. А. Полн. собр. соч. 1915: изд. Маркса. Т. 1. С. 24).

<sup>2</sup> Простое сердце (франц.).

<sup>3</sup> Леонид Леонидович Сабанев (1881—1968) — историк и теоретик музыки.

<sup>4</sup> Rue Offenbach, 1.

Дорогая Людмила Николаевна, восьмой том Тургенева я получил и, если память не изменяет (плохая она у меня стала), написал Вам об этом «благодарственная восписуем Ти». И еще прибавил, что смущает меня то, даром ли Вы получаете эти книги, или тратитесь на покупку? Может быть, письмо не дошло. Во всяком случае кланяюсь Вам низко. («Гамлет и Дон Кихот» вызвали воспоминание из прошлого века: в шестом классе Калужского реального училища писал я сочинение «Гамлет и Дон Кихот». Что уж там городил, не помню, но, конечно, Тургенева выгораживал. А что возиться с этим среди разных тригонометрий было интересно и приятно — помню).

Храбровицкий с обычным своим благожеланием — дай Бог ему, как и Вам, доброго здоровья — прислал мне фотокопию статейки своей.<sup>1</sup> Да, конечно, она отличается в очень многом по тону и содержанию от того, что писали о нашем брате раньше в России. «Путешествие Глеба» и «Древо жизни» вышлем Вам. (Первое теперь уже редкость, купить нельзя, но у Наташеньки есть лишний экземпляр, она сама предложила Вам послать.<sup>2</sup> (...)

Знаете ли Вы такую Воронову? Она довольно давно (года 2—3 тому назад) просила у меня сведений для статьи в Большой Лит(ературной) энциклопедии, но что-то ни слышу, ни духу. Выходит ли это издание? И пропустили ли ее статью?



(Тоже осведомительного характера, но, м(ожет) б(ыть), и с оценкой неподходящей. Ничего не знаю).<sup>3</sup>

Очень рад, что статейка моя о Данте Вам пришлась по душе.<sup>4</sup> Да, вот так получилось, что калужско-московско-тульского человека заполонил этот флорентиец средневековый! Не вру, действительно рядом жили и не один год, а в тяжелые времена.

Теперь я уже ни России, ни Италии больше не увижу. Но в сердце моем они так и уйдут со мной в могилу. (Странная вещь: в молодости и начале эмиграции я много читал французских авторов. Теперь исключительно русское все. Да теперь я больше чтец вслуж (классиков) Вере). (...)

Всего Вам доброго, дорогая Людмила Николаевна, приезжайте в Париж скорее, а то мне немного уже осталось жить. Опоздаете.

Ваш дружески Бор. Зайцев.

<sup>1</sup> Александр Вениаминович Храбровицкий (1912—1989) — литературовед, библиограф. Переписывался с Зайцевым. Статья его о Зайцеве помещена в «Краткой литературной энциклопедии» (М., 1964. Т. 2. Стлб. 978).

<sup>2</sup> Эти две книги я не получила.

<sup>3</sup> Большая литературная энциклопедия не была выпущена. Вероятно, Воронова собиралась написать статью о Зайцеве для очередного тома Большой Советской энциклопедии (1970—1978), в которой, однако, была напечатана статья о Зайцеве другого автора — И. И. Подольской.

<sup>4</sup> Вступительная статья Зайцева «Данте и его поэмы» в книге: *Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад* / Перевод Бориса Зайцева. Париж [Б. г.].

*(Окончание публикации в следующем номере)*

# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## ПАРОДИЯ НА В. Г. БЕНЕДИКТОВА В «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В комментарии к роману «Бедные люди» о Макаре Девушкине сказано: «Описание его впечатлений от литературных чтений у его соседа Ратазяева дает автору возможность пародировать в романе излюбленные литературные жанры и произведения тех писателей, которые противостояли пушкинской и гоголевской реалистической традиции. Из этих пародий одна («Ермак и Зюлейка») направлена против псевдоисторических повестей и романов, в том числе романов Ф. В. Булгарина и Н. В. Кукольника...».<sup>1</sup> Все это несомненно соответствует действительности. Однако борьба с пушкинской реалистической традицией шла не только в прозе и драматургии, но и в поэзии, где главным действующим лицом в этом плане был В. Г. Бенедиктов.<sup>2</sup> Поэтому закономерно, что в пародии на повесть «Ермак и Зюлейка» в романе Достоевского очевидно указание не только на Булгарина и Кукольника, но и на Бенедиктова, что пока не было отмечено исследователями.

Макар Девушкин цитирует повесть Ратазяева, в частности слова Ермака, мечтающего о «кровавой» мести: «Любо мне шаркать железом о камень! — закричал Ермак в диком остервенении, точка булатный нож свой о шаманский камень. — Мне нужно их крови, крови!» В этой реплике Ермака концентрированно выражены особенности пародируемой Достоевским романтической поэтики: стремление к грубой, «лубочной» экзотике, неестественность фразы, жеста и пр. Обращает на себя внимание утрированная «кровожадность» Ермака, который в «диком остервенении» кричит: «Любо мне шаркать железом о камень!» Достоевский поставил эту ермаковскую фразу в контекст, сразу

выявляющий ее крайнюю ненатуральность, самопародийность. Кажется, что герой ни при каких условиях и обстоятельствах не мог выразиться столь откровенно грубо. Между тем у этой фразы есть литературный источник — одна строка из стихотворения Бенедиктова «Возвратись»:

В поход мы рядились. Все прихоти  
в пламень,  
А сабли на отпуск, коней на зерно; —  
О, весело шаркать железом о камень  
И думать: вот скоро взыграет оно!  
Вот скоро при взмахе блеснет  
и присвистнет!

Кстати сказать, последняя цитируемая строка также, похоже, обыграна в «Бедных людях». В повести Ратазяева написано: «Тогда казацкая сабля *взовется* над ними и *свистнет!*» Излишне натурально, в деталях, представляющий свою «кровавую» месть Ермак лишь воспроизводит трафарет мышления лирического героя Бенедиктова.

Пародийность усугублена тем хорошо известным современникам фактом, что Бенедиктов, изображавший в стихах «дикие страсти», был человеком сугубо мирным, делавшим успешную карьеру в Министерстве финансов, хотя в молодости и был некоторое время прапорщиком Измайловского полка. В этом смысле Достоевский находился в русле господствовавшей традиции, основываясь на «противопоставлении его (Бенедиктова. — В. М.) лирического героя, „пламенного поэта“, — исполнительному чиновнику».<sup>3</sup>

Добавим, что Бенедиктов тяготел к восточной экзотике. В стихотворении «Не верю» у него встречается и... Зюлейка:

<sup>1</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т., М., 1972. Т. 1. С. 469.

<sup>2</sup> См.: *Гинзбург Л. Я.* Пушкин и Бенедиктов // В кн.: *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Л., 1982.

<sup>3</sup> Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1989. Т. 1. С. 234.

Нет, не верю: ты не близко  
 Рождена: — твои черты  
 Говорят: султанша ты,

Ты — Зюлейка, одалиска,  
 Верх восточной красоты.

В. И. Мельник

## О ЛИТЕРАТУРНОМ ИСТОЧНИКЕ «СОЛЕНОЙ» ПЕСНИ Н. А. НЕКРАСОВА

Хорошо известно свидетельство Глеба Успенского о том, что поэму «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов собирал «по словечку» в течение двадцати лет. Множество таких «словечек» собрала и откомментировала в своей книге Л. А. Розанова,<sup>1</sup> не оставлена ею без внимания и знаменитая «Соленая» песня из главы «Шир на весь мир». Комментарий включает богатый статистический материал, относящийся к истории соляной торговли в России, а также лаконичную, хотя и весьма содержательную характеристику художественного строя песни. Приводятся и литературные параллели: стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Щи» и «Два богача», в которых преломляется та же, что и у Некрасова, тема — соль и ее значение в крестьянской жизни.<sup>2</sup> Мы, со своей стороны, хотим дополнить этот комментарий указанием на возможный литературный источник мотива, составившего сюжетную основу «Соленой».

Известно, что некрасовская библиотека ни в петербургской ее части, ни в той, что находилась в Карабихе, не сохранилась, нет и достаточно полной ее описи, составленная же в 1903 году племянницей поэта В. Ф. Некрасовой опись включает только 353 названия книг, альманахов, журналов, тогда как, по свидетельству современников, только в петербургской квартире Некрасова хранилось около полутора тысяч томов. Поэтому утверждать с полной уверенностью, что Некрасов был знаком с книгой, о которой пойдет речь, вряд ли можно. Уместнее сказать о высокой степени вероятности этого знакомства, вероятности, в пользу которой свидетельствует то, что поэту был присущ постоянный, а в 50-е годы особенно острый интерес ко всем сторонам народного мироздания и прежде всего к народной религиозности. Книги соответствующего содержания стояли на полках некрасовской

библиотеки, и в более чем краткой описи 1903 года упоминаются широко известные в середине прошлого столетия (в том числе и в литературных кругах) «Странствия» инока Парфения, памятники старообрядческой литературы, сборники фольклорных текстов, книги по русской этнографии...<sup>3</sup>

Мы хотим обратить внимание на изданную Оптиной пустынь в 1849 году книгу «Записки о жизни и подвигах Петра Алексеевича Мичурина, монаха и пустынножителя Василиска и некоторые черты из жизни юродивого монаха Ионы», составитель которой скрыл свое имя за криптонимом М. П. Г.<sup>4</sup> Впрочем, автор раздела о «монахе и пустынножителе Василиске» в книге указан: им был Зосима (в миру Захарий Данилович) Верховский, личность достаточно известная в XIX столетии. Родился он в 1767 году в многодетной семье чиновного смоленского дворянина, пятнадцати лет был определен в гвардейский полк, но сразу же после смерти отца вышел в отставку, отказался от своей части наследства и принял монашество. Избрав этот отнюдь не традиционный для дворянина конца XVIII века путь, Зосима в монастырь не поступил, а ушел во «внутреннюю пустыню», а проще говоря, в брянские леса, где спасался среди старцев, коим по различным причинам не находилось места в многочисленных монастырях Российской Империи. Из-под Брянска Зосима со своим старцем, тем самым «пустынножителем Василиском», перебрался в Коневецкий монастырь, а затем в поисках «тихого и безмолвного жития» отшельники добрались до Сибири, где неподалеку от Тобольска возобновили женский Туринский монастырь, в котором Василиск нашел свое последнее упокоение. Зосима же вернулся в европейскую Россию и в Верейском уезде

<sup>3</sup> Ашукин Н. Библиотека Некрасова // Лит. наследство. 1949. Т. 53—54. С. 359—432.

<sup>4</sup> М. П. Г. Записки о жизни и подвигах Петра Алексеевича Мичурина, монаха и пустынножителя Василиска и некоторые черты из жизни юродивого монаха Ионы. М., 1849.

<sup>1</sup> Розанова Л. А. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: Комментарий. Л., 1970.

<sup>2</sup> Там же. С. 297—299.

Московской губернии с помощью высоких покровителей и богатых жертвователей положил начало новому женскому монастырю — Зосимовой Одигитриевской пустыни, в которой в 1833 году и окончил свой земной путь. Верховскому была посвящена отдельная статья в «Русском биографическом словаре», литературоведы же вспоминают о нем в связи с творчеством Достоевского, ибо отдельные моменты его биографии дают основание предположить (и это в свое время сделал М. С. Альтман), что он явился одним из прообразов старца Зосимы в «Братьях Карамазовых».<sup>5</sup> Для нас, поскольку мы обратились к Некрасову, гораздо больший интерес представляет биография Василиска.

Родился Василий (таким было мирское имя будущего подвижника) в семье зажиточных крестьян Тверской губернии. Материальное благополучие его родителей оказалось довольно зыбким, и вскоре семья впала в ужасающую бедность, так что отец, спасая своих домочадцев от реальной угрозы голодной смерти, вынужден был пойти с сумой по миру. К этому периоду жизни Василия-Василиска и относится заинтересовавший нас эпизод. Обратимся к первоисточнику: «Они были в столь великой бедности, что даже и соли довольно не имели; и потому соль с мукой смешавши, ему подавали, и тем утешали его; ибо когда один хлеб без соли ему давали, он очень печален был; напротив, радовался хлебу, когда видел на нем довольно соли, не зная, что она смешана с мукою. Подросши несколько, начал сам ходить просить милостыню...»<sup>6</sup>

Нет нужды доказывать, что этот эпизод явно перекликается с тем, что положен в основу некрасовской «Соленой» песни, и если справедливо давнишнее замечание Н. Ашукина о том, что «книжное воздействие» на произведения Некрасова «часто почти неощутимо»,<sup>7</sup> то данный случай придется отнести к категории «нечастых», ибо сопоставление текста поэмы с эпизодом жития Василиска выявляет настолько очевидное воздействие со стороны, что не заметить его невозможно. Есть тем не менее смысл полностью воспроизвести текст песни, но уже для уяснения того, как преобразился заимствованный мотив в системе идейно-художественных координат поэмы Некрасова.

## СОЛЕНАЯ

Никто как Бог!  
Не ест, не пьет  
Меньшой сынок,  
Гляди — умрет!

Дала кусок,  
Дала другой —  
Не ест, кричит:  
«Посыпь солью!»

А соли нет,  
Хоть бы щепоты!  
«Посыпь мукой», —  
Шепнул Господь.

Раз-два куснул,  
Скривил роток.  
«Соли еще!» —  
Кричит сынок.

Опять мукой...  
А на кусок  
Слеза рекой!  
Поел сынок!

Хвалилась мать —  
Сынка спасла...  
Знать, солона  
Слеза была!

Итак, колоритная деталь, которая, с одной стороны, вследствие своей неповторимости вряд ли могла быть «угадана» или сконструирована, а с другой, в силу тех же причин, была лишена некоего общего, выходящего за пределы конкретной ситуации смысла, будучи преображенной творческим усилием поэта, превратилась в «эмблему» народного страдания, едва ли не самую впечатляющую во всей поэме Некрасова. Случайный эпизод в биографии частного человека вырос до масштабов общенационального символа. Впрочем, метаморфоза эта довольно обычна для Некрасова: ведь это он, нигде не надрывая реалистическую ткань повествования, смог провести свою героиню, вполне обычную крестьянку, имеющую имя, отчество и фамилию, Матрену Тимофеевну Корчагину, через все мыслимые состояния, в каких только могла оказаться русская женщина (впервые обратил на это внимание Н. Н. Скатов<sup>8</sup>). Так же обстоит дело и с прочими героями, к примеру, с помещиком и попом.

«Хитрость» матери будущего «пустынножителя», крестьянки Стефаниды, удалась вполне; хитрость матери будущего «народного заступника» Гриши Добросклонова, мно-

<sup>5</sup> Альтман М. С. Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 125.

<sup>6</sup> М. П. Г. Записки о жизни и подвигах Петра Алексеевича Мичурина... С. 22.

<sup>7</sup> Ашукин Н. Указ. соч. С. 359.

<sup>8</sup> Скатов Н. Н. Литературные очерки. М., 1985. С. 193.

гострадной дьячихи Домнушки, успеха не имела. Спасительный исход ситуации, как это ни парадоксально, заключался в ее безысходности, которая достигла такого предела, за которым последовало ее преодоление. И такой исход не мог быть подсмотрен, но лишь угадан великим художническим чутьем. Не мог хотя бы потому, что материнская слеза, осоловившая хлеб и спасающая ребенка, — обстоятельство явно не укладывающееся в рамки бытовой достоверности. Но это опять лишь одно из проявлений парадоксальности некрасовского мироощущения, того, что зафиксировано в известной формуле Савелия — «богатыря святорусского»: «недотерпеть — пропасть, перетерпеть — пропасть». Парадоксальность трагическая, в той же мере, в какой парадоксальна и трагична фигура самого Некрасова, оптимизм и вера которого в великую будущность России и ее народа проистекали из ситуаций, казалось, удруча-

юще безнадежных. Так это было, к примеру, в стихотворении «Железная дорога», где мистически жуткий рассказ о бегущих вдоль насыпи мертвецах венчается неожиданно оптимистичным и знакомым каждому со школьной скамьи выводом: «вынесет все и широкую, ясную грудь дорогу проложит себе...».

Впрочем, краткая заметка не тот жанр, который предполагает возможность рассуждений о столь масштабных проблемах. Наша задача гораздо скромнее... В 40-е годы Н. Ашукин писал, что «круг литературных впечатлений» Некрасова «несомненно шире очерченного» к тому времени,<sup>9</sup> и мы лишь попытались подтвердить справедливость мнения исследователя и несколько расширить им же очерченный «круг».

В. Н. Криволапов

<sup>9</sup> Ашукин Н. Указ. соч. С. 359.

## НОВОНАЙДЕННЫЕ АВТОГРАФЫ Д. И. ФОНВИЗИНА

В 1788 году Д. И. Фонвизин, уже тяжело больной и, по-видимому, сознававший собственную недолговечность, решил подвести итог своей литературной деятельности: 26 мая этого года «Санкт-Петербургские ведомости» оповестили читателей о подписке на «Полное собрание сочинений Дениса Ивановича Фонвизина в пяти томах», и в дальнейшем это объявление печаталось еще несколько раз.<sup>1</sup> Все названные в нем сочинения были ранее опубликованы, правда, в ряде случаев анонимно; исключение составляли «Бригадир», впрочем широко известный, и «Записки первого путешествия». Речь шла о путешествии Фонвизина и его жены Катерины Ивановны осенью 1777 года через Польшу и немецкие земли во Францию и их десятимесячном там пребывании; интерпретировать же слово «записки» мы можем лишь приблизительно, поскольку это собрание сочинений так и не появилось, но в первую очередь Фонвизин имел в виду, конечно, свои письма из-за границы к графу Петру Ивановичу Панину, эпистолярный цикл, которому суждено было стать впоследствии одним из самых читаемых памят-

ников русской публицистической прозы XVIII века.<sup>2</sup>

Приготовил ли сам Фонвизин эти письма для печати, пересмотрел ли их текст, или же дело ограничилось изготовлением их копии, — об этом мы решительно ничего не знаем. Нет у нас и сколько-нибудь точных сведений об источниках их первых публикаций в «Санкт-Петербургском журнале» (1798), «Вестнике Европы» (1806) и в составе собраний сочинений писателя, выпущенных стараниями П. П. Бекетова (1830) и П. А. Ефремова (1866). Скорее всего это были списки, хотя совершенно исключить обращение издателей непосредственно к автографам, находившимся у наследников Панина, тоже нельзя.

К сожалению, и в последнем по времени серьезном издании сочинений Фонвизина — двухтомном, вышедшем под редакцией П. Н. Беркова и Г. П. Макогоненко (1959),

<sup>2</sup> См.: *Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954. С. 120—132; *Макогоненко Г. П.* Денис Фонвизин. Творческий путь. М.; Л., 1961. С. 209—237; *Strycek A.* La Russie des lumières. Denis Fonvizine. Paris, 1976. P. 344—364; *Серман И.* Письма Д. И. Фонвизина к П. И. Панину из Франции (проблема жанра) // *Oxford Slavonic Papers.* 1988. P. 105—119.

