

Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

1997

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Лаура Росси (<i>Италия</i>). Пушкин и «Богиня Невы» (мнимый и подлинный Муравьев у Пушкина)	3
Н. С. Никитина. Белинский и роман Тургенева «Отцы и дети»	16
В. Е. Гитин (<i>США</i>). «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»)	34

ИЗ МАТЕРИАЛОВ НОВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

В. Д. Рак. Контрапункт рабочей тетради А. С. Пушкина («Акафист Е. Н. Карамзиной», «Арап Петра Великого», «Евгений Онегин»)	54
С. В. Березкина. Стихотворение Пушкина «Анчар»	67

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ «СЕРАПИОНОВЫМ БРАТЬЯМ»

В. П. Муромский. «Серapiоновы братья» как литературно-групповой феномен	81
В. А. Шошин. К истории возникновения группы «Серapiоновы братья»	88
Константин Федин. Молчальник (публикация Н. К. Фединой, предисловие и примечания В. В. Перхина)	92
Г. И. Чипига. Явления европейской жизни в романе К. Федина «Похищение Европы» (по неопубликованным материалам)	103
С. М. Слономский. Серapiонов брат	109
А. И. Павловский. Последний роман последнего серapiона («Эпилог» В. Каверина)	111
А. И. Михайлов. Николай Клюев и «Серapiоновы братья»	114
В. Е. Васильев. «Серapiоновы братья» и Е. И. Замятин	119

Т. И. Сыромятникова. «Я обречен говорить, что мир прекрасен...» (из переписки М. Зощенко и К. Федина 30—50-х годов)	122
А. Я. Гребенщиков. Серапионы в публицистике военных лет (1941—1945)	126
М. А. Черняк. Дискуссия о неизданном романе (некоторые материалы к творческой истории романа Всеволода Иванова «Кремль»)	133
А. Д. Зайдман. «Прозаики молодые есть в Петрограде»	138

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Л. С. Скепнер, В. Н. Шапенок. К вопросу об истории создания и судьбе повести А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин»	149
В. Г. Березина. А. В. Никитенко — союзник В. Г. Белинского в оценке московского периода журналистской деятельности Н. А. Полевого	153
Е. Г. Ельяна. Максим Горький в литературной судьбе Михаила Могилянского (по письмам Могилянского К. А. Федину)	160
В. В. Попов. К истории одного предисловия Эренбурга (Эренбург и С. Бобров)	163
И. А. Спиридонова. Портрет в художественном мире Андрея Платонова	170
Последние годы жизни Максимилиана Волошина по письмам М. Альтману (публикация Н. Князевой, М. Ланды и Ж. Шерона)	183
А. Г. Тимофеев. Вокруг альманаха «Абраксас» (из материалов к истории издания)	190
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Афонину и В. А. Мануйлову (1961—1968) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой)	205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Ю. Лаппо-Данилевский. Вячеслав Иванов на рубеже двух столетий	215
Н. Л. Лейдерман. «Странный реализм» М. Булгакова	217
В. М. Маркович. Издание, полезное для многих	219
В. В. Попов. Документальное повествование о М. Волошине	221

ХРОНИКА

О. А. Сергеева. Конференция «Православие и русская культура»	223
К. С. Корконосенко. XIX Сервантовские чтения	226
М. А. Федотова. XXI Малышевские чтения	228
А. М. Грачева. Международная научная конференция «Рукописное наследие Е. И. Замятина. Проблемы изучения и публикации»	231
В. Д. Рак. Письмо в редакцию	234
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1997 году	235

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

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

ПУШКИН И «БОГИНЯ НЕВЫ»

(МНИМЫЙ И ПОДЛИННЫЙ МУРАВЬЕВ У ПУШКИНА)

Изучение преемственности литературных традиций XVIII века в творчестве А. С. Пушкина представляет собой отдельную и весьма плодотворную область пушкиноведения.¹ Но выявление точек соприкосновения с великим писателем проливает свет и на старших авторов, заставляет иначе оценить их роль в развитии русской литературы.

С этой точки зрения интерес представляет М. Н. Муравьев (1757—1807). В науке о литературе нетрудно найти критические высказывания, так или иначе касающиеся вопроса о соотносительности его наследия с творчеством Пушкина. Чаще всего они носят случайный характер, и хотя каждое из них в известной мере обосновано, в совокупности они производят впечатление противоречивости. Вместе с тем некоторые факты до сих пор истолковывались односторонне, а другие совсем не привлекали должного внимания.