<sup>1</sup> Впервые это оповещение нашел и воспроизвел Г. П. Макогоненко (см.: Русская литература. 1958. № 3. С. 135—147).

вопрос этот был освещен далеко не исчерпывающе; тайной осталось, например, местонахождение ранее не известного письма от августа 1778 года, выявленного Г. П. Макогоненко в ходе работы над вторым томом.

Все это было тем более досадно потому, что текст писем эволюционировал от публикации к публикации, ибо каждый издатель вносил в него свои «исправления», принять или отвергнуть которые было невозможно, ввиду отсутствия неопровержимых аргументов. По той же причине нелегко было устранить даже явную опечатку или очевидный абсурд.

Лишь совсем недавно ситуация эта, казавшаяся неразрешимой, наконец прояснилась. В процессе поисков материалов по истории русско-французских культурных связей XVIII века сотруднику Российского государственного архива древних актов (Москва) Е. С. Герасимовой удалось обнаружить там автографы семи писем Фонвизина к П. И. Панину, и теперь мы в полной мере можем судить о качестве печатаемого ныне текста.<sup>3</sup> Разумеется, было бы весьма интересно проследить, когда и по чьей воле делались те или иные изменения, однако для этого потребовалось бы несравненно больше времени и места, и поэтому мы ограничимся сопоставлением вновь найденных автографов лишь с текстом издания 1959 года, минуя все посредствующие звенья.

Прежде всего, следует отметить несколько существенных выпусков и иных искажений, имеющих по преимуществу цензурный характер. Почти все они сосредоточены в письмах от 20(31) марта и 18(29) сентября 1778 года. Так, граф д'Артуа (младший брат Людовика XVI, будущий Карл X) в печатном тексте не назван, в автографе же не только стоит его имя, но и уточнено физическое состояние: «Граф д'Артуа был хмельной»; сообщается и о его привычке «врать с грубостью» (в печатном тексте — не столь резкое «говорить грубо»). Слова «Начиная с короля, его величество и все принцы крови настоящие и будущие» заменены на «Первые особы в государстве». О Людовике XVI в оригинале говорилось: «Нынешний король из всех своих подданных весьма мало глупее себя выбрать может. Правда, что он трудо-

любив и добросердечен»; в печатном тексте осталось: «Нынешний король трудолюбив и добросердечен». Далее шло выразительное пояснение: «Но оба сии качества управляются чужими головами, ибо своя плоха до крайности»; в печатном варианте второй половины фразы нет. Сильно пострадал и еще один фрагмент, касающийся Людовика XVI: «Король, будучи ограниченный законами, имеет в руках всю силу поправить законы. Он может уморить в тюрьме первого, кто захотел бы взять сторону законов». Последняя фраза в печатном тексте отсутствует, а в первой «ограничен» произвольно превращено в прямо противоположное «не ограничен». Наконец, сглажены и затемнены некоторые замечания Фонвизина о России. В оригинале утверждается, что «в рассуждении злоупотребления духовной власти» Франция «несравненно несчастнее нашего Отечества», в печатном тексте — «всех прочих государств». «Правда, что невежество попов делает часто поношение всей нации» у Фонвизина звучало иначе: «Правда, что есть у нас другое зло и невежество наших попов делает часто поношение всей нации»; «что видел я в других местах, видел и во Франции» было «что видел я в России, видел и во Франции»; «у нас же по крайней мере в том преимущество, что действуют гораздо проворнее» — «у нас же по крайней мере в том преимущество, что грабят гораздо проворнее». В характеристике брата екатерининского фаворита С. Г. Зорича — полковника Д. Г. Неранчича — «совсем не знакомый с науками» в оригинале выражено сильнее: «ничему от роду не учился».

Укажем еще на сплошное изъятие при публикации традиционных обращений (почти везде: «Сиятельный Граф! Милостивый Государь!») и заключительных формул вежливости (это, как правило: «...с глубочайшим почтением и совершенною преданностью Вашего Сиятельства всепокорнейший и нижайший слуга Денис Фонвизин»), а также на перемещение дат из конца писем в начало. Нет в исходном тексте (да и не могло быть) перевода французских в него вкраплений, нет и каких-либо примечаний.

Количество мелких или, во всяком случае, не столь существенных искажений фонвизинского текста очень велико. Так, фраза: «По его мнению, и самая ясность небес здешнего края должна способствовать к исправному платежу подати» в автографе продолжена следующим образом: «ибо она позволяет людям работать в земледелии непрестанно, а земледелие есть источник изобилия» (письмо от 22 ноября (3 декабря) 1777 года), а фрагмент «сами они хотя кон-

<sup>3</sup> РГАДА. Ф. 1274 (Панины). Оп. 1, № 3410. Поиски производились по инициативе и просьбе Центра изучения XVIII века при Университете г. Монпелье (Франция). Самую же находку стимулировало готовившееся там издание фонвизинских «Писем из Франции» во французском переводе, которое вскоре должно появиться в свет.

фузно, однако чувствуют недостатки общего у себя воспитания» лишился слов «хотя конфузно, однако» (письмо от 18(29) сентября 1778 года). «Чайная чашка» заменена «чайной ложкой», «худые и добрые» — «дурными и хорошими», «изгнание парламента» (из Парижа в Понтуаэ) — более понятным «заседание парламента». Вместо «слезать» у Фонвизина было «слазить», вместо «национальности» — «немчизны», вместо «содержатся» — «содержаны», вместо «выехал» — «въехал», вместо «художников» — «мастеров», вместо «комендант» — «интендант», вместо «легче» — «ловчее» и т. п.

«Исправлению» подверглись многие слова и грамматические формы, или устаревшие, или вышедшие из употребления. «Сие» превратилось в «это», «предовольно» — в «очень довольно», «из одного корму» — в «из одной пищи», «чрезвычайность» — в «крайность», «щедролюбие» — в «щедроту», «чужестранных» — в «чужестранцев», «убиство» — в «убийство», «набоженство» — в «набожность», «зачал» — в «начал», «робята» — в «ребята», «агличане» — в «англичане», «ради» — в «рады», «ярмонка» — в «ярмарка», «генварь» — в «январь», «воязыры» — в «воязыеры» и др.

Столь типичная для языка XVIII века инверсия в печатном тексте часто заменяется прямым порядком слов: «был я» — «я был», «смысл какой-нибудь» — «какой-нибудь смысл», «умеют они» — «они умеют», «почитает многих» — «многих почитает», «сделать много» — «много сделать», «к концу приближается» — «приближается к концу».

Особенно любопытна довольно последовательная русификация слов иностранного происхождения: «аттенция» — «гостеприимство», «сенсация» — «впечатление», «интересует» — «занимает», «аплодировавшего» — «рукноплескавшего», «адресоваться» — «отне-

стися», «операций» — «действий», «в крайней фамильярности» — «в приятельской связи», «происходит от принципий» — «основано на духе», «резону» — «причины», «процессы» — «тяжбы». Правке подверглась и орфография иностранных собственных имен и названий — Лейбциг, Франкфурт на Мейне, Маянс, Фальцкий, Гишпания, Версалия, Бурдо, Корнелий в печатном тексте выглядят соответственно: Лейпциг, Франкфурт на Майне, Майнц, Пфальцкий, Испания, Версаль, Бордо, Корнель.

Претерпели также изменение пунктуация, а подчас и членение текста (например, загадочное «Gouvernement des Etats» в письме от 24 декабря 1777 (4 января 1778) года при сверке печатного текста с автографом оказалось ошибочным соединением слов, разделенных между собой точкой: «Gouvernement. Les Etats»); широко модернизирована графика (исчезли прописные буквы в титулах, в прилагательных, образованных от имен собственных, и при обозначении национальной принадлежности).

Таков в самых общих чертах итог длительной, почти двухвековой «эволюции» писем Д. И. Фонвизина к П. И. Панину 1777–1778 годов. Полный ее анализ, как было сказано ранее, — дело будущего. Сейчас же несомненно лишь, что «усовершенствование» первоначального текста шло в основном по линии приспособления его к непрерывно обновлявшимся языковым, орфографическим и стилистическим нормам, к «общественному этикету» и «идеологическим установкам». Несомненно и то, что освободить текст от этих напластований — задача нелегкая, требующая раздумий и серьезного обсуждения. Но столь же несомненно, что издание этих замечательных писем в их подлинном виде должно быть осуществлено — и по возможности скорее.

*П. Р. Заборов*

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Л. Дмитриева

## RUSSICA ROMANA\*

В Италии вышел в свет первый том нового славистического журнала «*Russica Romana*». Появление серьезного международного журнала, посвященного русистике, представляет собой важное явление. О международном характере издания позволяет говорить тот факт, что и среди авторов, и среди членов научного совета журнала выступают не только видные слависты Италии, но и известные ученые из России и из других стран. Во вступительной статье отмечено, что создатели журнала ставят перед собой цель — изучение русской культуры, в первую очередь русской литературы, одновременно стремясь охватить и другие области — проблемы истории, философии, лингвистики. И следует сказать, что первый том «*Russica Romana*» подтверждает намерение его создателей: в журнале представлены материалы самого широкого диапазона.

Издание имеет четыре раздела. Первый раздел открывается статьей известного итальянского медиевиста, специалиста по древнерусской литературе Риккардо Пиккио, посвященной стилистическому анализу творчества древнерусского писателя Елифания Премудрого (Riccardo Picchio. «Eriphanius the Wise's „Poetics of Prayer“»). За ней следует статья другого итальянского специалиста по русистике Чезаре Дж. Де Микелиса «Доминиканец, инквизиция и ересь „жидовствующих“», в которой прослеживается связь активизации инквизиторской деятельности в Ливонских землях и распространения движения «жидовствующих» в России (Cesare G. De Michelis. «Il dominicano, l'inquisizione e l'eresia dei „giudaizzanti“»).

Статья Лауры Росси посвящена особенностям творчества русского писателя и поэта XVIII века Михаила Муравьева. Анализируя три его произведения — «Эмилевы письма», «Обитатель предместия» и «Берновские письма», автор приходит к выводу, что для понимания творчества М. Муравьева необходимо читать эти три произведения как

трилогию, поскольку в этих произведениях наблюдается близость и взаимодополняемость (автор отмечает, однако, что вместе с тем не следует объединять механически эти три произведения) (Лаура Росси. «„Маленькая трилогия“ Михаила Муравьева»).

В статье русских ученых В. А. Мильчиной и А. Л. Осповата «Чаадаев и маркиз де Кюстин: ответная реплика 1843 г.», посвященной реакции П. Я. Чаадаева на упоминание о нем в книге французского маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 г.», указывается на сложность выявления русских источников книги, которые Кюстин сознательно старался скрыть, и в этой связи остается неразрешимым интересный вопрос — имела ли место встреча де Кюстина с П. Я. Чаадаевым. Исследователи приходят к выводу о невозможности дать достоверный ответ на этот вопрос, с уверенностью можно сказать только то, что Чаадаев, узнав, как Кюстин изобразил в своей книге его историю — историю некоего дворянина, к несчастью для себя одержимого любовью к правде, ответил репликой, долженствующей представить его трагическим лицом, но не жертвой истории.

Здесь же, в разделе статей, Рита Джулиани (Rita Giuliani) помещает публикацию необработанных и ненапечатанных при жизни записок известного итальянского слависта Анджело Марии Рипеллино, посвященных разбору романа Л. Толстого «Анна Каренина». Эти записки отражают собственное прочтение и понимание ученым романа Толстого (в этом очерке нет никаких ссылок на имеющуюся по вопросу обширнейшую литературу). Ученый стремится выявить структуральные особенности романа, строго следуя за развитием сюжета и выделяя характерные черты произведения. Он выделяет узловые моменты романа и среди основных его лейтмотивов называет мотив поезда и мотив движения (все главные события в жизни Анны происходят в движении — важное объяснение с Вронским происходит на пути из Москвы в Петербург, сцена скачек — сцена движения, Анна объясняется с мужем

\* *Russica Romana*. Roma: La Fenice Edizioni. 1994. Vol. 1.



в карете, которая движется), Рипеллино говорит о значимости для романа «кинетических описаний» (с. 113). В романе, по мнению Рипеллино, отдается дань уважения женщине и, как он считает, предпочтение отдается Анне, а не Татьяне. Следует заметить, что автор постоянно прослеживает связь романа с другими произведениями русской литературы. Связь с творчеством Пушкина он считает ведущей и несомненной: сцена унижения Анны в театре имеет точки соприкосновения с описанием театра в «Евгении Онегине» (театр — место сплетен, злодательства); роман написан под впечатлением пушкинского наброска «Гости съезжались на дачу» — Рипеллино сравнивает Анну с Зинаидой Вольской. Поездка Анны по Москве перед ее гибелью навеяна, по мнению исследователя, описанием прибытия Татьяны Лариной в Москву. Главный мотив романа — мотив семьи — также, считает он, идет от Пушкина, а от Толстого уходит к Пастернаку. Рипеллино сравнивает Анну и с Катериной из «Грозы» Островского. В финальном монологе Анны он усматривает параллель с гоголевским «Невским проспектом»: «все обман». Роман Толстого, по словам исследователя, пронизан атмосферой тревоги, напряжения, иррациональных элементов, предчувствий и мистических символов. Некоторая схематичность и недостаточно обоснованные параллели объясняются, вероятно, характером записей — они делались «для себя» (Angelo Maria Ripellino. «Anna Karenina»).

Тема параллелей и связей в литературе продолжена в статье Г. О. Винокура «Баратынский и символисты» (публикация Карлы Соливетти). Речь идет о публикации машинописного текста ученого из его архива, на основании которого в 1925 году Г. О. Винокур делал доклад в Государственной академии художественных наук. Как это отмечено во вводной статье К. Соливетти, статья Винокура имеет явный полемический характер.

Завершается первый раздел журнала исследованием из области семантики и поэтики — Т. В. Цивьян рассматривает концепт «вещи» в «Петербурге» А. Белого, отмечая, что «вещь» (синоним «предмет», «объект») в «Петербурге» является «мотором, приводящим его в действие» (с. 159) (речь идет о лингво-семиотическом аспекте, тесно связанном с символизмом понятия «вещь» в общем смысле).

Второй раздел журнала — «Материалы», равно как и первый, освещает самые разные стороны русской культуры. Публикация Августы Докукиной-Бобель знакомит читателя с неизвестными рисунками А. Мо-

дильяни, изображающими Анну Ахматову. Автор публикации сумела найти и идентифицировать эти рисунки на проходившей в Венеции выставке рисунков Модильяни из частной коллекции. Девять рисунков (их репродукции помещены в журнале) из увиденных ею на выставке Докукина-Бобель считает бесспорными изображениями русской поэтессы.

В «Russica Romana» впервые опубликованы три ранее не печатавшиеся текста, принадлежащие перу русского поэта, переводчика, критика, филолога, знатока и распространителя итальянской поэзии в России С. П. Шевырева (публикация Валентины Росси — Valentina Rossi. «Tre testi inediti di S. P. Ševyrev»). Первый из них — «Накануне праздника св. Петра в Риме» — единственный литературный текст Шевырева, написанный в прозе в 1831 году, во время первого пребывания Шевырева в Риме, куда он прибыл в качестве воспитателя сына княгини Зинаиды Волконской; второй — представляет собой стихотворное послание С. А. Соболевскому, который два месяца был его соседом на вилле Волконской в Риме; третий — стихотворение, написанное по случаю отъезда в Италию поэта и журналиста П. В. Берга.

Кроме этого, в журнале опубликована записка великого лингвиста Фердинанда де Соссюра знаменитому русскому поэту Вячеславу Иванову, которая является первым прямым свидетельством знакомства поэта и языковеда (публикация Джорджо Дзиффера — Giorgio Ziffer. «Il poeta e il grammatico. Un biglietto inedito di Ferdinand de Saussure fra le carte di Vjačeslav Ivanov»).

Третий раздел посвящен заметкам и дискуссиям. Раздел открывается рецензией Микеле Колуччи на книгу Витторио Страда «Русский вопрос. Тождество и судьба» (1991), анализирующую ход русской истории от зарождения христианства и до крушения социализма (Michele Colucci. «A proposito di „La questione russa. Identità e destino“, di Vittorio Strada»). Затем следует заметка Чезаре Де Микелиса, названная «Пушкин: Сказки и масонство» (Cesare G. De Michelis. «Puškin: fiabe e massoneria»). Заметка представляет собой реплику на статью Г. Н. Левинтона и И. Г. Охотина в «Литературном обозрении» (№ 11, 1991), являющуюся кратким вариантом комментария к сказке «Царь Никита». В статье Левинтона и Охотина уделяется, как пишет Де Микелис, лестное внимание его изданию сказок Пушкина (Венеция, 1990). Однако, как он считает, авторы статьи неверно толкуют его гипотезу о том, что в сказке «Царь Никита»

можно усмотреть сатиру на масонство в русском обществе. В статье Левинтона и Охотина говорится о том, что Де Микелис увидел в сюжете сказки аллюзию на закрытие масонских лож, Де Микелис же говорит о том, что он только осмелился выдвинуть гипотезу толкования сказки (причем одну из возможных); о закрытии лож он говорит только потому, что это может скрываться в историческом контексте, а не потому, что он считает закрытие поводом к написанию сказки. Де Микелис приводит доводы в пользу своей гипотезы (в России было 40 лож — у царя Никиты 40 дочерей; царь Никита напоминает некоторыми своими чертами царя Соломона — фигура царя Соломона входила в символику масонства; в варианте, который передавал Л. С. Пушкин, гонца царя звали Фаддеем — существовал некий Фаддей Грабьянка — основатель ложи «Новый Израиль»). Следует отметить, что Де Микелис сам констатирует, что приведенные им доводы не очень прочны, однако он не теряет надежду на обнаружение новых фактов в пользу своей гипотезы.