Поэтому бесполезно посвящать отдельную статью постановке вопроса о значении наследия М. Н. Муравьева для творческого процесса Пушкина. В ее задачи не входит систематическое сопоставление произведений двух писателей с целью поиска до сих пор не замеченных параллелей или реминисценций. Наша цель гораздо более скромная: наметить ряд проблем, неизбежно возникающих при изучении подобных тем и в данном случае не учтенных исследователями. Их решение будет способствовать более глубокому пониманию механизмов литературного восприятия. Проследим вначале, как возникла сама тема и как она развивалась в науке.

Как известно, начало XLVIII строфы первой главы «Евгения Онегина» звучит так:

С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.

К последней строке Пушкин сделал следующее примечание:

Въявь богиню благосклонну
Зрит восторженный пиит,
Что проводит ночь бессонну,
Опершись на гранит.

(Муравьев. Богине Невы.)

На протяжении долгих лет спада интереса к таким литературным явлениям, как сентиментализм и преромантизм, эта цитата сыграла

¹ Библиографию по данному вопросу см. в кн.: *Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века.* СПб., 1995.

важную роль в деле сохранения памяти о Муравьеве как поэте.² Естественно поэтому, что пушкинские стихи и девятое примечание охотно цитировались такими исследователями, как Л. И. Кулакова и А. Н. Бруханский, которые своими трудами способствовали переоценке и новому «открытию» роли Муравьева в литературном процессе.³

Гораздо шире является спектр «совпадений», «завуалированных схождений», «по-пушкински звучащих» муравьевских стихов⁴ или даже «цитат из Пушкина у Муравьева» («quoting Pushkin in advance»),⁵ приведенных в разное время и независимо друг от друга В. Н. Топоровым и В. Марковым в двух статьях, содержащих, помимо прочего, и своеобразную апологию «забытого» писателя. При первом взгляде нельзя не заметить, что большинство этих сближений носит субъективный характер и как бы не учитывает результатов довольно давних теоретических дискуссий о так называемых «плагиатах» Пушкина из русских авторов и о степени его зависимости от французских образцов.⁶ Ведь уже в 1920-е годы говорилось, что в случае совпадения у двух писателей лексикосемантических формул необходимо отличать намеренную цитату от случайного совпадения близлежащих слов или бессознательного воспроизведения литературного шаблона.⁷ Например, В. Топоров сопоставил пушкинский стих «И бездны мрачной на краю» («Пир во время чумы», гимн Председателя) и муравьевский «Отверстой пропасти мы ходим на краю» («Неизвестность жизни»),⁸ но можно было бы привести и строку из державинской оды «На смерть князя Мещерского»: «Скользим мы бездны на краю», и, наверное, десятки подобных выражений.

Добавим, что иногда сходство обусловлено не прямым заимствованием, а обращением к одному и тому же источнику. Как Топоров, так и Марков указывают на сходство пушкинского утверждения «Нет, весь я не умру» и муравьевского вопроса «Или я весь умру?», завершающего его стихотворение «К Музе». Известно, что полустипшие Пушкина принадлежит его

² См. утверждение Б. Томашевского: «...стихи Муравьева, как относящиеся к переходному периоду в русской поэзии, вскоре были основательно забыты, и лишь цитата из его стихотворения „Богине Невы“ в авторских примечаниях к „Евгению Онегину“ сохранила о нем память до наших дней» (*Томашевский Б. В. К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Стихотворения. М.; Л., 1948. С. XXIII*). Ср.: «Only thirty years ago Mikhail Nikitich Muravyov was merely note nine to Eugene Onegin» («Еще тридцать лет назад Михаил Никитич Муравьев являлся лишь девятым примечанием к Евгению Онегину») (*Markov V. Three Poets // Russian Literature Triquarterly. 1988. № 21. P. 37*).

³ *Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 162; Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 5.* (Б-ка поэта. Большая сер.). Исследовательница указала случай воздействия на пушкинскую поэзию муравьевской прозы: в «Руслане и Людмиле» фигурируют образы свирепого Рогдая и нежного Радмира из повести «Оскольд», «сохранив именно те черты характера, которые были намечены Муравьевым» (Там же. С. 45).

⁴ *Топоров В. Н. «Источник» Батюшкова в связи с «Le Torrent» Парни // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1969. № 236. С. 306—307.* Прим. 1. (Труды по знаковым системам. Т. 4). Ученый неоднократно возвращался к необходимости учесть вклад Муравьева в историю русской поэзии. См., например: *Топоров В. Н. 1) На путях от Ломоносова к Карамзину // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф., посвященной 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. Тарту, 1986. С. 39—45; 2) Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithian'ы: (К постановке вопроса). Wien, 1992. С. 14—15.*

⁵ *Markov V. Op. cit. P. 39.*

⁶ Вместе с тем в данном случае требование методологической строгости излишне, так как два исследователя сознательно выбрали довольно неопределенные формулировки, подсказывающие только лестную для Муравьева близость.

⁷ См.: *Томашевский Б. В. Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Л., 1923. С. 212.*

⁸ *Топоров В. Н. «Источник» Батюшкова... С. 307.*

переложению 30-й оды III книги Горация и соответствует латинскому «Non omnis moriar». Поэтому параллели с ним, естественно, можно найти во всей богатой традиции русских переводов этой оды. Из приложения к исследованию М. П. Алексеева, посвященному «Памятнику» Пушкина, легко установить, что из всевозможных комбинаций четырех слов, необходимых, чтобы перевести на русский язык три латинских, формулировка, выбранная Пушкиным, встречается еще только у Державина (ср.: «Так! — весь я не умру»),⁹ что позволяет говорить об известной преемственности.¹⁰

Конечно, и три стиха, завершающих муравьевское стихотворение, являются «оригинальной перифразировкой „Памятника” Горация»,¹¹ едва ли не самым умным и ироническим, и в этом смысле «горацианским», переложением-присвоением известной оды,¹² но именно в силу этого наиболее отдаленным от пафоса пушкинского стихотворения 1836 года. Вместе с тем можно выдвинуть гипотезу, что созданное во второй половине 1790-х годов стихотворение под заглавием «К Музе», завершающееся явной ссылкой на Горация, было своеобразным ответом Муравьева Державину, чей «Памятник» был опубликован впервые под заглавием «К Музе. Подражание Горацию» в седьмой части «Приятного и полезного препровождения времени» за 1795 год. Наше предположение подтверждается тем, что в «Записной книге» Муравьева находятся другие следы дружеского «диалога» двух поэтов: стихотворение «Ответ Мельнику 1799 авг. 10»,¹³ где «Мельник» — сочинение Державина, написанное тем же летом «в шутку» для Ф. М. Колокольцева, тестя Михаила Никитича.¹⁴

Но вернемся к главной теме нашего наблюдения. Если в работах Топорова и Маркова вопрос об отношении к творчеству старшего писателя специально не ставился, но высокая оценка поэта естественно подразумевалась, то в пушкиноведении мы обнаруживаем иную, в известном смысле противоположную ситуацию. Муравьев давно признается родоначальником «поэтической традиции, унаследованной Пушкиным от прошлого»,¹⁵ но только в последнее время выдвигались предположения о возможности его прямого воздействия на поэта.

До 1970-х годов имя Муравьева обычно упоминалось только в связи с известными стихами в «Евгении Онегине», а подчас и с пометой на полях второй части «Опытов» Батюшкова, где Пушкин отмечал, что строка «И

⁹ У других поэтов встречаются варианты: «Не вовсе я умру» (М. В. Ломоносов); «Не весь умру я» (В. В. Капнист, В. Н. Крачковский); «Я весь не умру» (А. Х. Востоков); «Я не весь умру» (А. А. Фет); и наконец, «Не весь я умру» у всех поэтов конца XIX—начала XX века. См.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения // Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 5—265.

¹⁰ Ср.: *Иванов Вяч. Вс.* К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1. С. 417.

¹¹ *Кулакова Л. И.* Указ. соч. С. 37. О Муравьеве и Горации см. также: *Busch W.* Horaz in Russland. München, 1964. S. 106—110; *Морозова Г. В.* Гораций в творчестве М. Н. Муравьева // Проблемы жанра и взаимодействие литератур. Алма-Ата, 1986. С. 99—103.

¹² В «Записной книге» Муравьева встречается сочинение «Оборот на себя» (11 авг. 1803. Стрельва), где те же горацианские темы и мотивы варьируются в более оптимистическом ключе (*Алехина Л. А.* Архивные материалы М. Н. Муравьева в фондах отдела рукописей // Записки отдела рукописей. М., 1990. Вып. 49. С. 84—85).

¹³ ОР РГБ. Ф. 298. IV. Ед. хр. 53.56. Л. 85.

¹⁴ *Державин Г. Р.* Сочинения, с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864—1883. Т. 3. С. 717.

¹⁵ *Винокур Г.* Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 494, 497, 499, 501. См. также: *Гуковский Г. У истоков русского сентиментализма* // Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1937. С. 235—314.