Пушкинская тема продолжена в критическом обзоре Стефано Гардзонио «Об издательской судьбе баллады „Тень Баркова“». Известно, что история текста, проблема авторства, текстологический анализ баллады, проблема ее публикации очень сложны. Первое полное критическое издание текста было подготовлено Цявловским, оно было рассчитано на узкий круг специалистов. За последнее время появилось несколько изданий баллады, при этом, как отмечает Гардзонио, все эти тексты (хотя и без указания) основываются на рукописных редакциях, по которым Цявловский составил свое критическое издание, поэтому получается, что текст Цявловского равноценен своим вариантам и вместе с ними используется для нового сравнения текстов. В результате текст Цявловского создает фон для всех редакций и многие важные места оказываются в текстологическом плане очень ненадежными. Сейчас, как и раньше, исследователи делятся на сторонников и противников версии о принадлежности баллады Пушкину. Среди последних работ на эту тему Гардзонио отмечает статью итальянского слависта Де Микелиса, не сомневающегося в том, что автор баллады — Пушкин,<sup>1</sup> статью А. Ю. Чернова, отрицающего авторство Пушкина и приписывающего балладу А. Во-

ейкову,<sup>2</sup> возражения А. Лациса Чернову.<sup>3</sup> Сам Гардзонио не соглашается с мнением Чернова и признает авторство Пушкина, хотя и с некоторыми оговорками. Дело в том, полагает Гардзонио, что баллада принадлежит определенному жанру и как образец жанра баллада жила собственной жизнью и в ней могли появиться изменения или добавления после Пушкина (этим, как считает Гардзонио, может быть объяснено появление указанных Черновым пассажей, невозможных в 1814—1815 годах). Поскольку произведение вышло за рамки художественной литературы и стало частью литературного быта, постольку возникают сложности издания текста. Гардзонио предполагает, что, вероятно, текст баллады в полном собрании сочинений следовало бы печатать либо в разделе «Коллективное», либо — «Незавершенное. Огрыбки».

Последний раздел журнала включает в себя очень большое количество рецензий. Среди них, например, рецензия на изданный в Италии сборник стихов раннего русского футуриста Василиска Гнедова, на изданный в Берне сборник материалов по футуризму, на вышедшую в Риме книгу «Русский язык», на итальянскую книгу, посвященную истории джаза в России, на книгу Д. Кавайона и Л. Маргарота «Кавказский миф в русской литературе (статьи о А. Пушкине и о Л. Толстом)» и многие, многие другие. Процензированы книги по русистике, вышедшие в Италии, Берлине, Париже, Праге, Тарту, Москве. Среди всего этого множества отметим серьезные и благосклонные рецензии Джорджо Дзиффера на книгу Д. М. Буланина «Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв.» (Мюнхен, 1991) и на книгу «Книжные центры древней Руси. Волоколамский монастырь как центр книжности» (Л., 1991).

В заключение следует еще раз отметить значимость появления нового журнала, посвященного проблемам русистики: в настоящее время наблюдается падение интереса к русской культуре (известно, как сократились кафедры русского языка и литературы в странах Восточной Европы), поэтому очень важно проявление инициативы со стороны славистов Западной Европы. Привлечение специалистов всего мира, разнообразие пуб-

<sup>2</sup> Чернов А. «Тень Баркова», или Еще о пушкинских ножках // Синтаксис. 1991. С. 129—166.

<sup>3</sup> Лацис А. В поисках утраченного смысла // Три века поэзии русского Эроса. М., 1992. С. 119—128.

<sup>1</sup> *Puškín A. L'ombra di Barkov / a cura di V. G. De Michelis. Venezia, 1990.*

ликуемого материала и форм его подачи, разнообразии исследовательских подходов, стремление к творческому диалогу и обмену мнениями — эти характерные черты первого тома «*Russica Romana*» заставляют надеяться

на выход в свет следующего, второго тома, появления которого следует ожидать в 1995 году (в журнале указано, что он выходит один раз в год).

А. Г. Гродецкая

## Л. ТОЛСТОЙ: от 50-х к 70-м \*

Американская славистика пополнилась очередной серьезной монографией о творчестве Л. Толстого. Очердной, поскольку на памяти у всех, следящих за зарубежной толстовианой, — заслуженно признанные исследования Р. Густафсона, Г. С. Морсона, Р. Силбайориса, сборник статей под редакцией Хью Маклина.<sup>1</sup> Свою концепцию Донна Орвин строит с учетом важнейших положений этих исследователей, многократно и признательно цитируя также работы Б. М. Эйхенбаума, Л. Я. Гинзбург, Я. С. Билинкиса, Е. Н. Купреяновой, Э. Г. Бабаева, С. Г. Бочарова, Г. Я. Галаган и др.

«Искусство и мысль» Толстого для Орвин — предмет самый животрепещущий. «Меня, как большинство „толстоведов“, — признается она, — завораживает личность человека, чьи работы я изучаю... Мне предстояло выбрать из множества, едва ли не мириад возможных путей исследования, и... выбор был продиктован моим личным интересом и интересами моего времени» (Р. 10). Свою главную задачу Орвин видит в реконструкции «позитивной моральной философии» Толстого, того изначально гармоничного мирозерцания, которое питало его творчество 1850—1860-х годов и, по убеждению исследовательницы, трагически распалось в 1870-е годы.

\* *Orwin D. T. Tolstoy's Art and Thought: 1847—1880. Princeton, 1993. 269 p.*

<sup>1</sup> *Gustafson R. F. Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology. Princeton, 1986; Morson G. S. Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace». Stanford, 1987; Silbajoris R. Tolstoy's Aesthetics and his Art. Columbus, 1990—1991; In the Shadow of the Giant: Essays on Tolstoy. Ed. H. Mebean. Berkeley, 1989.* Отметим и неслабейший интерес к личности — и личной жизни Толстого. Только что в Нью-Йорке вышла книга о его семейной драме, автор которой — Вильям Шерер — известный американский военный корреспондент времен второй мировой войны, занимавшийся среди прочего и историей Третьего Рейха (см.: *Shirer W. L. Love and Hatred: The Stormy Marriage of Leo and Sonya Tolstoy. New York, 1994*).

Подобная сугубо «положительная» программа давно, казалось бы, ждала воплощения. Хотя уяснить природу мощной, живительной, заражающей силы толстовского творчества — задача не из простых. То, что заставляет «полюбить жизнь», не легко переводится на язык эстетических категорий. Кроме того, деление противоречиво-единого толстовского мирозерцания на «позитив» и «негатив» неизбежно вело и ведет к упрощениям. Вопрос о первичности отрицания или утверждения в самом его методе познания и художественного воплощения истины занимал, как известно, не только Михайловского и Ленина. Сам писатель признавался, что «с молода стал преждевременно анализировать все и немилостиво разрушать»,<sup>2</sup> определяя собственный «ход познания» как «отрицательный» (50, 162). Весьма условными при делении на «позитив» и «негатив» представляются и любые хронологические границы, в том числе и «переворот» конца 70-х годов, «задатки» которого, как известно, присутствовали в Толстом всегда. Попытка понять суть произошедшей перемены в его жизнепонимании (кстати, поданной Д. Орвин внерелигиозно: в ее книге есть толстовская метафизика, но нет проблем веры) действительно требует особого пути исследования или особых принципов, учитывающих подвижность, текучесть, противоречивость толстовской мысли, содержащей сильнейший потенциал самоотрицания. У Орвин же достаточно прямолинейна не только программа реконструкции «позитивных» начал толстовской философии — традиционна и отчасти старомодна методология. Совсем не обязательно толковать Толстого по Юнгу, но не может не удивлять принципиальная установка американской исследовательницы на восприятие толстовских произведений только с позиций его времени — «так, как он мог понимать их сам» (Р. 5). Единственно допустимой и плодотвор-

<sup>2</sup> *Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1952. Т. 48. С. 67.* Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

ной Орвин считает интерпретацию идей писателя в общепринятых философских категориях его времени, каковыми в 1850-е годы были «анализ» и «синтез». Толстой, в ее представлении, «аналитик, ищущий синтеза, и реалист, ищущий идеалов» (Там же). Эволюция толстовской мысли прослеживается последовательно, этап за этапом, с минимальными выходами за пределы раннего и зрелого творчества к позднему. Его философско-эстетические идеи включаются (подчас излишне легко и непротиворечиво) в широкий контекст, выявляются их книжные и иные (влияния современников) источники и компоненты, рассматриваются критические отзывы о его произведениях. Все это зачастую ведет к повторению общеизвестного (например, когда речь заходит о статьях Ап. Григорьева и Чернышевского или выстраивается параллель Толстой—Герцен), что, впрочем, не мешает развитию во многом спорной, но цельной, последовательной и совершенно самостоятельной концепции американской исследовательницы.

Две проблемы привлекают Орвин более других. Во-первых — проблема «раздвоенности» (или «дихотомии») Толстого. Автор напоминает о «мелочности» и «генерализации», т. е. разнонаправленных началах его художественного метода, об интерпретациях типа «десницы» и «шуйцы», «ежа» и «лисицы» и др. Вторая проблема — эволюция писателя от крайнего индивидуализма к имперсонализму. Заранее оговаривается, кроме того, положение о моральной основе философских исканий Толстого. Кардинальное свойство его мысли, названное В. В. Зеньковским «панморализмом», Орвин постоянно демонстрирует на страницах своей монографии.

Книга состоит из трех частей (восьми глав), посвященных творчеству Толстого соответственно 1850, 1860 и 1870-х годов. В первой главе «Анализ и синтез» Орвин обращается к «гегельянской» атмосфере 1850-х годов и тем гегелевским категориям, на ее взгляд, не только формальным, но и содержательным, которыми мыслили современники Толстого. Демонстрируя, с каких эстетических позиций воспринималось раннее творчество писателя, она останавливается (достаточно бегло) на принципах «органической» критики Ап. Григорьева и «реальной» (по Орвин, «рационалистической») — Чернышевского.

В отдельной подглавке, в названии которой вынесено понятие «субъективная реальность», рассматривается «реализм» и «идеализм» молодого Толстого. Первый основан на анализе, признает объективность и

познаваемость внешнего мира; второй, в полной мере субъективный, допускает существование высшего разума, наделяющего эмпирический мир смыслом и познаваемое интуитивно посредством ума и чувств. Такая философская модель мало чем отличается от пантеизма, внутренне отнюдь не «раздвоенного» (от пантеизма любимых Толстым стоиков, например) и в данном случае лишь рассматривается в иных категориях.<sup>3</sup>

Гармонию между субъективным и объективным, сферой духа и эмпирической реальностью молодой Толстой, как считает Орвин, ищет на путях, открытых Гете, которого читал и перечитывал на протяжении всей жизни. И именно Гете становится посредником между ним и Гегелем, всегда воспринимавшимся враждебно. В подглавке «Гетеанский реализм Толстого» Орвин проводит параллель между толстовским методом познания внешнего и внутреннего мира и гетевским «спекулятивным эмпиризмом» (определение Герцена). Для Толстого, как и для Гете, характерно признание общих законов, содержащихся в самой реальности (что вполне естественно, добавим от себя, для Гете-пантеиста, последователя Спинозы). Искусство в представлении молодого Толстого, как и в представлении Гете, призвано воспеть природный мир, однако, пишет Орвин, «это природа, спасаемая духом» (Р. 29).

«Источником вдохновения» для темы «Толстой и Гете», одной из сквозных в книге, вне всякого сомнения, послужила замечательная работа Томаса Манна 1922 года, сближающая двух столь несхожих между собой гениев. Ряд идей Томаса Манна, прежде всего его утверждение о близости Толстого и Гете в их отношении к природе, прочитываются в теоретических построениях американской исследовательницы. Надо сказать, что само по себе сопоставление имен Толстого и Гете, по словам Томаса Манна, «в высшей степени необычайное, произвольное и странное»,<sup>4</sup> остается «странным» и по прочтении книги Д. Орвин. Сопоставление это возможно лишь на уровне сверхобобщений, и в данном случае оно обобщенно-схематично, несмотря на «мелочность» проработки самой темы. Схематично, поскольку цитируется преимущественно не Гете, а рабо-

<sup>3</sup> Тончайший анализ толстовской теологии — пантеизма — проделан Р. Густафсоном (см.: *Gustafson R. F.* Op. cit. P. 89—109; гл. «Бог Жизни и Любви»).

<sup>4</sup> Манн Т. Гете и Толстой: Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 489.

ты о Гете, речь идет не о различиях, а только о сходстве, и кроме того, для параллели Толстой—Гете явно недостает более широкого, выявляющего нюансы в восприятии Гете, литературного контекста.<sup>5</sup> Вероятно, в этом случае мало упоминания имени Тургенева, следовало бы обратиться и к его творчеству, иначе Толстой оказывается едва ли не самым последовательным и убежденным «гетеанцем» в России 1850—1860-х годов. Вместе с тем обнаруженные Орвин аналогии безусловно продуктивны и новы, если говорить об аналогиях и — очень осторожно — о прямом влиянии Гете на Толстого, как чаще всего и подается проблема (Р. 29, 33, 79—80 и др.). Излишне прямолинейно вопрос о «влияниях» рассматривается и в ряде других случаев (Станкевич, Стерн, Шопенгауэр, Кант), хотя проблема «влияний» в научной литературе давно и однозначно решена. Здесь уместно сослаться не только на Б. М. Эйхенбаума, но и на Г. Яна, исследователя темы «Толстой и Кант». «За возможным исключением Руссо, — писал он, — который был кумиром толстовской юности, было бы сложно показать, что мнения Толстого складывались под влиянием каких бы то ни было авторов, если под „влиянием“ понимать перемену или заметный рост. И не по причине недостатка документальных свидетельств глубоких познаний Толстого в области русской и зарубежной литературы, но более по причине той великой гордости, которую он испытывал от сознания независимости своей мысли, и его неутомимой нацеленности на поиск собственного пути... Толстой был более склонен употреблять идеи других писателей (возможно, злоупотреблять ими), нежели подпадать под их влияние».<sup>6</sup>

Во второй главе — «Понимание молодым Толстым человеческой души» — его представления о душе рассматриваются в свете европейской просветительской традиции. Здесь закономерно возникают два имени — Декарта (речь идет о «картезианском» методе познания Толстого) и Руссо, с которым молодого писателя сближала постоянная самоуглубленность и интерес к возможностям и границам самопознания. Толстовское наследие содержит многочисленные свидетель-

ства того всеобъемлющего влияния, которое оказал на него в юности Руссо. В отличие от темы «Толстой—Гете», теме «Толстой—Руссо» посвящены десятки исследований, однако Орвин удаётся уйти от рассмотрения ее хрестоматийных аспектов. Анализируя философские фрагменты ранних толстовских дневников, она находит в них отражение идеи Руссо о двух свойствах человеческой души, ее «единстве» и «протяженности» (экспансивности). Если Руссо рассматривает активное, подвижное начало души вне моральных категорий, то Толстой ищет сугубо моральной цели этого движения. Таким образом, резюмирует Орвин, анализ открывает активное начало личности, синтез — наделяет его моральным смыслом. Интересно поданы в книге параллельные темы в «Исповеди Савойского викария» и кавказском дневнике Толстого 1852 года.

В третьей главе, названной «Первый синтез: природа и молодой Толстой», исследовательница стремится реконструировать смысл понятия «природа» у Толстого. «Набег» и «Рубка леса» представлены здесь как образцы «негативного натурализма» с типично руссоистским контрастом между природной гармонией и хаосом человеческой жизни. О «позитивном натурализме», который явит себя в полной мере в «Воине и мире», Орвин считает возможным судить, лишь оценив общее в воззрениях на природу Толстого и его петербургских друзей — Дружинина, Анненкова, Боткина. Иллюстрацией этой общности служит отношение молодого писателя к поэзии Фета, ценившейся прежде всего за «лирическую дерзость». Считая, что смысл толстовского определения более «дерзок», чем принято думать (в частности, чем полагали Б. М. Эйхенбаум и Б. Я. Бухштаб), Орвин извлекает его из статьи о Фете шеллингианца Боткина, опубликованной в 1857 году в «Современнике». «Лирическую дерзость» она определяет как раскрытие единой метафизической сущности природы и человека, общего источника их одухотворенности. Именно под этим углом зрения рассматриваются «лирически дерзкие» пейзажи толстовской «Юности». От фетовских пейзажей их отличает моральный элемент в переживаниях героя (потребность самоотречения), источник которого находится вне субъекта переживаний, в природе.

Две самостоятельные подглавки посвящены Стерну и Н. В. Станкевичу, их участию в формировании философских представлений молодого Толстого.

В подглавке «Природа, разум и чувство («Люцерна»)» Орвин возвращается к «гетеанской» вере Толстого в разумность и мораль-

<sup>5</sup> В поле зрения Д. Орвин не попала монография В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., 1937; 2-е изд.: Л., 1981) с подглавкой о Толстом и достаточно критичной оценкой его «гетеанства».

<sup>6</sup> Jahn G. R. Tolstoj and Kant // New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose. Ed. by G. Gutsche. Columbus, 1982. P. 60.

ность божественного мира. С замечательной тонкостью прослеживается в «Люцерне» и «Казаках» почти неуловимый переход от самозабвения к самоотречению, перерастание чувственных ощущений погруженного в природу человека в морально окрашенные переживания. Мысль о том, что природа в представлении Толстого моральна — а это один из лейтмотивов книги — таким образом не только декларируется, но и иллюстрируется. Вообще теоретическая нагруженность текста такова, что ряд положений автора оставляет впечатление чистого умозрения. И хотя идей, не подтвержденных ссылками на толстовские статьи, дневники, письма, черновые наброски, художественные тексты, в книге Орвин нет, в данном случае, как нам кажется, нет и достаточных оснований для вывода о моральности природы. Подобное «синтезирующее» суждение не следует с необходимостью из «анализа» толстовского текста. Утверждение единственности человека (не только с его самосознанием, но, что особенно важно для молодого Толстого, — с желаниями) и природы в немалой степени упрощает рассматриваемый предмет.

Понятием «метафизика оппозиций» Орвин определяет ту диалектическую связь и взаимодополняемость противоположностей — добра и зла, любви и гнева, — которые в «Люцерне» (а затем в «Войне и мире») являются необходимыми составляющими мировой гармонии и восходят, по ее мнению, к теории поляриностей Гете. Работая над «Люцерном», Толстой напряженно читает Гете и, кроме того, в 1856 году в Дижоне знакомится в рукописи с тургеневским «Гамлетом и Дон-Кихотом», проникнутым теми же гетевскими идеями.

Вторая часть книги — «Шестидесятые годы» — открывается главой о «Казаках». Орвин занимает не столько проблема природы и цивилизации в повести, сколько соотношение между природным, разумным и нравственным. Значительное внимание она уделяет исследованию процесса превращения «любви к себе» в «любовь к другим» как проявления центростремительных и центробежных свойств души (аналогичных «систоле» и «диастоле» у Гете, «единству» и «протяженности» у Руссо). Это явления, существование которых Толстой признавал всегда, но на разных этапах оценивал по-разному. В природном и социальном мире действуют те же центростремительные и центробежные силы: именно в слитом, едином мире природы Оленин осознает себя «особенным от всех» существом и именно в едином (излишне слитом, как подчеркивает Орвин)

сообществе казаков он постигает цену индивидуальности.

Глава, посвященная «Войне и миру» («Единство человека и природы в „Войне и мире“»), открывается утверждением об исключительном для толстовского творчества оптимизме романа, изображающего жизнь счастливой и справедливой в своей основе. Важнейшим условием этого счастья остается единство человека с природой, которая, как в очередной раз подчеркивает Орвин, для Толстого неизменно моральна.