амуры на часах» стихотворения «Ложный страх» взята у Муравьева.¹⁶ При этом смысл и значение таких контактов объяснялись всякий раз по-разному, в зависимости от выбранного ракурса. Так, например, в содержательной статье «Пушкин и русская литература XVIII века» по поводу данной пометы Д. Благой говорил о «пристальном и внимательном не только чтении, но и изучении» Пушкиным писателей XVIII века.¹⁷ Такую точку зрения разделяет в наши дни В. С. Баевский, автор статьи о значении традиции «легкой поэзии» в «Евгении Онегине».¹⁸ Но совершенно противоположный взгляд мы находим в комментарии Ю. М. Лотмана и в статье о пушкинских примечаниях к «Евгению Онегину» С. М. Громбах, где цитата из Муравьева интерпретируется как пародия.¹⁹

Новый этап в исследовании темы «Пушкин и Муравьев» открыл автор немецкого перевода «Евгения Онегина» Р.-Д. Кейль. В своем комментарии он указал незамеченный след якобы прямого воздействия старшего писателя на Пушкина, т. е. сходство между репликой Татьяны Онегину «Я буду век ему верна» («Евгений Онегин», гл. 8, XLVII) и ответом княжны в муравьевской балладе «Болеслав, король польский» («Буду ввек ему верна!»).²⁰ На это замечание сослался Г. Роте в статье, где опровергалась уничтожающая характеристика Муравьева («ходульная посредственность, рифмач»), данная В. Набоковым в комментарии к английскому переводу «Онегина»,²¹ и подчеркивалось значение наследия писателя и для последующего поколения.²² Через несколько лет в отдельной заметке В. С. Баевский выдвинул предположение, что муравьевский стих «Как вихрь летя на почтовых» («К Феоне») лежит в основе пушкинских «Летит на почтовых» («К Пушину») и «Летя в пыли на почтовых» («Евгений Онегин», гл. 1, II).²³

Таковы итоги более или менее случайных обращений к интересующей нас проблеме в современной науке. Как видно, в последнее время ряд текстуальных сближений обусловил распространение и в пушкиноведении мнения о том, что Пушкин не только знал, но и ценил лирику Муравьева и что в творчестве первого легко обнаружить реминисценции из нее. Однако данный подход едва ли может считаться удовлетворительным. По словам Б. В. Томашевского, «в вопросе (...) о передаче литературной традиции от старшего писателя к младшему необходимо учитывать три момента: *усвоение* младшим писателем творчества старшего писателя, *реакцию* писателя на усвоенную им традицию и *отражение* этой традиции в творчестве младшего писателя».²⁴

¹⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 277. Строка принадлежит стихотворению «Богине Невы».

¹⁷ Благой Д. Пушкин и русская литература XVIII века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. С. 123—124.

¹⁸ Баевский В. С. Традиция «легкой поэзии» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 116.

¹⁹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 170; Громбах С. М. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33, № 3. С. 226.

²⁰ Keil R.-D. Kommentar // Puschkin A. Jewgenij Onegin. Roman in Versen. Giessen, 1980. S. 451.

²¹ Nabokov V. Commentary // Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. New York, 1964. V. 2. P. 176.

²² Rothe H. Nabokov, Puškin and Murav'ev // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 1986. № 14. P. 38—39.

²³ Баевский В. С. Из заметок о тексте «Евгения Онегина». 1. «Летя в пыли на почтовых» // Сб. статей к 70-летию Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 172—173. Такое сближение мы находим также в статье Топорова (Топорова В. Н. «Источник» Батюшкова... С. 306).

²⁴ Томашевский Б. В. Пушкин — читатель французских поэтов. С. 210—211. Курсив мой. — Л. Р.

Если учесть это указание Томашевского, то необходимо установить, во-первых, конкретные условия восприятия творчества Муравьева в начале XIX века, т. е. какие именно тексты и в какой редакции читали в пушкинскую эпоху, во-вторых, «чем был» старший поэт для Пушкина и, наконец, какую функцию приобрел «заимствованный» элемент в контексте нового литературного произведения.

Для Муравьева первый момент имеет особое значение. Дело в том, что современная переоценка его роли в развитии русской литературы, и в частности в творчестве Пушкина, обусловлена главным образом публикацией Л. И. Кулаковой собрания его стихотворений в большой серии «Библиотеки поэта»; главная заслуга этого издания состоит во введении в научный оборот многочисленных неизданных произведений и в восстановлении авторской редакции текстов, опубликованных посмертно. Таким образом, комплекс произведений, привлекающих внимание современных исследователей, по количеству и по содержанию сильно отличается от того, что знали и ценили современники Пушкина.