В главе рассматривается не только природная основа нравственности, но и — неожиданно — природная основа исторического процесса. «Правильно понятая, политическая история, — пишет Орвин, — становится частью божественной воли, которая воздействует на каждого индивидуума (и на которую воздействует каждый индивидуум), оставаясь при этом совершенно таинственной... В типичном для него движении от радикального отрицания к новому позитивному идеалу, Толстой приходит к взгляду на политическую историю как таинственную силу природы» (Р. 100). Отстаивая столь «радикальный» взгляд, исследовательница ограничивает сам предмет, который, по Толстому, «история-искусство» имеет целью познать и описать. Предмет этот — не политическая история, но человеческая жизнь, стихия жизни, таинственная и тождественная природной стихии. Последняя, кстати сказать, у Толстого далеко не всегда, и в «Войне и мире» в том числе, разумна и моральна. Орвин игнорирует представление о «природном» как «животном», которое многое определяет в системе ценностей писателя на всех этапах его творчества.<sup>7</sup>

В подглавке «„Круглость“ против фаустовского разума в „Войне и мире“» Орвин, вслед за С. Бочаровым, рассматривает функции «круглого» и «линейного» сознания в романе, а затем и «круглую» структуру «Войны и мира», внутри которой возможно не противопоставление, а взаимодополнение «правд» князя Андрея и Платона Каратаева. Семейное счастье, душевное равновесие эпилога, считает она, не цель, а стадия единого, непрерывного движения, которой предшествует война. Толстой освящает само это движение, оно внутренне морально: все в романе происходит в соответствии с законами гармонизирующего разума. Категория «морального» толкуется предельно широко и свободно

<sup>7</sup> См. об этом, например: *Куприянова Е. Н.* О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир» // Русская литература. 1985. № 1. С. 162—163.

но, включая в себя понятия необходимости, справедливости, истины, сближаясь подчас с гегелевской формулой «Все действительное разумно». Это прежде всего относится к подглавке «Моральность природы в „Войне и мире“», где рассматривается природная «метафизика оппозиций», в соответствии с которой в художественном мире романа смерть является обязательным условием новой жизни. Так, смерть Пети Ростова воскрешает Наташу, смерть князя Андрея создает необходимый вакуум, заполняемый женитьбой Наташи и Пьера, княжны Марьи и Николая Ростова. Ту же природно-моральную основу имеет и война: как в идиллии Гете «Герман и Доротея» (любимой Толстым), она, разведывая, соединяет влюбленных. Толстой настолько радикален, считает Орвин, что провозглашает благо войны и смерти, без опыта которых невозможны ни метафизические (постижение универсального мирового порядка), ни моральные прозрения его героев.

Глубоко справедливое суждение американской исследовательницы существенно смещает акценты и нуждается в оговорках, как и в ряде рассмотренных выше случаев. Ее «позитивная» программа полностью вытесняет пафос толстовского отрицания. Негативный опыт действительно необходим его героям для приобретения позитивного. Это одна из мировоззренческих констант Толстого, одно из убеждений и, если угодно, одна из «метафизических правд», определившая, в частности, в поэтике писателя отмеченную Орвин систему оппозиций. В поздних толстовских вещах — «Крейцеровой сонате», «Отце Сергии», «Воскресении» — действует та же закономерность: чтобы подняться, герой должен пасть. Выражаясь точнее, познание зла необходимо для познания добра. Однако это не делает зло благом. В характерно толстовском противоречивом единстве находятся субъективная и объективная стороны истины, этика (оценка явления) и гносеология (познание явления), существуя одновременно и раздельно, и слитно. В «Войне и мире» действительно присутствует гармонизирующее начало, но и здесь Толстой остается сверхмаксималистом, а не релятивистом в своем моральном и разумном неприятии войны и смерти.

Три подглавки второй части посвящены героям романа — Ростовым, Болконским и Пьеру. И если исследование духовно-психологических типов Ростовых и Болконских выдержано в традиционном духе, в подглавке о Пьере предлагается любопытное сопоставление символики цвета у Толстого с теорией цвета Гете. В «темно-синем с красным» Пьере сочетается, в соответствии с этой теорией (а

Толстой был с нею знаком), воображение и понимание. Желтый цвет, по Гете, это аналитический разум (Vernunft), синий — интуитивный разум (Verstand). Толстовский «ум ума» и «ум сердца» находят аналогию у Гете, а его «эмблематический реализм» (Орвин использует данное Р. Густафсоном определение художественного метода Толстого) наследует «символическому реализму» Гете.

Третья часть книги строится на антитезе «Анны Карениной» и «Войны и мира», поскольку, по убеждению Орвин, в 1870-е годы наметился отход Толстого от прежнего оптимизма и идеализма к новому пониманию жизни. Внимательный анализ Орвин обнаруживает уже в начале 1870-х годов симптомы толстовского кризиса конца десятилетия. Ряд интереснейших сопоставлений отдельных мотивов «Войны и мира» и «Анны Карениной» выявляет эту пока еще не полную смену идей, но их значительную трансформацию. Таковы тема праздности, абсолютно неподсудной в первом романе (Святки в Отрадном, жизнь дядюшки — «языческая жизнь добродетельной праздности») и аморальной — во втором, и тема детскости, естественно-нравственной в «Войне и мире» и нуждающейся в руководстве взрослого разума в «Анне Карениной».

В монографии подробно исследуется влияние на Толстого философии и этики Шопенгауэра. Его систематичная мысль служила структурирующим началом для собственных толстовских идей, содержа в себе, как пишет Орвин, «смертельный яд» для руссоистского оптимизма Толстого. Знакомство с Шопенгауэром изменило отношение писателя к природе, предопределило уход от нее, названный Томасом Манном «бунтом против всеобъемлющей и всеутверждающей природы».<sup>8</sup> Природа не мыслится более моральной; носителем нравственности для Толстого становится крестьянская культура, традиция. Характерны, замечает Орвин, пейзажи в записных книжках Толстого начала 1870-х годов (уже рассматривавшиеся до нее Е. Н. Купреяновой, но с иной точки зрения): они обязательно включают крестьянские орудия труда и описания земледельческих работ.

В «Анне Карениной» нет веры в интуитивный природный разум, есть ощущение «брошенности» в мире, неслитости или разделенности природы и человека. Пожалуй, наиболее ценным в книге Орвин является исследование пейзажа в «Анне Карениной»,

<sup>8</sup> Манн Т. Указ. соч. С. 518.

анализ едва уловимых несовпадений между изображением природных явлений и их отражением в душевном строе персонажа.

Отметив неприемлемые для Толстого положения этики Шопенгауэра, Орвин обращается к «союзнику» писателя в этом вопросе — Н. Н. Страхову, подробно анализируя его книгу «Мир как целое» (1872). В центре внимания американской исследовательницы оказывается проблема свободы и необходимости у Шопенгауэра, Толстого и Страхова.

В седьмой главе — «Драма в „Анне Карениной“» — рассматриваются новые жанровые тенденции в художественной системе Толстого, соответствовавшие мировоззренческим переменам, а именно: переход от эпоса к драме — жанру сугубо дидактическому, с точки зрения писателя. Авторскому дидактизму в «Анне Карениной» (и противостоящим ему элементам) посвящена отдельная подглавка «Диалог в ресторане». По-своему толкует Орвин и первую фразу романа, его «событийный эпиграф»; предлагает в подглавке «Судить или не судить Анну?» свой ответ на один из вечно «спорных» вопросов. Отношение Толстого к героине, по мнению исследовательницы, не только «сложно» — оно меняется по ходу развития действия, однако неизменно совмещает осуждение с сочувствием.

Предметом анализа в восьмой главе «Наука, философия и синтез в 70-е» становится система толстовских представлений

о законах и строении физического мира, в частности, его атомарная теория и идея личности-атома.

В подглавке «Эпистемология Канта» выясняется роль последней в формировании толстовского понятия «разумное сознание» и принципиально изменившегося представления о субъективной (а не объективной) природе разума, которое привело к пересмотру Толстым своей прежней концепции человеческой индивидуальности. В начале 1870-х годов для него индивидуальность «есть форма нашего мышления» (48, 126).

В «Заключении» рассматривается книга Н. Страхова «Об основных понятиях психологии» (1878) как отклик на те толстовские представления о свойствах внешнего и внутреннего мира, которые воплотились в «Анне Карениной».

Напоследок заметим, что живущего «по-Божью» старика в «Анне Карениной» зовут Платоном Фоканычем, а не Платоном Кузьмичом, как полагает Орвин, выстраивающая на этимологии его отчества (Кузьма — космос) целую систему толкований (см. Р. 149, 173, 200, 243).

Несмотря на спорность ряда тезисов американской исследовательницы (спорность продуктивную), сам масштаб затронутых ею проблем, ярко индивидуальная, нетрадиционная их подача на фоне исчерпывающего знания толстовского наследия делают рецензируемую книгу значительным явлением в науке о Толстом.



# ХРОНИКА

## КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА»\*

В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук с 3 по 5 мая 1994 года проходила конференция «Православие и русская культура». Замысел такой конференции не случайно возник именно в этом центре изучения русской словесности. Деятельность Института всегда связывалась с тем культурным наследием, которое непосредственно восходит к христианской традиции: с древнерусской письменностью, с творчеством писателей XIX века. Религиозно-философская проблематика входила в круг исследовательских задач и во времена неблагоприятные для ее разработки, о чем свидетельствуют, например, труды Отдела древнерусской литературы, Полное собрание сочинений Достоевского, ряд публикаций журнала «Русская литература».

Нынешняя конференция показала, что серьезное продумывание темы «Православие и культура» в нашей филологической и философской среде началось не вчера и, в сущности, мало зависит от внешней либерализации общества. То, что в течение десятилетий обсуждалось конфиденциально, теперь произносится публично. И обнаруживается, что движение мысли не прекращалось и что доступ к ее истокам не закрывался для тех, кто был внимателен к ценностям христианства. Литература прокладывала в толщак жизни каналы, по которым духовный опыт прошлого приходил к тем, кто был способен воспринять его, кто в нем истинно нуждался. По этим каналам зачастую восстанавливалось общение Церкви с интеллигенцией, по ним продвигались идеи русских религиозных мыслителей.

Дни проведения конференции — дни Светлой седмицы — придали ей праздничный характер, она стала одним из основных событий второго Санкт-Петербургского пас-

хального фестиваля и проходила под аккомпанемент «звонильной недели» и концертов духовной музыки.

Перед открытием о. Павел (Красноцевтов), настоятель Князь-Владимирского собора, сотворил начало и все присутствующие (которых едва мог вместить большой конференц-зал) пропели пасхальный тропарь.

В небольшом выступлении о. Павел сказал: «Мир сейчас разделен, культура не должна еще более усиливать этот внутренний диссонанс. Люди, представляющие науку, призваны служить высоким духовным ценностям православия, особенно ныне, когда западная идеология стремится разрушить глубинную его структуру». О. Павел выразил основной пафос конференции, эпиграфом к которой были избраны слова Ф. М. Достоевского: «Кто не понимает православия, тот никогда не поймет и народа нашего».

Определяя задачи конференции, директор Пушкинского Дома Н. Н. Скатов во вступительном слове отметил, что «нынешнее событие в силу драматизма русской истории приобретает характер запоздалого искупления».

Первый день работы конференции был посвящен проблеме «Церковь и мирская культура».

В начале своего доклада «Язык Церкви и язык литературы» В. А. Котельников напомнил присутствующим слова митрополита Филарета Московского, произнесенные им в Светлую седмицу полтора века назад: «Таинство дней Пасхальных Церковь знаменует чтением Иоаннова пролога: „В начале бе Слово, и Слово бе к Богу“, — здесь виден призыв к духовной работе, здесь усматривается трудный урок чадам Церкви на день веселия». Развивая эту мысль, В. А. Котельников сказал: «Трудный урок задан и нам, к нам взывает сегодня Воскресение. Именно о Слове должно нам задуматься и о путях нашего словесного делания. Бого-

\* Материалы этой конференции будут помещены в следующем номере нашего журнала.

слово — это обнаружение Бога в слове, что с наибольшей полнотой происходит в Откровении. Но это происходит и на иных ступенях словесного творчества: истинный поэт богословствует в меру благих даров своих, в меру обращенности к Логосу. Многие из Отцов и Учителей Церкви к высотам религиозно-мистических созерцаний шли путем словесного художества — Григорий Назианзин, Ефрем Сирин, Симеон Новый Богослов, Иоанн Дамаскин. Христианство восстанавливает онтологическую цельность языка, рассеянные по миру слова оно возвращает к Богу. Насколько поэзия содействует тому, настолько она становится христианским делом».

Сегодняшнее состояние нашей религиозной и умственной жизни дает немало поводов вспомнить о культурно-исторических концепциях евразийства. В докладе Ю. К. Герасимова «Религиозная позиция евразийства» было отмечено, что идеология евразийства содержала не только прогностическую программу строения России в постбольшевистский период, но и концепцию религиозно-культурного обновления, «ибо вопросам религии евразийцы придавали первостепенное значение, признавая православие твердыней духа, считая православное самонахождение России залогом ее культурно-исторической самостоятельности». В предложенных евразийцами решениях докладчик усматривает бесполезные для нас указания и предостережения. Они должны быть услышаны, ибо немалая часть интеллигенции вновь одержима иллюзией «своего» Бога, обретаемого помимо Церкви, а в другой части явно усиливается тяга к невраамитическим конфессиям, к эзотерическим культам и теософии.

Доклад архимандрита Августина «Очаг православия в Голландии (Великая княгиня Анна Павловна)» явился важным культурологическим изысканием в сфере межконфессиональных отношений. Выступавший отметил, что Великой княгине Анне Павловне обязана Церковь русская устройством православного храма в Гааге, вообще расширением сферы действия православной культуры.

Малоизученной теме посвятил свое выступление «Деятельность архимандрита Федора (Бухарева) — религиозное оправдание культуры» А. П. Дмитриев. Докладчик, в частности, сказал: «Искусство, искренно ищущее истину, всегда, пусть бессознательно, следует Христу, поскольку является единством Божественной идеи и чувственного образа»; «В своем критическом методе Бухарев действительно подражает Христу,

распинается за греховные отступления от истины братьев-писателей, показывая, что лучшие художники мыслили в категориях Православия. Бухарев опирается прежде всего на традиции библейской экзегетики, выявляет в художественном произведении нравственные и богословские проблемы с целью уловить их глубинный духовный смысл. Он является главным представителем догматико-созерцательного направления духовной критики, ему чужд апологетико-полемический подход к мирской литературе. В свете бухаревской христологии произведения русской классической литературы оказываются сродни богословствованию, пастырскому учительству, только воплощенному в яркие образы».

Однако культурно-экклесиологический пафос Ф. Бухарева был весьма далек от подлинно православного взгляда на искусство нового времени, как показали следующие доклады. Наиболее последовательно и определенно этот взгляд был высказан святыми отцами, подвижниками XIX—XX веков, в частности епископом Кавказским Игнатием, недавно причисленным к лику святых. В докладе А. М. Любомудрова «Святитель Игнатий (Брянчанинов) и проблема творчества» была подчеркнута главная мысль святителя: во всех произведениях художника, не очистившего свое сердце молитвой и покаянием, неизбежно содержится «добро, смешанное со злом». Мирская культура преуспела в изображении зла и пороков, но оказалась неспособной адекватно отражать духовную реальность, Божественную Истину («Благовестие же Бога да оставят эти мертвецы!» — таков суровый приговор Владыки Игнатия многим писателям-классикам), подменяя истинное представление о мире порождениями «плотского мудрования». Но как же быть художнику, пришедшему к вере и Церкви? Владыка предлагает культуре узкий (в евангельском смысле) путь святости: художник-христианин должен начать с глубочайшего личного покаяния, плача о своих грехах. И основанием подлинно христианского творчества должно стать не самовыражение, но самоотвержение.

Чрезвычайно созвучными этим мыслям оказались воззрения на искусство и молитву подвижника XX века старца Софрония (Сахарова), изложенные в докладе Л. А. Ильюниной. Драгоценный для нас духовный опыт о. Софрония, запечатленный в его творениях, свидетельствует о ложности распространенного мнения о «равнозначности» путей святости (православной аскезы) и творчества в деле спасения. Строги и бескомпромиссны суждения старца, касающиеся

онтологии художественного творчества: «Мир человеческой воли и воображения — это мир „призраков“ истины. Этот мир у человека общий с падшими демонами, и потому воображение есть проводник демонической энергии... Божественные созерцания даются человеку не тогда, когда он их, и именно их, ищет, а тогда, когда душа сойдет во ад покаяния и действительно ощутит себя хуже всякой твари».

Иерей Геннадий Украинский избрал для своего доклада тему «Достоевский и преподобный Исаак Сириянин». В выступлении о. Геннадия был представлен оригинальный богословско-литературоведческий анализ романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», свидетельствующий о том, что художественные находки русского классика были осязаны богодухновенными прозрениями Отца Церкви VII века.

Результатом обстоятельных архивных разысканий были сообщения И. М. Ольшанской «Монах Иувиан — летописец Валаамского монастыря» и С. В. Тарасовой «Отец Иоанн Кронштадтский в восприятии русской интеллигенции».

Первый день работы конференции завершился кратким выступлением А. Л. Казина, которое носило информативный характер. А. Л. Казин охарактеризовал основную проблематику вышедшего в свет по благословению Владыки Иоанна философско-религиозного сборника «Русский крест».

Во второй день конференции работало две секции: «Русские мыслители и православие» и «Литература средневековья и нового времени».

В докладах первой секции преобладала философско-богословская проблематика.

Выступление А. А. Грякалова «К вопросу об онтологии творчества» носило полемический характер. Докладчик отметил, что творчество есть сознание смысла делания, возможность постоянно «восходить». А. А. Грякалов показал, что создавать онтологию творчества можно лишь отказавшись от текстоцентрической позиции (и от обусловленных ею методов, в частности, от метода деконструкции) и обратившись прямо к творящей личности, которая может быть вполне понята лишь в акте творчества и только с точки зрения христианской антропологии.

Доклад К. И. Валькова «Феномен рационализма и задачи православного духовного просвещения» затронул тему, содержащую внутренние противоречия. «Плодотворные размышления о рационализме, — отметил выступавший, — содержатся и в трудах святых отцов, и во многих работах русских богословов, писателей и мыслителей Сереб-

ряного века (С. Булгакова, П. Флоренского, Вл. Эрна, Н. Бердяева, И. А. Ильина). Однако современная система образования покоится на рационалистической парадигме и можно отчетливо увидеть две слабые точки этого фундамента: лингвистический и математический рационализм. Но структура живой реальности всегда иерархична, и к защите этой естественной иерархии сводится задача православного духовного просвещения».

К спорам западников и славянофилов вернулась в своем докладе Е. И. Анненкова. Она подчеркнула, что славянофильские апелляции к «вере», «внутренней правде» и западнические — к «разуму» и «прогрессу» были и остаются незавершенными репликами в драматическом диалоге о судьбах России.