На рубеже 1770—1780-х годов из зрелого творчества Муравьева в разных журналах было напечатано лишь несколько стихотворений, еще три («Сила Гения», «Богине Невы» и «Надгробие») появились в 1797 году во второй книжке карамзинских «Аонид». ²⁵ После смерти писателя только в 1819 году увидели свет 26 его стихотворений, помещенных в 1-м томе так называемого «Полного собрания сочинений», ²⁶ так как посвященный стихам 3-й том издания 1810 года так и не вышел. А в 1810-е годы, важные для формирования литературных вкусов молодого Пушкина, ²⁷ — время, когда художественные открытия Муравьева-поэта еще могли быть актуальными, — из его наследия была известна еще более скромная часть: 5 стихотворений, напечатанных в 1810 году в «Вестнике Европы», издаваемом М. Каченовским и В. Жуковским, ²⁸ и 7 (отчасти совпадающих с ними), включенных в «Собрание русских стихотворений», также издаваемое Жуковским. ²⁹ Сюда можно добавить еще несколько отрывков, как например эпиграф к 5-му тому этого издания (из басни «Изгнание Аполлона») и фрагмент из «Послания о легком стихотворении», проци-

²⁵ Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М., 1797. Кн. 2. С. 130—133.

²⁶ Приведем их заглавия: «Видение», «Военная песнь», «Эклога», «Жребий Декартов», «К славному мореходцу Берингу», «Избрание стихотворца», «Приглашение», «Путешествие», «Сельская жизнь», «Болеслав, король польский», «Фарсальская битва», «Ночь», «Зрение», «Несчастье», «Неизвестность жизни», «Размышление», «Богине Невы», «Храм Марсов», «Об учении природы», «Роща», «Письмо к Феоне», «К Хемницеру», «К Феоне», «Эпистола к Е. П. Ивану Петровичу Тургеневу», «К Музе», «Надгробная Елизавете Львовне Нарышкиной». В библиотеке Пушкина хранился экземпляр этого издания, без заметок (*Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина (библиографическое описание). СПб., 1910. С. 65).

²⁷ О чтении муравьевских стихов в Лице свидетельствует запись из дневника В. К. Кюхельбекера от 23 июня 1833 года: «С удовольствием прочел я статью Батюшкова о Муравьеве и обрадовался, что встретил в ней конец стихотворения Муравьева „К Музе“. Еще в Лице этот отрывок сильно на меня действовал; ныне он произвел на меня то же действие, какое за двадцать лет. Не могу не выписать его» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 254).

²⁸ «Послание к Его Превосходительству Ивану Петровичу Тургеневу 1774 года», «Болеслав, король польский», «Несчастье», «Зевес и гром» (Вестник Европы. 1810. Ч. LI. № 9. Май. С. 42—49); «К Феоне» (Там же. Ч. LII. № 15. Август. С. 180—184).

²⁹ «Богине Невы», «Храм Марсов» (Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским. М., 1810. Ч. 1. С. 75—77, 116—118); «Военная песнь», «Болеслав, король польский. Баллада» (Там же. Ч. 2. С. 40—44, 277—279); «Послание к И. П. Тургеневу», «К Феоне» (Там же. 1811. Ч. 4. С. 84—87, 208—212); «К Музе» (Там же. Ч. 5. С. 142—144).

тированный Батюшковым в «Письме к И. М. М. А. о сочинениях г. Муравьева».³⁰

Следует подчеркнуть значение «Собрания русских стихотворений» для преемственности литературных традиций.³¹ В. Э. Вацуро показал, что в лицейские годы оно служило Пушкину и его товарищам «своего рода учебной хрестоматией» и что «значительное число — если не большинство — цитат из русских стихов XVIII—начала XIX века в его сочинениях восходит именно к антологии, составленной Жуковским».³²

Однако текстологические принципы эпохи отличались от современных, и особенно в отношении писателя того же литературного направления (а именно в таком статусе Муравьев вошел в издания 1810-х годов): «дружеская» редакция считалась вполне законной.³³ Э. М. Жиликова установила, что Жуковский выправил стихотворения, напечатанные в 1810—1811 годах в «Вестнике Европы» и в антологии, а также тексты, предназначенные для Полного собрания сочинений.³⁴ В 1815 году Батюшков предлагал ему свои услуги: «Для стихов я мог бы быть полезен: я поправляю или, лучше сказать, угадываю мысли Михаила Никитича довольно удачно».³⁵