Доклад Р. Салициони (Турин) «Деконструктивное христианство» выявил неожиданный аспект проблемы взаимоотношений русского православия с внешнеположными ему культурными контекстами на материале христологической концепции Н. Федорова.

В докладе К. И. Исупова «Богословие культуры Г. П. Федотова» внимание было акцентировано на проблеме Духа «как самораскрытия личности в ее внутреннем артистизме» и его взаимоположении «Троице — театру личности».

Тема доклада А. А. Ермичева «Бердяев и православие» звучит особенно актуально, так как, по словам выступавшего, «мы находимся в одном культурном времени и пространстве с Н. А. Бердяевым, эпоха родилась вместе с ним. Основной темой его жизни стала тотальная интуиция свободы, философия Бердяева — явление цельное, где эволюция взглядов есть способ разработки философских идей, а не измена „теме“».

К не исследованной еще проблеме обратился А. А. Корольков в докладе «Православная философия Ивана Ильина». Докладчик размышлял об истоках своеобразной «просветительской» простоты ильинского изложения: «Его философский язык специфичен — это западноевропейское просвещение и исконно русские традиции писания в духе „Сказания о Законе и Благодати“».

Вероятно, наступает смена контекста, в котором мы воспринимаем творчество Достоевского. Мы еще «дочитываем» его глазами Вл. Соловьева, Бердяева, Карсавина, Флоренского, о чем свидетельствуют доклады Т. И. Благовой, И. А. Савкина, А. И. Тафинцева, но все духовные и церковные обстоятельства настойчиво ведут нас к тому, чтобы связать творчество автора «Братьев Карамазовых» с особым фазисом русского христиан-

ства — метаноическим раскрытием православной соборности — в том сложном составе, какой дал XIX век.

Заседание философской секции завершилось докладом В. А. Фатеева «К невидимому Граду». «В дневниковом наследии Пришвин предстает перед нами как крупный христианский мыслитель, сохранивший поразительное внутреннее единство духовного мира во времена исторически сложные», — отметил докладчик.

О русской словесности в ее древних и новых отношениях с православием говорилось на заседаниях второй секции, работавшей в течение двух дней.

Оживленное обсуждение вызвали разыскания в области литургических текстов, представленные в докладах А. С. Слуцкого, В. М. Лурье, В. В. Василика. Тематически и хронологически примыкает к ним доклад К. К. Акентьева «Православие и русская идентичность», в котором русская инициатива «литургической цивилизации» была рассмотрена на византийском фоне.

Как показала конференция, основной исследовательский интерес историков литературы сосредоточен на выяснении того, осуществляются ли цели православия в светской словесности и если да, то в каких формах. Такого рода работа и была проделана большинством докладчиков.

И. Ф. Прийма избрал для своего выступления тему «Слово о полку Игореве и православная традиция». Докладчик оспаривал устоявшийся взгляд на «Слово» как произведение языческое. Анализируя текст памятника, И. Ф. Прийма показал, что «ряд образов и метафор „Слова“ строится на библейских сюжетах». «Основная идея „Слова“ — идея жертвенной защиты границ христианского отечества», — подчеркнул исследователь.

Необходимости воцерковления памяти А. С. Пушкина был посвящен доклад Э. С. Лебедевой «Пушкин и православный храм». В докладе была затронута и газетная пелемика, вызванная стремлением верующих видеть храм Спаса Нерукотворного и Святогорский монастырь под покровом Православной Церкви. По мнению выступавшей, «из замкнутого музеефицированного пространства Пушкин возвращается в ряд живых явлений христианского духа».

В. Г. Мороз представил на суд слушателей доклад «Священное Писание в поэзии Пушкина». «Религиозно-экзальтированное исследование творчества А. С. Пушкина огорчает», — отметил докладчик. Атеистические соблазны XX века имели совершенно иной смысл в XIX веке. Атеистический ход, применяемый часто при изучении раннего

Пушкина, снимает явно преувеличенную важность оккультных интересов для пушкинского поколения.

Доклад И. Ю. Юрьевой был также посвящен пушкинской теме — «О библейских источниках у Пушкина». Исследовательница коснулась проблемы скрытых реминисценций библейской книги Иова в поздней лирике поэта. «Книга Иова связана с неосуществленным замыслом перевода древнееврейского текста. Каков бы был этот перевод? Стихотворным ли? Подражательным?» — задается вопросом докладчица, особо подчеркивая важность того, «что поэзия книги Иова явилась источником глубокого вдохновения для величайшего русского поэта».

Прозвучавшие на конференции «пушкинские» доклады еще раз показали, что подлинное творчество вырастает из даров Святого Духа и, проходя земной круг, освобождаясь от плена стихий, движется к Церкви.

Выступление В. Н. Захарова было непосредственно связано с днями Светлой Седмицы, с атмосферой духовного праздника. На суд слушателей исследователь представил доклад «Пасхальный рассказ в русской литературе». «Пасхальный рассказ учителя. Открытый Достоевским в XIX веке, он занял свое место не только среди газетной беллетристики, но и вошел в большую литературу». Докладчик выразил надежду на будущее возрождение пасхального рассказа.

В нескольких докладах новое освещение получили малоизвестные факты из истории русской религиозности. В. Е. Багно обратил внимание на то, что свойственный нашему старообрядчеству утопизм нашел себе неожиданную опору в доктрине Раймунда Люллия, идеи которого в XVIII веке распространялись в рукописях раскольников. Ю. М. Прозоров впервые извлек из архивных источников и прокомментировал принадлежащие В. А. Жуковскому переводы фрагментов Библии на русский язык. Своеобразный тип духовного писателя — синодального романтика — увидел В. П. Хавроничев в Андрее Николаевиче Муравьеве, авторе описаний святых мест России и Востока, а также «Римских писем» к митрополиту Филарету (Дроздову).

Ряд докладов секции «Литература средневековья и нового времени» был посвящен выявлению и осмыслению христианских мотивов в созидании личности писателя и художественного произведения.

Н. Ф. Буданова сделала сообщение «Рассказ Тургенева „Живые мощи“ и православная

традиция». Исследовательница отметила, что «Записки охотника» и «Дворянское гнездо» позволяют поставить проблему «Тургенев и православие». Особое внимание Н. Ф. Буданова уделила рассказу «Живые мощи», предложив рассматривать его как обращение писателя к древнерусскому житийному жанру.

В докладе «Храм в творчестве Некрасова» Н. Н. Мостовская предложила нетрадиционный взгляд на наследие Н. А. Некрасова как поэта с христианским мироощущением. Основная часть доклада была посвящена поэме Некрасова «Тишина», которая «дает право судить о некрасовской „русской идее“».

О. Л. Фетисенко выступила с докладом «Псевдохристианские мотивы в поэзии русского народничества (мотив мученичества)». Докладчица отметила, что социальное восприятие христианства революционером-народниками повлекло за собой искаженное понимание и употребление евангельской символики в их поэтическом творчестве.

В докладе «Библейская цитата в эпитафии» Т. С. Царькова проследила эволюцию жанра эпитафии в XIX веке, тонко подметив связь между духовным состоянием общества и цитатной отсылкой эпитафии.

А. И. Павловский выступил с докладом «Путь к вере (из опыта духовного развития А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Берггольц)», посвященным религиозным мотивам в творчестве названных поэтов.

В докладе «Способы логического опровержения противника в романе Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“» В. Е. Ветловская аргументировала метод логического поединка, избранный Достоевским, как возможность «косвенного доказательства», где истина постижима в процессе развития событий, приводящих к абсурду. Таким путем происходит обоснование «православного воззрения» в «Преступлении и наказании».

Трагическому периоду в духовном пути Лескова был посвящен доклад А. Б. Румянцева «Лесков и русская Православная Церковь». «Художественно-публицистические произведения Лескова — начало его разномыслия с церковью, — отметил выступавший. — В 1883 году Лесков напишет: „Время Церкви прошло и никогда больше не возвратится“. Его роман „Соборяне“ — аргументация против церковного учения». Однако сейчас, в конце XX века, мы как никогда

понимаем, что лишь проникновение в тайну церковной соборности поможет восстановить историческую преемственность русской жизни, осознать себя народом Божиим.

В докладе А. В. Горегинной «Эсхатологические мотивы в лирике А. А. Блока» поэт предстает перед нами великим провидцем эпохи, основывавшим свое эсхатологическое чувство не только на традиции святоотеческого толкования Апокалипсиса, но и на собственном видении духовного состояния окружающего его мира.

В своем докладе «О богословствовании св. Кирилла Туровского (Некоторые предварительные замечания)» Ф. Н. Двинятин остановился на таких содержательных характеристиках Торжественных слов древнерусского проповедника, которые, будучи свойственны православному тексту вообще, проявляются у св. Кирилла с особенной силой, формируя как движение мысли, так и словесную ткань сочинения. Это стремление к универсальности, предельности космологического и исторического контекста при истолковании праздника; исключительная роль основополагающих семантических противопоставлений и особенно позиций их преодоления; регулярное включение в текст неявных цитат из Писания, которое отсылает просвещенного читателя к их библейскому или богослужебному контексту, дополнительно подтверждающему общий смысл текста. Особое внимание докладчик уделил диалогическому строению гомилий св. Кирилла, в которых истина обычно звучит как ответ сомнению или лжи, что придает своеобразный, достойный отдельного изучения характер изложению православного понимания предмета спора.

Наконец, в докладе И. А. Есаулова был затронут методологический аспект современного литературоведения. Последнее, по мнению докладчика, долго игнорировало религиозный элемент в русской словесности и не прочитывало «православный подтекст»; отсюда проистекает необходимость поиска иных, более адекватных подходов к предмету исследования.

При естественной разноречивости частных суждений конференция выявила важную общую мысль: православие и ныне является глубинной животворящей силой, питающей русскую культуру.

*М. Дмитриева, Л. Калинина*

## НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО

29 июня 1994 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялась научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения М. М. Зощенко.<sup>1</sup> Со вступительным словом к участникам обратился заместитель директора Пушкинского Дома канд. филол. наук А. Ф. Лапченко. Он отметил, что М. Зощенко — писатель с драматической судьбой; долгое время его творчество не изучалось, не исследовалось, и, несмотря на столетний юбилей, мы о нем все еще очень мало знаем. Став создателем нового литературного жанра, Зощенко уже при жизни завоевал особую славу: его знали и любили его герои — «нервные люди». Очевидна творческая эволюция этого художника, сказал А. Ф. Лапченко, но всегда ли стилистические перевоплощения писателя были вызваны внутренними причинами? Сам ли он поставил перед собой ту творческую задачу, над решением которой бился долгие годы: создать положительный образец в жанре комического фельетона — или мы имеем здесь дело с причинами внелитературного характера? А. Ф. Лапченко напомнил также другие вопросы, которые стоят перед современными исследователями творчества М. Зощенко.

Своими воспоминаниями о Михаиле Зощенко с собравшимися поделился старейшина писательского цеха Ленинграда И. М. Меттер. Свой «клочковатый», по словам самого И. М. Меттера, рассказ он начал со дня похорон М. Зощенко. Это были удивительные похороны, беспрецедентные по продолжительности предшествовавших им совещаний и переговоров в коридорах партийной власти (где хоронить опального писателя и по какому ритуалу), по окружавшей их обстановке сугубой секретности (в газетах о похоронах не сообщалось), по выявленному этим похоронами водоразделу между приспособленцами и порядочными людьми. И. М. Меттер вспомнил о том, как одернул Первый секретарь правления ЛО ССП А. А. Прокофьев писателя Леонида Борисова, который осмелился напомнить, что не прощать грехи покойному Зощенко должны провожающие его в последний путь, а сами у него просить прощения. Память И. М. Меттера сохранила детали погромного собрания в Смольном 16 августа 1946 года,

когда ленинградских литераторов заставляли принять и приветствовать постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»; встречи с английскими студентами в городском отделении Союза писателей в 1954 году; подробности нищенской жизни писателя в квартире на канале Грибоедова, где ныне силами энтузиастов организован музей-квартира М. Зощенко.

В заключение И. М. Меттер высказал свое мнение о том, что Зощенко был антисоветским писателем — «в самом благородном смысле этого слова», сам этого не осознавая: в своем отношении к власти, согражданам и обстоятельствам жизни, о которых он писал. Полагая, что своим творчеством он помогает Советской власти обратить внимание на «отдельные недостатки», Зощенко не видел той силы обобщения, которую имели создаваемые им образы; он был поистине величайшим пророком.

Значительная часть прозвучавших на конференции докладов была основана на материалах архива писателя, который хранится в Рукописном отделе ИРЛИ и в последнее время активно изучается учеными Пушкинского Дома. Так, доктор филол. наук А. И. Михайлов в докладе «М. Зощенко о А. Блоке и В. Маяковском» осветил содержание двух ранних неопубликованных статей писателя: «Поэт безвременья (О Владимире Маяковском)» и «Конец рыцаря печального образа (О поэзии Александра Блока)». Создание этих опусов относится к периоду, когда ни одного собственного произведения напечатано у писателя еще не было и он стоял перед выбором жанра: мог выбрать путь поэта, предварительно определив для себя ведущие направления в современной поэзии, а мог, что также не исключено, пробовать свои силы в жанре литературоведческого исследования. Однако более верным объяснением причины обращения М. Зощенко к проблемам современной поэзии является, на взгляд А. И. Михайлова, следующее: будущего сатирика интересовала в первую очередь современность и ее характерный персонаж и он как бы примеривался к оптимальным способам и средствам изображения и эпохи, и ее героя. Через отношение именно к поэзии выясняет здесь Зощенко и свои идейно-художественные позиции, свои идеологические ориентиры в современном литературном движении. Так, касаясь темы нового, рожденного революцией искусства, автор не

<sup>1</sup> Конференция носила дискуссионный характер, на ней были представлены разные, зачастую взаимоисключающие точки зрения на писателя.

отказывает ему в признании, но дает такую недвусмысленную и нелицеприятную характеристику: «Я признаю, что существует такая любезная им поэзия, и отнюдь не психологические трюки, а непременно героический эпос с примитивом во всем, с элементарнейшими чувствами (наслаждение и опасность, восхищение и сожаление), с высокой волей к жизни и со здоровым звериным инстинктом — это и есть новая поэзия, это поэзия „варваров“, любезная им поэзия». В этих словах, по сути дела, утверждается право на последующее существование всех героев зощенковской прозы со всеми их неискоренимыми чертами и приметам. Рассматриваемые статьи позволяют нам узнать нечто новое и об отношении М. Зощенко к самой поэзии. Практически избравший для себя жанр прозы, он весьма глубоко чувствовал и поэзию, которая, возможно, служила ему источником внутренних творческих импульсов. Далее докладчик подробно остановился на тех литературно-критических идеях, которые составили содержание проблемных статей Зощенко о поэзии Маяковского и Блока.

О работе писателя в области литературоведения на рубеже 1910—1920-х годов говорил в своем докладе «Неизвестная статья М. Зощенко о Б. Зайцеве» и доктор филол. наук А. И. Павловский.<sup>2</sup> Эта статья предназначалась автором для книги о литературе двух первых десятилетий XX века, которую М. Зощенко задумал написать в свою бытность членом секции литературоведения Студии при издательстве «Всемирная литература». Для этой же монографии он готовил разделы о Блоке («Трагический рыцарь») и Маяковском («Поэт безвременья»). В архиве Пушкинского Дома сохранился план этой книги; из этого плана мы можем узнать, что главе о Б. Зайцеве предстояло войти в раздел «Поэзия безволя», относящийся, в свою очередь, к более крупному разделу, озаглавленному «Кризис индивидуализма». Вступительная заметка Зощенко к своей несостоявшейся книге написана, как заметил докладчик, очень раздраженно, зло и односторонне. Литературоведение, которым решил заняться будущий писатель, имеет у него совершенно явный вульгарно-социологический оттенок. М. Зощенко, судя по этому Вступлению, считал литературу начала века литературой разложения, упадка и даже своего рода реставрации некоей «дворянской литературы». Неясно, что конкретно разумел начинающий литературовед под «дворянской литерату-

рой», но если судить по негативному в своей интонации контексту, это нечто чуждое, причем именно и прежде всего чуждое классово. Эпоха революций, по Зощенко, требовала людей сильных, исполненных энергии, героев цельных, без какой-либо раздвоенности и душевного самокопания. Недоумение здесь вызывает та симпатия, с которой описывает Зощенко философию «сильного человека», выраженную формулой «все позволено». В общем виде его мысль сводится к следующему: был когда-то сильный человек, «свободный и сильный», он выродился в Санина, по выражению писателя, «подлеца»; был другой человек — с идеалами (повидимому, гуманистическими и демократическими), но и он в литературе первых десятилетий века выродился и превратился в слабое и безвольное существо, ждущее и желающее смерти. На этом фоне и возникла, по мысли Зощенко, тенденция к «литературной реставрации дворянства». Задуманная писателем книга так и не состоялась; она и не могла состояться, как подчеркнул А. И. Павловский, из-за совершенно ложной идеи, положенной им в ее основание. В угоду этой идее Зощенко тщательно выбирает из Б. Зайцева определенные цитаты и опускает все, что может противоречить его концепции. Статья Зощенко производит впечатление преднамеренной односторонности, какой-то глухоты к тексту, даже «проработанности»: он пишет, что у Зайцева не люди, а неживые тени, смертники, влюбленные в смерть, людей нет, а есть какие-то обезличенные существа, и т. д. Зощенко с преувеличенной и какой-то болезненной непримиримостью обличает то, что кажется ему в литературе ущербным, что подчеркивает патологичность психики героев. По мнению А. И. Павловского, в этом проявилась зощенковская попытка борьбы с опасностью душевной болезни в собственной личности — борьбы, которая позднее сделалась специальной темой его повестей «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца». Кроме того, заметил докладчик, Зощенко был по своему складу и духу истинно советским писателем и потребностью создать положительного героя времени пленяла его необычайно. Разоблачительная статья о Зайцеве — предвестие этой тяги. Вот почему, будучи убежденно советским художником, даже прямолинейно советским, он так бурно и болезненно реагировал на постановление 1946 года. По иронии судьбы А. А. Жданов сказал тогда о М. Зощенко, в сущности, то же и так же, что и как он сам когда-то писал о Б. Зайцеве.

В выступлении на тему «Философский мир М. Зощенко (По неопубликованным ма-

<sup>2</sup> Статья опубликована А. И. Павловским в настоящем номере журнала.

териалам)» канд. филол. наук В. С. Федоров обратился к материалам архива Зоценко, не только раскрывающим специфический интерес художника к тем или иным философам и ученым, но и помогающим уяснить его собственную мировоззренческую ориентацию. Неизбывная тоска по своему личному бессмертию — вот что было внутренней религией М. Зоценко. Металлический треугольник в оркестре, на котором играет Котофеев из рассказа «Страшная ночь», — не что иное, как мистическое изображение Троицы, без которой исчезнет музыка жизни. Назвав ряд имен близких писателю философов, В. С. Федоров остановился более подробно на фигурах Ф. Ницше и З. Фрейда. По мнению докладчика, именно эти мыслители, наряду с Гете и Пушкиным, прежде всего определяли творческую эволюцию и философские взгляды Зоценко.