Все это имеет непосредственное отношение к нашей теме. Дело в том, что обращение к изданиям XIX века показывает, что именно два стиха, которые, по мнению исследователей, запомнились Пушкину, в редакции Жуковского могли звучать иначе. Недовольный, видимо, отечественным транспортом, в двух из трех изданий поэт переделал муравьевский стих «Как вихрь, летя на почтовых»³⁶ в иронический «Как вихрь, *хотя* на почтовых»,³⁷ а муравьевское двустипшие «Хоть навеки разлученна / Буду ввек ему верна!»³⁸ было заменено последовательно более прозаическим «Я на век с ним разлученна / Но на век ему верна».³⁹ Итак, совпадение пушкинских стихов с авторскими редакциями, скорее всего, обусловлено не заимствованием, цитацией, а просто случаем, использованием общеупотребительного фразеологизма⁴⁰ или близостью творческой логики.⁴¹

³⁰ Сын Отечества. 1814. № 35. Ч. I. С. 87—116. Перепечатывалось в качестве предисловия в книгах Муравьева «Обитатель предместия и Эмилиевы письма» (СПб., 1815) и первом томе Полного собрания сочинений.

³¹ Батюшков назвал его «истинным подарком любителям светским и нам — писателям, как для справок, так и для чтения» (*Батюшков К. Н.* Письмо Н. И. Гнедичу [апрель 1811] // Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. С. 237).

³² Вацуро В. Э. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Сб. 12. С. 305—306.

³³ Ср., например: Вацуро В. Э. Последняя элегия Батюшкова: К истории текста // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 159—160, 164—165.

³⁴ Жиликова Э. М. В. А. Жуковский и М. Н. Муравьев // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Т. 1. С. 84—87, 94—101.

³⁵ Батюшков К. Н. Письмо В. А. Жуковскому [декабрь 1815] // Соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 358. Батюшков заменил своими стихотворные отрывки в «Берновских Письмах», см.: Левин В. Д. Карамзин, Батюшков, Жуковский — редакторы сочинений М. Н. Муравьева // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к семидесятилетию В. В. Виноградова. М., 1964. С. 189; Космолинская Г. А. К. Н. Батюшков — редактор «Эмилиевых писем» М. Н. Муравьева (в печати).

³⁶ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 181; Вестник Европы. 1810. Ч. LII. № 15. С. 183.

³⁷ Собрание русских стихотворений. Ч. 4. С. 211; Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьева. СПб., 1819. Ч. 1. С. 59. Курсив мой — Л. Р.

³⁸ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 240.

³⁹ Вестник Европы. 1810. Ч. LI. № 9. С. 46; Собрание русских стихотворений. Ч. 2. С. 278; Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьева. С. 23.

⁴⁰ Русские рецензенты перевода считали сомнительным заимствование, найденное Кейлом, так как «стих Муравьева являлся живым фразеологизмом устной речи той поры» (Тиме Г. А., Данилевский Р. Ю. Новый перевод «Евгения Онегина» на немецкий язык // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 159).

⁴¹ Маловероятной мы считаем гипотезу, что Пушкин ознакомился с черновиками Муравьева и запомнил именно эти варианты.

В результате нашего разбора возможных точек соприкосновения двух писателей число вероятных «контактов» не прибавилось, — напротив, уменьшилось. С таким результатом — в ожидании новых «находок» — мы должны считаться, переходя ко второму пункту, к вопросу об образе Муравьева в творческом сознании Пушкина.

По словам Г. Гуковского, «в начале XIX столетия (...) в кругу карамзинистов был принят как обязательный культ Муравьева»;⁴² среди людей, так или иначе связанных с Пушкиным, «приверженцами» такого культа были, кроме Батюшкова и Жуковского, лицейский профессор Н. Ф. Кошанский⁴³ и П. А. Плетнев, который еще в 1845 году признавался Я. К. Гроту в своем «странном пристрастии к М. Н. Муравьеву».⁴⁴ Однако для них предметом почитания был Муравьев-прозаик, «изучивший и достигнувший надлежащим образом древних писателей и ближе всех у нас подходящий к ним как ясностью мыслей, так и простотою слога».⁴⁵ При этом нет основания считать, что молодой Пушкин разделял их культ. Напротив того, скудные упоминания в его произведениях и личных бумагах свидетельствуют, что Муравьев для Пушкина — лишь ограниченное число стихов, опубликованных Жуковским и естественно как бы слившихся с продукцией школы «гармонической точности». На первом месте среди них — его стихотворение «Богине Невы».⁴⁶

Речь идет об одном из самых изящных произведений Муравьева, из тех немногих стихотворений, опубликованных им самим, по популярности едва ли не превосходящем все остальные поэтические сочинения автора.⁴⁷ После его появления в карамзинских «Аонидах» в 1797 году⁴⁸ оно вошло в состав «Собрания русских стихотворений», «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах»,⁴⁹ Полного собрания сочинений Муравьева. Свидетельством престижа этого стихотворения являются и его включение в переводе на английский в «Российскую антологию» Джона

⁴² Гуковский Г. Указ. соч. С. 252.

⁴³ Ср.: Кошанский Н. Ф. Частная риторика. СПб., 1832. С. 37, 50—53, 59, 62—63.

⁴⁴ Плетнев П. А. Письмо к Я. К. Гроту от 22 августа 1845 г. // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 527.

⁴⁵ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 116.

⁴⁶ Для Пушкина, как и для современных исследователей, Муравьев, возможно, был и адресатом знаменитой «Надписи к портрету», сочиненной И. И. Дмитриевым на основе стиха из «Метромании» Пирона, которая играла известную роль в полемических схватках двух писателей (см.: Виноградов В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 396—397). На самом же деле в собрании сочинений Дмитриева двустышие опубликовано под общей рубрикой «Надписи к портретам», без всякого указания имени адресата (Дмитриев И. И. Сочинения и переводы. М., 1803. Ч. 2. С. 86). Только впоследствии Батюшков завершил предисловие к изданию «Обитателя предместия и Эмилиевых писем» следующими словами: «Вообще к нашему писателю можно применить стихи г. Дмитриева: „Я лучшей не могу хвалы ему сказать / Мать дочери велит труды его читать“», повторив второй стих и на титульном листе ([Батюшков К. Н.] От издателей // Обитатель предместия и Эмилиевы письма, сочинение М. Н. Муравьева. СПб., 1815. С. [2]). С тех пор стихи перепечатывались в хрестоматиях под заглавием «К портрету М. Н. Муравьева» (ср.: Журнал для чтения воспитанникам военно-учебных заведений. 1836. Т. 2. № 5. С. 8).

⁴⁷ Этому стихотворению и творческому процессу его создания был посвящен доклад, прочитанный Р. М. Лазарчук во время первых «Кормановских чтений» в 1992 году. См.: Лазарчук Р. М. Стихотворение М. Н. Муравьева «Богине Невы» и письма поэта (роль биографических реалий в интерпретации текста) // Кормановские чтения. (Материалы межвузовской науч. конф. 14—16 апреля 1992 г.). Ижевск, 1994. Вып. 1. С. 37—41.

⁴⁸ Весьма вероятно, что идея публикации возникла во время встречи (скорее всего — первой) Муравьева и Карамзина у В. В. Ханькова в Москве (см.: ГАРФ. Ф. 1153. Оп. 1. Ед. хр. 1.1. Л. 15), где поэт находился с 13 марта по 5 мая 1797 года в связи с коронацией императора Павла I.

⁴⁹ Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, изданное Обществом любителей отечественной словесности. 2-е изд. СПб., 1821. Т. 1. С. 56—58.

Бауринга,⁵⁰ и факт, что еще до Пушкина Батюшков процитировал начальное четверостишие в «Прогулке в Академию Художеств» (1814)⁵¹ и включил строку «И Амуры на часах» в свое подражание Парни «Ложный страх».⁵²

Любопытно, однако, что этот превосходный образец «русского ампира»⁵³ восходит своими корнями к другой, более отдаленной от пушкинской эпохе. Р. М. Лазарчук показала, что следы впечатлений, лежащих в основе стихотворения, и даже некоторые его поэтические образы встречаются в муравьевской переписке не только 1790-х годов, но еще в 1777 году и 1781-м.⁵⁴ К фрагментам, на которые справедливо указала исследовательница, можно добавить еще развернутый восторженный «гимн» городу Петра и его создателю из дневника Муравьева. В этом тексте, который, вероятно, можно отнести к 1779 году (или к самому началу 1780-х годов), присутствуют мотивы, вошедшие впоследствии в стихотворение «Богине Невы»: «Нева научилась спокойнее и медленнее течь, дая свидания на берегах своих. Сени помавают ей: вечер в прозрачном облаке покоится на волнах ее за полночь».⁵⁵

Можно предполагать, что в 1770-е годы Муравьев не только накапливал впечатления и поэтические образы, но и создал первоначальный вариант еще безымянного стихотворения. Недавно стала доступна «Записная книга» Михаила Никитича, где встречается неполный черновой автограф интересующего нас стихотворения с последующими исправлениями и пометой, обозначающей год его создания.⁵⁶ Вопреки установившейся традиции и прочтению самой Л. А. Алексиной, нам кажется, что дату следует прочитать «1779», а не «1794», тем более что неразборчивая скоропись, которой написан основной текст, явно восходит к более раннему времени (возможно, к самому концу 1770-х годов, во всяком случае не позже 1780-х годов).