Канд. филол. наук Г. В. Филиппов в докладе «Личность М. Зоценко по воспоминаниям его жены» поставил перед собой две задачи: во-первых, эскизно обрисовать те конкретно-эмпирические сведения о жизни и деятельности Зоценко, которые содержатся в этих воспоминаниях, и, во-вторых, попытаться рассмотреть через взаимоотношения двух людей личность М. Зоценко как личность творческую, как определенный тип художнического сознания и поведения. Объем материалов по теме, хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ, огромен: дневниковые записи В. В. Зоценко (урожденной Кербиц) за 1911—1980 годы (12 950 стр.), ее «Воспоминания», охватывающие 1912—1958 годы (7272 стр.), а также статьи «Литературный путь Зоценко» (84 стр.), «О болезни и литературных работах Зоценко» (249 стр.) и «История нападок на Зоценко» (89 стр.) — всего более 20 тыс. страниц текста. Однако сведений о жизненных источниках произведений писателя, о литературных соратниках, его окружавших, в этих материалах крайне мало. Налицо полная глухота автора мемуаров к внутренней жизни мужа, индивидуализм романтически настроенной барышни, обернувшийся с годами беспредельной способностью к самолюбованию («подошла к зеркалу и увидела свое миловидное, нежное личико») заурадным мещанским эгоизмом («хочу роскоши довольства; красоты я хочу, а в роскоши, в богатстве так много красоты, так много поэзии, наслаждения»). По мнению Г. В. Филиппова, и в личной судьбе самого Зоценко трагизм высокого индивидуализма юности оказался подменен тем драматизмом, который свойствен эгоистическим конфликтам быта. Так что сюжет взаимоотношений суп-

ругов Зоценко вполне вписывается в романтическую традицию, берущую истоки в культуре прошлого века: «любовь-вражда, любовь как борьба эгоизмов» (Аполлон Григорьев).

Доктор филол. наук В. А. Шошин в докладе «М. Зоценко в кругу „Серапионовых братьев“» обратился к начальному периоду творческой биографии Зоценко. Имя «Серапионовы братья» дало группе произведение Э. Т. А. Гофмана. Враг филистерства Гофман был особенно близок русской литературе, чуждой невежественным обывателям, а в ней — Михаилу Зоценко, врагу скудоумия, посредственности, духовно-нравственной несостоятельности. Прямое наследование традиций Гофмана определило место М. Зоценко среди Серапионов. Докладчик напомнил, что начало известности Зоценко связано с «Серапионовыми братьями» — только в 1921 году ими было проведено пятьдесят литературных вечеров. Вместе с Серапионами Зоценко выступал и в печати — в «Петербургском сборнике», «Веселом альманахе», вместе с ними в 1924 году подписал письмо в ЦК РКП(б) с протестом против огульных нападок критики. Критика в адрес Серапионов была и бездоказательной, и грубой (Як. Браун, Ф. Левин, А. Свентицкий и др.). Серапионы заступались друг за друга, в особенности защищали Зоценко (М. Слонимский, В. Каверин, Н. Тихонов). Дружеские отношения в кругу «Серапионовых братьев» сохранились не только в 20-е годы. В 1930 году И. Груздев писал М. Горькому: «В этом году Серапионы снова теснее сблизились. Собираемся для чтения каждую неделю». М. Зоценко вместе с К. Фединым, М. Слонимским, В. Кавериним, Н. Тихоновым участвует в ряде литературно-общественных мероприятий 30-х годов. В. А. Шошин подчеркнул, что во время незаконных репрессий Серапионы мужественно защищали товарищей: с ходатайствами за арестованных писателей Н. Заболоцкого и Д. Выгодского в соответствующие инстанции обращались и М. Слонимский, и К. Федин, и М. Зоценко, и Н. Тихонов, и В. Каверин, и И. Груздев. Как тут ни вспомнить слов М. Слонимского о том, что связывало «Серапионовых братьев»: «Внутренний смысл заключался, пожалуй, главным образом в романтической идее о дружбе».

Продолжением той же темы стал доклад научн. сотр. музея К. А. Федина в Саратове Т. И. Сыромятниковой «Из переписки М. Зоценко и К. Федина 30—50-х годов». Он был основан на свидетельствах многолетней дружбы двух писателей-Серапионов — 13 письмах Зоценко Федину, хранящихся в



музее К. Федина (некоторые из них опубликованы в журнале «Юность», 1988, № 8). Большинство писем Зощенко Федину относятся к 50-м годам и отправлены из Ленинграда в Москву. Эти письма не только рассказывают о дружбе двух писателей, но и дают возможность более детально проследить отдельные факты так не просто складывавшейся в те годы судьбы Зощенко. Т. Сыромятникова остановилась на подробностях мучительного возвращения писателя в литературу после постановления 1946 года: его вынужденной «поденной работе» (переводы, литературная правка); появления в печати после четырехлетнего перерыва отдельных рассказов (1950 год); косном нежелании редакций и издательств иметь дело с опальным литератором; восстановлении М. Зощенко в рядах Союза писателей в 1953 году (вопрос о котором ставился уже начиная с 1951 года); издании в 1956 году однотомника его рассказов и очень важной для Зощенко статье о нем Федина в сборнике 1957 года.

Канд. филол. наук В. Н. Запевалов в докладе «Зощенко в 40—50-е годы» коснулся во многом еще не проясненной истории нападок на писателя, привлек ряд проливающих на нее свет архивных материалов. По мысли докладчика, дело М. Зощенко в НКВД фабриковалось уже с середины 30-х годов («Власть стала меня преследовать еще раньше, чем об этом было объявлено официально»), сигналом же к травле писателя послужила «несвоевременная» публикация им повести «Перед восходом солнца», которую он назвал главным делом своей жизни. Непонятная и неприятная современниками, сопровождавшаяся крайне негативными критическими оценками, повесть во многом предопределила и без того драматическую судьбу писателя. После печально известного постановления 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» М. Зощенко писал в «стол». Вынужденный прибегать к компромиссам, писатель до конца оставался верен себе, своему гражданскому долгу, сказал в заключение В. Н. Запевалов.

В докладе канд. филол. наук В. В. Перхина «М. Зощенко в русской зарубежной критике 1930-х годов» были рассмотрены статьи и рецензии Георгия Адамовича, Петра Бицилли, Ильи Голенищева-Кутузова, Юрия Мандельштама и др. Названные критики сосредоточились на характеристике комического стиля Зощенко, в частности юмора и иронии. Они подчеркивали, что стиль Зощенко отмечен отпечатком умонастроений писателя, «одухотворен». Г. Адамович проводил мысль о том, что М. Зощен-

ко «одержим одним только чувством — жалостью». П. Бицилли доказывал, что Зощенко выступал против «бездушия в человеческих отношениях». И. Голенищев-Кутузов обосновал мнение, что ирония Зощенко была формой «духовного сопротивления грубости нового быта». В статьях зарубежных критиков раскрытие гуманизма писателя сочеталось с детальным анализом техники его стиля. Внимание к особенностям иронического стиля М. Зощенко было свойственно и некоторым ленинградским критикам, что докладчик объяснил духовной общностью критиков гуманистического направления, работавших на родине и за рубежом. Было подчеркнuto, что проза Зощенко способствовала сохранению и развитию высокого эстетического уровня литературного анализа в критике 1930-х годов.

Доклад доктора филол. наук В. П. Муромского был посвящен судьбе драматургического наследия М. М. Зощенко. По мнению докладчика, Зощенко-драматург напоминает сегодня некий неопознанный объект: наличие его признается, но представление о нем еще не приобрело сколько-нибудь ясных очертаний. Между тем Зощенко является автором около двадцати произведений для театра, не считая множества эстрадных сенок-миниаюр. Лишь немногие из них были изданы при жизни писателя. В оценке его драматургии современными исследователями еще сказывается инерция прошлых лет. Довольно часто за недостатки его пьес принимается отказ от психологизма, однотонность сатирических героев, ненавязчивый дидактизм и т. д., т. е. то, что как раз органически присуще комедийному таланту М. Зощенко. Опыт сценических постановок его пьес (ограниченный в основном 30-ми и первой половиной 40-х годов) свидетельствует о недостаточном внимании к творческой индивидуальности драматурга. Значительная часть драматургического наследия писателя остается неопубликованной. Не получили выхода в печать и на сцену пьесы Зощенко, написанные в последнее десятилетие его жизни. Среди них комедии «Здесь вам будет весело», «Дело о разводе», «Случай в гостинице», «Маленький секрет», «Открытое сердце», «Доброе утро» и другие, хранящиеся в Рукописном отделе ИРЛИ. Особый интерес представляет имеющаяся в архиве М. Зощенко пьеса «Первые шаги, или о том, как Горький стал писателем» (1954). Создавалась она совместно с известным биографом Горького и одновременно близким другом Зощенко еще с «серапионовской» поры И. Груздевым. Пьеса сделана на основе автобиографической трилогии М. Горького и

примыкающих к ней рассказов. В докладе В. П. Муромского были изложены обстоятельства и мотивы обращения Зоценко к горьковской теме, а также высказаны (на основе сохранившихся черновых записей писателя) предварительные суждения о степени и характере его участия в работе над данной пьесой. В заключение докладчик указал на необходимость издания сборника пьес Зоценко, куда могли бы войти, наряду с уже известными, и никогда не публиковавшиеся его произведения для театра.

В. А. Прокофьев в выступлении «Письма к М. Зоценко: (Читатели или герои?)» коснулся читательской почты разных лет, которая занимает значительное место в архиве М. Зоценко. Часть ее под названием «Письма к писателю» была опубликована самим Зоценко в конце 20-х—начале 30-х годов. Уникальность этой книги, переизданной лишь недавно, подчеркивалась в современной критике. Письма читателей М. Зоценко вобрали в себя, в сущности, голоса героев писателя, тон и облик самой эпохи в неприкрашенном виде, со всем причудливым переплетением смешного и страшного, поэтому, по мнению В. А. Прокофьева, какое-либо продолжение публикации читательских писем в более поздние годы было невозможно. Однако письма к Зоценко все шли, и все так же звучал в них язык газетной передовицы, жактовской склоки, звучал гул быта, границы абсурдности которого к середине тридцатых все расширялись. Далее докладчик привел несколько примеров из этой почты, отметив при этом, что творчество писателя как бы настраивало на отклик именно его «читателей-героев», увидевших в творчестве писателя только «смеховую» его часть, в которой нередко стилизовались «под» Зоценко и собственные их письма. В заключение В. А. Прокофьев отметил, что рассмотренные эпистолярные материалы

являются как бы одной из орбит творческого наследия писателя, о чем говорит и тот факт, что письма эти, некоторые с пометами М. Зоценко, бережно им сохранялись. Они нуждаются в изучении не только в плане истории и этнографии тех лет, но и в продолжение той работы, которую начал сам писатель в конце двадцатых годов.

Канд. филол. наук В. И. Кузнецов начал свой доклад «Слово и смех в рассказах М. Зоценко» с сожаления о том, что самое важное по своей теме выступление, как всегда, оказывается последним. Категория комического в новеллах Зоценко — проблема малоисследованная, несмотря на то что изучение ее началось еще с известного академического сборника 1928 года, несмотря на существующие специальные работы А. Старкова и М. Чудаковой. Охарактеризовав М. Зоценко как самого выдающегося юмориста XX века, докладчик сказал несколько слов о человеческом и национальном характере юмора писателя. Слово Зоценко, утверждал В. И. Кузнецов, непреходяще потому, что не убивает, а врачует. Докладчик коснулся также некоторых других вопросов, отметил, что по тону и открытости своего творчества М. Зоценко был настоящим «контрреволюционером», что особенно ясно подтверждают недавно опубликованные доносы на писателя; да и циклотимия Зоценко, по мнению В. И. Кузнецова, не что иное, как стихийный и эмоциональный протест против советского политического удушья.

Конференция завершилась общим обсуждением докладов; выступавшие особенно подчеркивали необходимость издания корпуса материалов, хранящихся в архиве М. Зоценко, важность как переиздания, так и первоиздания текстов писателя для вовлечения их в широкий научный и культурный оборот.

*А. А. Харитонов*

## К ВОСЬМИДЕСЯТИЛЕТИЮ АКАДЕМИКА Г. М. ФРИДЛЕНДЕРА

Г. М. Фридендер родился 9 февраля (27 января ст. ст.) 1915 года в Киеве. В том же году семья его родителей вернулась в свой родной город — Петербург, с которым навсегда остались связанными жизнь и творческая деятельность Г. М. Фридендера.

Отец его Михаил Васильевич был выдающимся русским инженером, участником создания плана Государственной электрификации России, одним из пионеров приме-

нения пара и электричества в сельском хозяйстве. Родственные отношения связывали мать М. В. Фридендера с польским художником Александром Лессером и французским философом Анри Бергсоном. Мать Г. М. Фридендера в молодые годы мечтала стать артисткой, две из ее двоюродных сестер были музыкантшами. В семье царствовал культ литературы и искусства. Все это способствовало раннему самоопределению

Г. М. Фридендера. С детских лет он увлекался поэзией, писал стихи. К 12—13 годам познакомился со многими произведениями не только русской, но и немецкой, французской, английской литератур.

В 1923 году Г. М. Фридендер поступил в Петершуле, где в то время преподавали выдающиеся педагоги — профессор Э. Клейненберг, историк доцент Санкт-Петербургского университета А. Г. Вульфус, Р. Фурман и др. С особой благодарностью он вспоминает о своей школьной преподавательнице русского языка и литературы Надежде Николаевне Каллистовой. Это была замечательная грамматистка, последовательница А. М. Пешковского. Она страстно стремилась привить своим ученикам любовь к русскому слову. И та же любовь определила путь Г. М. Фридендера в науку.

В 1932 году, по окончании школы, Г. М. Фридендер поступил на литературное отделение Ленинградского института литературы, философии и лингвистики (ЛИФЛИ) — бывший историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, тогда выделенный из университета, а позднее вновь ставший его неотъемлемой составной частью. В то время в литературоведении были широко распространены различного рода вульгарно-социологические схемы, накрепко привязывавшие художника к той общественной среде и классу, из которых он вышел, и принижавшие значение русской и мировой классики. Схемы эти вызвали у Г. М. Фридендера отпор. Вскоре образовался кружок университетских товарищей — Г. М. Фридендер, Я. Л. Бабушкин, А. Г. Выгодский (оба впоследствии погибли на фронте), А. В. Эмме, О. И. Ильинская, В. А. Римский-Корсаков (внук композитора) и другие, которые вступили в борьбу с вульгарно-социологическими схемами своих учителей. Это привело к сближению будущего ученого в студенческие и аспирантские годы с В. В. Гиппиусом, Н. И. Мордовченко, Б. В. Томашевским, Б. М. Эйхенбаумом, Г. А. Гуковским, А. С. Долининым, а также Н. Я. Берковским.

В 1934 году Г. М. Фридендер написал обширную работу, направленную против социологической схоластики и догматики (в то время ее не удалось напечатать). Рукопись ее обратила на себя сочувственное внимание М. А. Лифшица, В. Р. Гриба, Л. Е. Пинского и ряда других московских философов, эстетиков, литературоведов и критиков, группировавшихся вокруг журнала «Литературный критик». Они, а также Н. И. Мордовченко и Н. Я. Берковский, способствовали привлечению Г. М. Фри-

дендера к литературно-творческой деятельности. В 1936 году — еще до окончания ЛГУ — появились в печати его первые статьи и рецензии, посвященные широкому кругу вопросов русской и всеобщей литературы.

Хотя отец Г. М. Фридендера не занимался политической деятельностью, он до 1917 года был членом кадетской партии. Поэтому после октябрьского переворота ему не удалось избежать ряда арестов. Позднее — в 1937 году — был безвинно репрессирован, а затем расстрелян старший брат Г. М. Фридендера, талантливый инженер-изобретатель Андрей Михайлович. Немало испытаний выпало и на долю самого Г. М. Фридендера. Поступить в ЛИФЛИ ему удалось вначале лишь на вечернее отделение, и только после его закрытия в 1933 году он, благодаря усилиям профессора М. А. Яковлева, был принят на дневное отделение. По окончании аспирантуры в 1937 году Г. М. Фридендер, несмотря на просьбу Г. А. Гуковского и Г. А. Бялого оставить его как зрелого молодого ученого в Ленинграде (отец его был в это время тяжело болен, а мать после ареста и осуждения старшего сына нуждалась в материальной и моральной поддержке), был направлен по распределению на работу в Архангельск, а затем, в 1942 году (в период Отечественной войны), из-за немецкого происхождения своего деда провел четыре года в качестве трудармейца в системе Севжелдорлага. Лишь в 1945 году он смог вернуться к педагогической деятельности, а в 1946 году при поддержке президента АН СССР С. И. Вавилова и вице-президента Л. А. Орбели ему было разрешено вернуться в Ленинград к матери, остававшейся в Ленинграде и работавшей в Библиотеке Академии наук в течение всей блокады.

По возвращении в Ленинград Г. М. Фридендер поступил на кафедру литературы I Ленинградского института иностранных языков. С этого времени возобновляются его связи с Пушкинским Домом, где в 1947 году он защитил кандидатскую диссертацию о Гоголе. В 1950 году Н. И. Мордовченко перед смертью завещал Б. В. Томашевскому привлечь его в качестве текстолога и редактора для завершения последних томов академического Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя. IX и XII тома были подготовлены и отредактированы Г. М. Фридендером. С этого времени началась его многолетняя текстологическая работа (для IX тома этого собрания сочинений Гоголя он впервые расшифровал около 10 листов исторических и других трудно читаемых рукописей писателя), продолженная в изданиях Полных собраний сочинений Гл. Успенского, Лермонто-

ва (в качестве научного рецензента), Белинского, Тургенева и Достоевского. С 1955 года Г. М. Фридендер стал штатным сотрудником Пушкинского Дома.

Своеобразие работ Г. М. Фридендера как теоретика и историка литературы состоит в том, что он неизменно рассматривал в них историю русской литературы в широком культурно-историческом контексте. В то же время — в противовес догматизму тогдашней марксистской науки — он в каждой из них стремился утвердить взгляд на литературу как на самостоятельную, внутренне свободную духовную деятельность, идею преемственности литературного развития, а также исторической изменчивости самого объема понятия «литература», сочетания в художественном творчестве лично-индивидуального, эпохально-исторического и вечного, общечеловеческого начал. Это относится и к работам Г. М. Фридендера 60-х годов, посвященным истории марксистской эстетики, которые по своему научному уровню, философской содержательности и конкретности историко-литературного анализа фактов отличались от других работ на эту тему, содержали цельный, тщательно продуманный очерк исторического развития художественной литературы, смены ее содержания и форм в процессе всемирной истории.

Значительную роль Г. М. Фридендер сыграл в создании таких коллективных трудов ИРЛИ, как «История русской литературы» в 10-ти и 4-х томах, «История русского романа» и т. д. Он был также инициатором, главным редактором и участником изданных ИРЛИ книг «Поэтический строй русской лирики» (1973) и «Великая французская революция и русская литература» (1990), получивших высокую оценку в нашей стране и за рубежом. Его книги «Поэтика русского реализма» (1971), «Литература в движении времени» (1983), многочисленные статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе и других классиках русской литературы дали в 60-е и 70-е годы существенный импульс развитию нашей историко-литературной и педагогической мысли.

Но особенно велик вклад Г. М. Фридендера в изучение Достоевского. После того как имя Достоевского фактически вычеркнули из истории русской литературы и из школьного преподавания, Г. М. Фридендер был среди тех, кто принял на себя задачу вернуть великого писателя русской культуре. Вместе с А. С. Долининым и В. А. Десницким он составил план первого послевоенного двенадцатитомного комментированного собрания сочинений Достоевского (которое вышло в 1956—1958 годах в урезанном виде из-за не-

возможности включить в него «Дневник писателя» и избранные письма Достоевского). В 1950 году Г. М. Фридендер написал для второго издания «Большой советской энциклопедии» статью о Достоевском, которая, по воле тогдашней редакции БСЭ, появилась в свет в искаженном виде, так как в текст статьи были введены цитаты из рецензий на нее В. В. Ермилова и Д. О. Заславского (что побудило Г. М. Фридендера в знак протеста снять свою подпись под этой статьей). Тем не менее — даже в урезанном и искаженном виде — статья, по оценке А. С. Долинина и зарубежных славистов, стала поворотным моментом в развитии науки о Достоевском в СССР, положила начало ее возрождению после длительного периода «опалы».

В книге «Реализм Достоевского» (1964) Г. М. Фридендер обосновал взгляд на реализм Достоевского как на особый тип реалистического искусства, сочетающего в себе пристальное внимание к проблемам «текущей действительности» с умением раскрыть в ее «странных», причудливых и «фантастических», на первый взгляд, характерах и событиях глубочайшее философское и нравственное содержание, имеющее огромное значение для настоящего и будущего. Он выступил также с инициативой издания Полного академического собрания сочинений Достоевского в 30-ти томах, возможность осуществления которого вначале у многих вызывала сомнение. И благодаря поддержке Отделения литературы и языка и президиума Академии наук создал в институте группу по подготовке этого издания, которое было успешно осуществлено в 1972—1990 годах. В процессе работы над академическим собранием сочинений Достоевского в Пушкинском Доме выросла группа высококвалифицированных специалистов-достоевковедов. Их многолетняя самоотверженная работа сделала это издание уникальным по полноте и точности воспроизведения авторского текста. Параллельно с выходом очередных томов собрания сочинений Достоевского под руководством Г. М. Фридендера была задумана и осуществлена серия его «спутников» — сборников «Достоевский. Материалы и исследования». Продолжением этой работы стали «Летопись жизни и творчества Достоевского» в трех томах (т. 1 и 2 уже вышли; т. 3 дан в набор) и трехтомная энциклопедия «Ф. М. Достоевский. Жизнь. Творчество. Мировое признание», к работе над которой руководимая Г. М. Фридендером группа Достоевского приступила весной 1994 года.

Следует отметить, что Полное собрание сочинений Достоевского имело не только дру-

зей, но и врагов. В 1970—1971 годах тогдашний Комитет по делам печати и издательств пытался из конъюнктурных политических соображений помешать полноте этого издания, превратив его из академического в обычное массовое. Однако Г. М. Фридендер убедил редколлегию отказаться подчиниться решению Комитета и добился его отмены. Более того, вместо 30-ти томов издание фактически было выпущено в 33 книгах (последние три тома вышли в двух полутомах). Международные научные связи Г. М. Фридендера помогли ему получить необходимые для работы материалы из зарубежных архивов, а также от иностранных ученых.

Научная деятельность Г. М. Фридендера получила повсеместное признание. Его книга «Достоевский и мировая литература» (1979, 2-е изд. — 1985) в 1983 году была удостоена Государственной премии. В 1990 году он был избран действительным членом (академиком) Российской академии наук. Г. М. Фридендер является с 1983 года также почетным президентом Международного общества Достоевского (International Dostoevsky Society), сопредседателем Российского общества Достоевского, почетным доктором Ноттингемского университета, а с 1990 года членом патронажа редакции журнала сравнительного литературоведения «Revue de la littérature comparée», основанного Ф. Бальдансперже, сопредседателем Научного совета по теории и методологии литературоведения и искусствоведения при ОЛЯ РАН, членом редакционной коллегии «Истории всемирной литературы» в 8-ми томах и журнала «Русская литература». Он — автор более 400 печатных трудов, ряд

которых переведен на немецкий, французский, английский, испанский, итальянский, норвежский, чешский, латышский и другие языки.

Г. М. Фридендер, наряду с главной своей любовью — русской литературой, постоянно уделял значительное внимание и литературам Запада. Ему принадлежит монография о Лессинге, статьи о Дидро (а также переводы их произведений), Гегеле, Шиллере, Гейне, Ибсене, Томасе Манне, Х. Ортеге-и-Гассете, а также ряд работ по проблемам сравнительного литературоведения. В последние годы он постоянно расширяет круг своих научных занятий и интересов: под его редакцией и с его вступительной статьей вышли литературно-критические статьи Н. С. Гумилева, подготовлено трехтомное собрание сочинений В. Ф. Ходасевича, на страницах журналов «Русская литература» и «Известия Российской академии наук (серия «Литература и язык»)» появились статьи о Чехове, Д. С. Мережковском, Ф. А. Степуне, об «Одном дне Ивана Денисовича» и других ранних рассказах А. И. Солженицына. Все это свидетельствует о том, что Г. М. Фридендер встречает свое восьмидесятилетие в расцвете творческих сил.

Дирекция и коллектив сотрудников Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, а также редколлегия и редакция журнала «Русская литература» сердечно поздравляют Г. М. Фридендера с юбилеем и желают ему здоровья и новых творческих успехов в его научной и общественной деятельности.

*Г. Я. Галаган, А. М. Панченко,  
Н. Н. Скотов*

## Ю. Д. ЛЕВИН: К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Нередко из уст наших зарубежных коллег, среди которых авторитет Ю. Д. Левина чрезвычайно высок, можно слышать, что Юрий Давидович — один из тех, кто заложил основы петербургской школы сравнительного литературоведения. В таких случаях и сам Юрий Давидович и мы, его друзья и коллеги, вежливо, но непреклонно — в интересах дела — уточняем, что ее основы заложены еще Александром Веселовским, затем эти традиции были по-разному продолжены и развиты М. П. Алексеевым и В. М. Жирмунским. В то же время без преувеличения можно сказать, что Ю. Д. Левин, ученик М. П. Алексеева и В. М. Жирмунского, в настоящее время является самым типичным представителем этой широкоизвестной школы.

Ю. Д. Левин родился в 1920 году в Петрограде, с которым оказалась неразрывно связанной вся его жизнь. Здесь он учился на английском отделении филологического факультета университета. Едва окончив четыре курса университета в 1941 году, он в июле ушел добровольцем в армию защищать родной город. Ю. Д. Левин был тяжело ранен на эстонском острове Сааремаа и летом 1945 года демобилизован. В следующем году он стал аспирантом кафедры западноевропейских (позднее — зарубежных) литератур ЛГУ, в 1951 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Зарождение критического реализма в английской литературе (Творчество Джорджа Крабба)». С 1956 года Ю. Д. Левин — сотрудник Сектора взаимосвязей русской литературы с зарубежными Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, куда его пригласил М. П. Алексеев, незадолго перед тем этот сектор создавший. Дальнейшими вехами научной и литературной биографии Ю. Д. Левина явилась защита в 1968 году докторской диссертации на тему «Шекспир в русской литературе XIX века (От романтизма к реализму)», избрание его в 1975 году заместителем председателя Шекспировской комиссии АН СССР, а в 1984 году — членом Союза писателей СССР. С 1985 по 1987 год он возглавлял Сектор взаимосвязей русской литературы с зарубежными Пушкинского Дома, где работает и поныне.

Ю. Д. Левин оказался одним из связующих звеньев между выдающимися гуманитариями прошлого, с которыми ему довелось сотрудничать, — М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, и новыми поколениями ленинградских-петер-

бургских филологов. Однако своеобразие его человеческого и творческого облика, по-видимому, в не меньшей степени восходит и к той атмосфере, которую мог вобрать в себя и вобрал ребенок, выросший в семье сотрудника знаменитой «Всемирной литературы», основанной М. Горьким. До сих пор у него бережно хранится семейная реликвия — альбом с автографами Блока, Сологуба, Кузмина, Гумилева, Чуковского. Наконец, военный опыт не раз давал о себе знать на протяжении долгой жизни ученого: научная честность и принципиальность Ю. Д. Левина прошли те испытания, которые выпали на долю его поколения.

Первая печатная работа Ю. Д. Левина — статья «Некрасов в Англии и Америке (Критико-библиографические заметки)» — была опубликована в 1947 году. Знаменательно, что уже в ней намечены и одновременно сведены воедино три ключевых направления в научных интересах Ю. Д. Левина: русско-английские литературные связи, история художественного перевода и библиографический жанр. Ныне список работ ученого в этих и в некоторых других областях насчитывает свыше трехсот наименований. При этом без труда определимы главные ориентиры, те точки притяжения — имена, произведения, проблемы, которые заставляли Ю. Д. Левина снова и снова к ним возвращаться и посвящать тем или иным аспектам неисчерпаемой проблематики все новые работы. Это Шекспир, Пушкин, Тургенев, Лермонтов, М. Л. Михайлов, Россия и Англия, XVIII век, гамлетизм, Оссиан. В сфере творческих интересов Ю. Д. Левина очень рано наметились и две основополагающие темы, в которых он заслуженно является авторитетом: теория и история художественного перевода в России и восприятие творчества Шекспира в России. Впрочем, в высшей степени поучителен и весь ход творческой эволюции ученого. Ее основными вехами, по-видимому, могут быть признаны следующие работы: 1953 год — М. Михайлов. Собр. стихотворений (Б-ка поэта, большая серия, подг. текста, комментарии); 1954 год — Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.) (составление совместно с Б. В. Томашевским); 1960 год — Русские писатели о переводе: XVIII—XX вв. (совместно с А. В. Федоровым); 1965 год — Шекспир и русская культура; 1980 год — Оссиан в русской литературе: Конец XVIII — первая треть XIX века; 1981 год — Лермонтовская энциклопедия (подготовка раздела

«Лермонтов и зарубежные литературы»); 1983 год — Дж. Макферсон. Поэмы Оссиана; 1985 год — Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода; 1988 — Шекспир и русская литература XIX века; 1990 год — Восприятие английской литературы в России. Наконец, в настоящее время выходит в свет первый том коллективного труда — «История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век», фундаментальной работы, задумать которую мог только Ю. Д. Левин, и только ему, вместе с его единомышленниками и коллегами, суждено было ее осуществить. Каждая крупная работа Ю. Д. Левина оказывалась в центре внимания специалистов как в России, так и за рубежом. Подтверждением тому являются многочисленные отклики на его книги. Наибольший резонанс вызвала первая монография ученого — «Оссиан в русской литературе» четырнадцать рецензий, из них десять иностранных. Одиннадцать откликов вызвала монография «Русские переводчики XIX века».

На выход в свет книги Ю. Д. Левина «Шекспир и русская литература XIX века» немедленно откликнулся известный английский славист Генри Гиффорд рецензией, опубликованной в литературном приложении к газете «Таймс», где он, в частности, отметил: «Ю. Д. Левин с одинаковой свободой владеет материалом как английской, так и своей родной литературы, превосходно разбирается во всех нюансах обоих языков и в стилистических особенностях обеих культур. Не упуская из вида частностей, он в то же время видит их в широкой перспективе, а все свои заключения строит авторитетно и изящно».<sup>1</sup> С полным основанием эти слова можно отнести ко всем работам ученого, посвященным англо-русским литературным связям на протяжении нескольких веков.

И все же именно монография «Шекспир и русская литература XIX века», труд новаторский и этапный для отечественного литературоведения, заслуживает особого внимания. За разработку этой темы Ю. Д. Левину была присуждена ученая степень доктора филологических наук. Суть этого новаторства для компаративистских исследований оказывается особенно явственной при сравнении книги с таким замечательным коллективным трудом, каким явилась капитальная, значительно превышающая ее по объему

и охвату материала, коллективная монография «Шекспир и русская культура», подготовленная ранее под руководством М. П. Алексеева и в которой Ю. Д. Левин был основным участником. Творчество Шекспира рассматривается в новом труде ученого не просто как национальная версия общекультурного процесса, а как неотъемлемая часть духовной, культурной и общественной жизни России, и соответственно четко определены и разграничены качественно различные этапы русского шекспиризма. В целом же сравнительно-литературоведческие исследования Ю. Д. Левина в корне отличны как от широковещательных деклараций и сопоставлений, пусть даже талантливых, единственным критерием которых является авторская прихоть, так и от схоластических бесплодных работ, в которых, по словам самого Ю. Д. Левина, «проблема влияния рассматривается механически: внутренние потребности русской литературы почти полностью игнорируются».<sup>2</sup>

Неизменно волновали ученого вопросы художественного перевода — проблематика, которой он касался даже тогда, когда, казалось бы, тема этого и не требовала. Его открытия в этой области имели настолько важное значение для отечественной теории художественного перевода, что воспринимаются уже давно как аксиомы, заложенные как бы в самом объекте, а не имеющие конкретного автора — самого Ю. Д. Левина или такого его единомышленника и старшего коллеги, как А. В. Федоров. И эта ложная «фольклорность» — лучшая награда ученому. К таким идеям, высказанным впервые Ю. Д. Левиным, принадлежит, например, теория переводной множественности, обоснованию которой посвящено несколько его работ и которая лежит в основе многих его исследований. Что же касается монографии «Русские переводчики XIX века», то она является первым опытом описания и осмысления огромного пласта словесности, обычно игнорируемого не только русистами, но и авторами любых историй национальных литератур. Ю. Д. Левин убедительно доказывает, что без учета творческих достижений переводчиков, их вклада в национальную культуру, любые историко-литературные построения оказываются не только односторонними, но и неверными.

Как известно, все мы, думая о людях, которых любим и хорошо знаем, непременно «проговариваемся», невольно вносим много от себя и «о себе» в то, что мы о них говорим

<sup>1</sup> Gifford H. Speaking to present conditions // Times Literary Supplement. 1988. 7—13 Oct. P. 1114.

<sup>2</sup> Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука, 1990. С. 3.

или пишем. При этом, *проговариваясь*, мы, как правило, пытаемся скрыть это, уходим по касательной от возможной идентификации и напрашивающихся параллелей. Ю. Д. Левин в этом отношении — не исключение. В его очерке об академике М. П. Алексееве читаем: «По-разному складываются биографии ученых. Одни сразу находят свой путь, область приложения своих сил. Другие, и к их числу принадлежит М. П. Алексеев, долго и упорно ищут. Колебания между наукой и искусством, между музыкой и литературой, попытки в разных областях литературоведения да и других гуманитарных наук, — все это повлекло за собой длительные, порой мучительные искания».<sup>3</sup> Свой путь в литературоведение Ю. Д. Левин искал не долго и искания эти не были мучительными. Однако насколько очевиден и в учителе и в ученике тот же конечный синтез науки и искусства, компаративистики и поэзии. Причем синтез не «эссеистский», а качественно иной, в полной мере академический, однако дающий ученому-художнику, ученому-переводчику особые возможности для выявления литературных закономерностей, позволяющий видеть скрытые сцепления литературных фактов, открывающий же двери, которые закрыты для его коллег, не наделенных этим даром.

В Союз писателей Ю. Д. Левина приняли по секции перевода. Причем речь в данном случае шла не только, а может быть, даже не столько о его заслугах в области переводоведения, осмысления природы художественного перевода и изучения его истории, сколько о его вкладе в практику художественного перевода, его талантливых переводах с английского, немецкого, французского: Дж. Свифта, Дж. Крабба, Э. Верхарна, Г. Сакса, Т. Мура, Дж. Макферсона. Редкая для наших дней амплитуда колебаний его творческого маятника определяется такими крайними, но столь закономерными и даже взаимообусловленными точками, как максимально выверенные и отточенные статьи «Лермонтовской энциклопедии» и переводы «СТИШКОВ Матушки Гусыни». В существовании под одной обложкой научных исследований в одних случаях с материалами к библиографии, а в других — с художественными переводами, выполненными тем же автором, заложен глубокий смысл. Все три

<sup>3</sup> Левин Ю. Д. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности // Михаил Павлович Алексеев. М.: Наука, 1972. С. 11–12. (Материалы к биобиблиографии ученых СССР. Сер. лит. и яз. Вып. 9).

ипостаси одного автора — свидетельство на редкость гармоничного единства, своеобразия творческого облика, а в конечном счете, и удивительных удач во всех сферах применения сил.

Мужество, присущее Ю. Д. Левину-переводчику, замечательно определила Марина Новикова: «Нужно мужество отказываться — Ю. Д. Левин им обладает. Но нужно и другое мужество: не отказываться. Не отмахиваться от великих предшественников. Мужество опереться на традицию. Быть скромным — умение, для переводящего не менее трудное, чем умение быть дерзким».<sup>4</sup> Следует только добавить, что характеристика, данная М. Новиковой, вполне применима и к Ю. Д. Левину-ученому. Без колебаний он умеет отказываться от *хоженых*, хотя и весьма привлекательных путей. С другой стороны, твердо и с редкой скромностью он опирается в любой из капитальных работ на исследования предшественников, на самые их небольшие, но истинные открытия, не устывая благодарно ссылаться на их достижения. Подсобная честность и преданность науке присущи лишь тем, кто абсолютно убежден в своей правоте, знает, что занят настоящим делом, не сомневается в своем призвании и надежности своих открытий.

Чрезвычайно высок авторитет Ю. Д. Левина за рубежом. Его работы прекрасно знали, рецензировали, на них ссылались, на их выводы опирались в собственных трудах и тогда, когда самому исследователю путь за границу был заказан. Его известность неизмеримо возросла в *перестроечные* годы, когда он стал активно участвовать в международных конгрессах и коллоквиумах. Статьи Ю. Д. Левина публиковались в таких солидных научных журналах, как «Oxford Slavonic Papers», «Slavonic and East European Review», «Scottish Slavonic Review», «Zeitschrift fur Slawistik» и др. Книга Ю. Д. Левина «Восприятие английской литературы в России» недавно вышла в английском переводе, в ближайшее время должны появиться английский и японский переводы книги «Шекспир и русская литература XIX века». В 1988 году ему была присуждена Оксфордским университетом степень почетного доктора литературы, а в 1993 году он был избран членом-корреспондентом Британской Академии. Ю. Д. Левин также избран Президентом международной Ассоциации современных гуманитарных ис-

<sup>4</sup> Новикова М. Шотландии кровавая луна // Иностранная литература. 1985. № 4. С. 241.



следований на 1994 год. Его президентская речь была посвящена теме «Английская литература в России XVIII века».

Крупный ученый, вдумчивый и взыскательный редактор, суровый, но справедливый критик, доброжелательный, хотя и строгий

воспитатель молодых специалистов, инициатор многих научных начинаний, Ю. Д. Левин внес значительный вклад в литературную науку и литературную жизнь, и можно не сомневаться, что он сделает еще много, очень много.

Д. С. Лухачев, П. Р. Заборов,  
В. Е. Багно

## Н. М. ДЫЛЕВСКИЙ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

23 ноября 1994 года исполнилось 80 лет Николаю Михайловичу Дылевскому, профессору Софийского университета, одному из крупнейших исследователей «Слова о полку Игореве».

Первую свою статью о «Слове», посвященную истолкованию одного из «темных мест» памятника, Н. М. Дылевский опубликовал в 1942 году.<sup>1</sup> С этой поры анализ спорных и сложных для понимания чтений «Слова» становится постоянной темой разысканий ученого. К проблеме «темных мест» памятника обращались многие исследователи, переводчики и любители, но, к сожалению, даже в статьях филологов-профессионалов предлагаемые поправки и интерпретации порой оказывались всего лишь беспочвенными догадками, основанными преимущественно на пресловутой интуиции. На фоне многих десятков статей подобной проблематики именно работы Н. М. Дылевского всегда выделялись своим высоким методологическим уровнем. Дылевский выступает в них как scrupulous лингвист, учитывающий в своей аргументации все нюансы грамматики и синтаксиса древнерусского языка, как непревзойденный знаток его лексического состава, как тонкий исследователь поэтики «Слова», остро чувствующий любой диссонанс, вносимый в текст памятника иными неоправданными конъектурами или толкованиями. Именно это чутье позволило Н. М. Дылевскому убедительно оспорить и отвергнуть предлагавшиеся в литературе необоснованные прочтения таких мест «Слова», как «спала князю умь похоти» (с предлагавшимся прочтением «по хоти»), «стязи глаголють» (где «стяг» — «знамя», а не «знаменосцы»), «уши закладаше въ Чер-

ниговѣ» (где говорится об органе слуха, а не о проушине ворот), «дорискаше до курь Тмуроканя» (где «до курь» — «до петухов») и т. д. Конъектуры и толкования, предлагаемые или поддерживаемые Дылевским (помимо названных, он рассматривал также чтения «босымъ влькомъ», «на Канину зелену палолому постла», «вежи ся половецкии подвизашася», «вльци грозу въсрожать по яругамъ», «утръже вазни с три кусы» и другие), всегда основаны на обширном сопоставительном материале, лингвистически аргументированы, учитывают мнения предшественников. Вклад Н. М. Дылевского в интерпретацию текста «Слова» весьма значителен.<sup>2</sup>

Большую ценность для обоснования древности и подлинности «Слова» представляет фундаментальное исследование Дылевского, вошедшее в сборник, изданный в 1962 году.<sup>3</sup> Эта обширная статья явилась самой основательной из опубликованных на русском языке критико-лингвистической концепции А. Мазона с позиций лингвиста. В своей работе Дылевский не только высказывает убедительные соображения по поводу обоснованности попыток скептиков вывести «Слово» из древнерусской литературы, но и подвергает scrupulous анализу их лингвисти-

<sup>2</sup> Перечень работ Н. М. Дылевского о «Слове» см.: Буланин Д. М. Дылевский (Дилевский) Николай Михайлович // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». СПб., 1995. Т. 2. С. 152—155; см. также статью о нем в кн.: Булахов М. Г. «Слово о полку Игореве» в литературе, искусстве, науке: Краткий энциклопедический словарь. Минск, 1989. С. 96—98.

<sup>3</sup> Дылевский Н. М. Лексические и грамматические свидетельства подлинности «Слова о полку Игореве» по старым и новым данным // «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.; Л., 1962. С. 169—254.

<sup>1</sup> Едно неясно место в «Слове о полку Игореве» // Изв. на Дружеството на филолозите-слависти в България. София, 1942. Кн. 1. С. 72—79.

ческие аргументы, показывая их полную несостоятельность. Ученый рассматривает так называемые «гапаксы» «Слова», убедительно доказывая их органическую связь с языком XII века. Он анализирует орфографию Мусин-Пушкинского списка и приводит весомые аргументы в доказательство древности Мусин-Пушкинского сборника в целом. Особенно важен содержащийся в статье анализ грамматической структуры «Слова», морфологии и синтаксиса, значение которого далеко выходит за рамки полемики со скептиками. Статья 1962 года остается в числе наиболее значительных исследований языка «Слова».

Много сделал Н. М. Дылевский для распространения сведений о «Слове» в Болгарии. В издании «Слова» в переводе Л. Стоянова Дылевскому принадлежит обстоятельная вступительная статья: в ней говорится о Руси времени создания «Слова», об отражении событий 1185 года в летописи, рассматривается композиция памятника и его художественные особенности, привлекается внимание к проблеме автора «Слова». Таким образом, читатель получает представление обо всем круге проблем, которые изучают исследователи памятника.<sup>4</sup> В том же издании Дылевскому принадлежит обстоятельный, наиболее полный в болгарской литературе комментарий к тексту «Слова».<sup>5</sup> Ученый знакомит болгарского читателя с итогами и задачами изучения «Слова»,<sup>6</sup> публикует совместно с И. Й. Еленским текст памятника в хрестоматии для студентов.<sup>7</sup> Живо откликаясь на изучение «Слова» русскими учеными, Н. М. Дылевский публикует рецензии на историко-литературный и библиографический очерк М. Ф. Головенченко,<sup>8</sup> на книгу Д. С. Лихачева «„Слово о полку Игореве“ — героический пролог русской литературы»,<sup>9</sup> на Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», составленный

В. Л. Виноградовой,<sup>10</sup> на коллективную монографию «„Слово о полку Игореве“ и памятники Куликовского цикла».<sup>11</sup>

На X Международном съезде славистов Н. М. Дылевский выступил с докладом «„Слово о полку Игореве“ — актуальные задачи изучения и публикации текста».<sup>12</sup> В нем, в частности, одобряя начатую в те годы работу над «Энциклопедией „Слова о полку Игореве“», он высказывает мнение, что «во главу угла этой энциклопедической серии должен лечь критический канонизированный текст „Слова“, предельно адекватный его предполагаемому протографу. Этот критически выверенный текст памятника единственно должен быть возведен в степень эталона, обязательного для воспроизведения во всех его научных и научно-популярных публикациях».<sup>13</sup> Эту первоочередную, по мнению Н. М. Дылевского, задачу не смогли выполнить составители «Энциклопедии» и прежде всего потому, что разброс мнений по многим толкованиям текста «Слова» среди авторитетных его исследователей порой столь значителен, что принятие за «эталон» одного из возможных прочтений означало бы авторитарное подавление «разномыслия», привело бы в конечном счете к признанию нежелательными любых новых поисков и интерпретаций. Эти трудности прекрасно представлял себе и сам Н. М. Дылевский, специально оговаривавший методологические предпосылки создания канонического текста: он указывал на необходимость «обстоятельного целостного пересмотра всей словесной ткани „Слова“», на то, что всякая правка текста — это «обоюдоострый прием, могущий повлечь за собой искажение или порчу текста „Слова“, в убедительности результатов которого мы никогда не сможем быть уверены».<sup>14</sup>

Следует подчеркнуть, что, хотя обе задачи, сформулированные Н. М. Дылевским — и задача создания текста-эталона, и задача создания такого перевода «Слова», который смог бы стать «непререкаемым всепризнанным единственным переложением»<sup>15</sup> — пока не могут быть осуществлены, «Энциклопедия „Слова“», будем надеять-

<sup>4</sup> «Слово о полку Игореве» — героична поема на старата руска литература // Песен за похода на Игор, Игор Святославич, внук Олегов / Прев. Л. Стоянов. София, 1954. С. 75—99.

<sup>5</sup> Там же. С. 111—139.

<sup>6</sup> «Слово о полку Игореве» — состояние и некоторые задачи общего и текстологического изучения // Болгарская русистика. 1986. № 3. С. 19—28.

<sup>7</sup> Сборник древнерусских текстов X—XVIII веков для практических занятий по исторической грамматике русского языка. София, 1961. С. 70—84.

<sup>8</sup> Език и литература. 1957. Кн. 5. С. 407—411.

<sup>9</sup> Там же. 1963. Кн. 1. С. 91—94.

<sup>10</sup> Нов принос върху «Слово о полку Игореве» // Там же. 1965. Кн. 4. С. 94—101; С исключительной тщательностью // Вопр. лит.-ры. 1966. № 2. С. 233—236.

<sup>11</sup> Вопр. лит.-ры. 1967. № 8. С. 216—219.

<sup>12</sup> Славянска филология. София, 1988. Т. 19. С. 117—126.

<sup>13</sup> Там же. С. 117.

<sup>14</sup> Там же. С. 118.

<sup>15</sup> Там же. С. 119.

ся, представит исследователям достаточно обширный материал — исчерпывающий свод мнений, конъектур, толкований, который позволит приблизиться к их решению. И большую помощь в этой работе несомненно окажут труды самого Н. М. Дылевского, его комментарии к десяткам фрагментов «Слова», разработанные ученым принципы интерпретации древнерусского текста.

Н. М. Дылевский полон творческих сил. Мы ждем его новых статей, ибо каждая из них — это всегда весомый вклад в изучение «Слова», памятника, исследованию которого столько сил отдал болгарский и русский филолог — Николай Михайлович Дылевский.

***О. В. Творозов***

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,  
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
В 1994 ГОДУ**

**СТАТЬИ**

	№	Стр.
Алексеев М. П., Левин Ю. Д. Три английских журнала в России . . . . .	3	3
Ерыкалова И. Е. «Трагедия машет мантией мишурной...» (изображение русских царей в пьесах М. А. Булгакова) . . . . .	2	67
Калмановский Е. С. Противоречия творческого сознания. Поэзия Ивана Аксакова	1	58
Кожин В. В. Русская поэзия середины XX века как откровение о «конце Нового времени» . . . . .	4	57
Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах . . . . .	1	3
Кошелев В. А. Историсофская оппозиция «Запад—Восток» в творческом сознании Пушкина . . . . .	4	3
Криволапов В. Н. Еще раз об «обломовщине» . . . . .	2	27
Муромский В. П. Пьеса М. А. Булгакова «Батум» (к проблеме интерпретации)	2	95
Мысляков В. А. Белинский в творческом самоопределении А. Ф. Писемского	4	33
Невзглядова Е. В. Проблема стиха (на материале русской лирической поэзии)	4	67
Никитина Н. С. Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети» . . . . .	4	16
Павловский А. И. Михаил Пришвин и «крестьянский мир» . . . . .	3	95
Пантин В. О. Морфология одной новеллы Лескова («Белый орел») . . . . .	3	64
Прозоров Ю. М. Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика . . . . .	3	44
Сливницкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» . . . . .	1	72
Слободнюк С. Л. К вопросу о гностическом элементе в творчестве А. Блока, Е. Замятина и А. Толстого (1918—1923) . . . . .	3	80
Телетова Н. К. «Повести Белкина» Пушкина и поэтика романтического . . . . .	3	33
Туриманов В. А. Письма Николая Лескова . . . . .	2	48
Фридлендер Г. М. Гоголь: истоки и свершения (статья первая) . . . . .	2	3
Штейнгольд А. М. Из истории русской критики (возможности и границы полемики). . . . .	1	42

**ПОЛЕМИКА**

Бекедин П. В. К спорам об авторстве «Тихого Дона» . . . . .	1	81
---	---	----

**К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА**

Мясоедова Н. Е. Две записки А. С. Грибоедова . . . . .	1	142
Фомичев С. А. Стихотворение Грибоедова «Душа» . . . . .	1	115
Шаврыгин С. М. О сюжете комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (А. И. Писарев — А. А. Шаховской — А. С. Грибоедов) . . . . .	1	123

**ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ**

Федор Абрамов. Разговор с самим собой (фрагменты незавершенной повести). Подготовка текста, публикация и вступление Л. Крутиковой-Абрамовой	3	194
--	---	-----

Л. Н. Андреев. «Впечатления» (три неизвестных фельетона) (публикация М. А. Телятник) . . . . .	1	174
Бекедин П. В. Некрасовское в творчестве В. М. Гаршина . . . . .	3	105
Билиникис Я. С. Об эпичности чеховского искусства . . . . .	1	152
Вегловская В. Е. Способы логического опровержения противника в «Преступлении и наказании» Достоевского . . . . .	4	112
Грякалова Н. Ю. «Мой скепсис — суть моей жизни» (о стихотворении А. А. Блока «Никто не умирал. Никто не кончил жить...») . . . . .	2	124
Запезалов В. Н. Вокруг финала «Поднятой целины» (Неизвестное письмо М. А. Шолохова Г. Е. Солсбери) . . . . .	2	224
К истории спора о подлинности «Слова о полку Игореве». Из переписки академика Д. С. Лихачева. (Вступительная статья и примечания Л. В. Соколовой) . . . . .	2	232
. . . . .	3	213
Кириллук З. В. Неосуществленный замысел Пушкина . . . . .	1	146
Купченко В. П. «Исключительно и неотступно». А. С. Пушкин в жизни и творчестве М. А. Волошина . . . . .	3	151
Лавров В. А. «Духовный озорник» (К портрету князя Д. П. Святополка-Мирского, критика и историка литературы) . . . . .	4	134
Ланда М. С. Символистская поэсса: опыт мифотворчества . . . . .	4	120
Мануйлов В. А. Из «Записок счастливого человека» (публикация Л. Л. Ганзен, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой) . . . . .	3	165
Михайлов А. И. «...Не делайте из писателя прежде времени „литературного смертника“...» (две защитительные статьи Сергея Клычкова) . . . . .	2	185
Мостовская Н. Н. Восточные мотивы в творчестве Тургенева . . . . .	4	101
Мясоедова Н. Е. Деловая переписка А. С. Грибоедова с К. К. Родофиникиным (август—декабрь 1828 года) . . . . .	2	113
Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым (вступительная заметка, подготовка текста и примечания И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского) . . . . .	1	159
. . . . .	2	136
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Назаровой (1961—1971) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой) . . . . .	4	151
Рак В. Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» . . . . .	4	92
Салманова Е. М. Из истории неосуществленных публикаций журнала «Интернациональная литература»: неизвестное письмо Джона Дос Пассоса . . . . .	3	159
Скалдин А. Д. Улика . . . . .	1	187
Сломова Н. А., Семенова Т. Б., Чипига Г. И. Из фондов Государственного музея К. А. Федина . . . . .	2	211
Старк В. П. Родословная Блока . . . . .	3	127
Статья М. М. Зоценко о Б. К. Зайцеве (публикация и примечания А. И. Павловского) . . . . .	4	141
Теплинский М. В. К истории стихотворения Н. А. Некрасова «Умру я скоро...» . . . . .	1	149
Царькова Т. С. Слова и краски. Надписи на картинах русского авангарда . . . . .	3	141
«Человека убить просто...» (саратовский период жизни писателя А. Д. Скалдина) (публикация Т. С. Царьковой) . . . . .	1	180

## ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Заборов П. Р. Новонайденные автографы Д. И. Фонвизина . . . . .	4	181
Криволапов В. Н. О литературном источнике «Соленой» песни Н. А. Некрасова . . . . .	4	179
Мельник В. И. Пародия на В. Г. Бенедиктова в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского . . . . .	4	178

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Гродецкая А. Г. Л. Толстой: от 50-х к 70-м (Orwin D. T. Tolstoy's Art and Thought: 1847—1880. Princeton, 1993. 269 p.) . . . . .	4	187
Данилевский Р. Ю. Русские и немцы: тысяча лет общения (серия трудов «Западно-восточные отражения», ФРГ) . . . . .	1	198
Дмитриева Н. Л. «Russica Romana» . . . . .	4	184

Кибальник С. А., Михайлов А. И. Советская песня 1930—1945 годов глазами южнокорейского исследователя (Сон Че. Исследования советской песни. С середины 30-х годов до конца второй мировой войны. Сеул: Изд. ун-та Корё, 1992. 228 с.) . . . . .	1	219
Левин Ю. Д. Искусство, объединяющее миры (Leighton Lauren G. Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991. XX. 272 p.) . . . . .	1	203
Левин Ю. Д. К истории восприятия в России Оливера Голдсмита (Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithian'ы (к постановке вопроса) // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 29. Wien, 1992. 222 с.) . . . . .	2	269
Малевиц О. М. Книга о внутренней форме романа (Svatoň Vladimir. Epické zdroje románů: Z teorie a typologie ruské prózy. Vydal Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR jako přílohu časopisu Česká literatura a Svět literatury. Praha, 1993) . . . . .	1	214
Николаева С. Ю. Антон Чехов: «Линия жизни» (Громов Михаил. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1993. 394 с., [48] с. ил. (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр.; Вып. 724) . . . . .	2	277
Туниманов В. А. Новая книга о романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Thompson Dianes Oennig. The Brothers Karamazov and The Poetics of Memory. Cambridge University, 1991. 358 p.) . . . . .	1	209

## ХРОНИКА

Алексеева О. Б. Двадцать седьмая Некрасовская конференция . . . . .	3	246
Дмитриева М., Калинина Л. Конференция «Православие и русская культура» . . . . .	4	193
Савельева Н. В. Малышевские чтения . . . . .	1	224
Соколова Л. В. Дар ученого . . . . .	2	281
Харитонов А. А. Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Михаила Зощенко . . . . .	4	198
Хохлова Н. А. Шестые научные чтения рукописного отдела Пушкинского Дома . . . . .	1	222
Чернов А. В. Традиции в контексте русской культуры . . . . .	3	250
Галалан Г. Я., Панченко А. М., Скатов Н. Н. К восьмидесятилетию академика Г. М. Фридлендера . . . . .	4	202
Лихачев Д. С., Заборов П. Р., Багно В. Е. Ю. Д. Левин: К 75-летию со дня рождения . . . . .	4	206
Творогов О. В. Н. М. Дылевский как исследователь «Слова о полку Игореве» . . . . .	4	209
Петр Созонтович Выходцев . . . . .	2	282

## ПАМЯТИ Ю. М. ЛОТМАНА

Егоров Б. Ф. Книги Ю. М. Лотмана о Пушкине . . . . .	1	227
Егоров Б. Ф. О Ю. М. Лотмане-пушкинисте . . . . .	1	227
Ю. М. Лотман. Письмо Б. Ф. Егорову . . . . .	1	233