В отсутствие других прямых указаний,⁵⁷ одна деталь подтверждает наше предположение. Если Р. Лазарчук справедливо подчеркнула уникальность этого стихотворения в муравьевской художественной системе, где «много значит повтор — повторяемость тем, ситуаций, поэтических образов»,⁵⁸ то единственный аналог, который можно все-таки назвать, восходит к концу 1778 года. Это стихотворение «Станс. К Нине» («О милое мечтанье»), напечатанное в 1779 году в «Модном ежемесячном издании», где также присутствуют мотив сна наяву и образ тонкого

⁵⁰ *Muraviev. To the Goddesses of the Neva, Boleslav, King of Poland // Российская антология. Specimens of the Russian Poets, translated by John Bowring, F. L. S. 2th ed. London, 1821. P. 173—183.*

⁵¹ *Varese M. F. Batjuškov (un poeta tra Russia e Italia). Padova, 1970. P. 153; Лазарчук Р. М. Указ. соч. С. 37.*

⁵² Впервые: Вестник Европы. 1810. Ч. LI. № 11. Июнь. С. 213—214.

⁵³ Так Б. Томашевский называл неоклассицизм 1790—1800-х годов (*Томашевский Б. В. К. Н. Батюшков. С. XXVI*).

⁵⁴ *Лазарчук Р. М. Указ. соч. С. 38.*

⁵⁵ РО РНБ. Ф. 499. Ед. хр. 30. Л. 63. Текст опубликован в диссертации И. Фоменко, посвященной прозе Муравьева (*Фоменко И. Ю. Проза М. Н. Муравьева: Из истории русской прозы последней трети XVIII века. Канд. дисс. Л., 1983. С. 256—258*). Примечательно, что «замедление» течения Невы, о котором говорится и в стихотворении, метафорично, так как соответствует духу царствования Екатерины, такого же победоносного, как и время Петра, но в котором «игры следуют (...) за победами и художества переплетают забавами дни славы» (Там же).

⁵⁶ ОР РГБ. Ф. 298. IV. Ед. хр. 53, 56. Л. 74, об.; *Алексина Л. А. Указ. соч. С. 22, 41.*

⁵⁷ Стихотворение упоминается в списке произведений 1775—1795 годов (РО РНБ. Ф. 499. Ед. хр. 29. Л. 90), где, однако, хронологический порядок не соблюдается.

⁵⁸ *Лазарчук Р. М. Указ. соч. С. 37.*

тумана над зыбями вод.⁵⁹ Следует уточнить, что окончательную обработку стихотворение «Богине Невы» получило, видимо, в 1790-е годы⁶⁰ и что в черновом варианте мы не находим тех стихов и тех образов, которые впоследствии «заимствовали» младшие писатели.

Теперь приступим к третьему и едва ли не главному пункту, к вопросу о том, чем муравьевские стихи привлекли внимание Пушкина, в какой функции они вошли в его творчество. Со временем намечались разнообразные ответы, обусловленные различными взглядами на роль цитат и реминисценций в творчестве Пушкина — от представления об их чисто вспомогательной функции до утверждения, что они являются «одним из основных структурообразующих элементов самой ткани повествования романа в стихах Пушкина»,⁶¹ так как включают авторский текст в сложную систему литературных и культурных ассоциаций, сближений и противопоставлений. Так, исследователи выделяли то образ поэта, «Что проводит ночь бессонну, / Опершися на гранит», с помощью которого Пушкин изображает Онегина стоящим на набережной,⁶² то отдельное слово «пиит», якобы получившее в контексте романа в стихах пародийное звучание,⁶³ то сам факт цитации, будто бы подтверждающий связь пушкинского шедевра с традицией «легкой поэзии».

Вместе с тем незамеченной осталась одна деталь, подсказывающая иной подход к данному вопросу. Как известно, XLVIII строфа первой главы «Евгения Онегина» не является законченной поэтической «фразой» и составляет неразрывное единство с предыдущей XLVII строфой. Если перечитать их подряд, то обнаруживается, что из муравьевского четверостишия, процитированного Пушкиным еще до рифмы «гранит — пиит», в стихотворную ткань XLVII строфы вошла (в слегка измененном виде) и рифма «благосклонну — бессонну»:

Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи *благосклонной*
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник *сонный*,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.

Обращение к черновикам данной строфы показывает, что до окончательного решения («Дыханьем ночи благосклонной») автор пробовал разные варианты («Одни гуляли мы», «Дыханьем ночи упо(енны)»),⁶⁴ между тем концовки последующих стихов уже в черновике сразу приобрели тот вид, какой они имеют в печатном тексте. Мы не в состоянии определить последовательность обработки каждой отдельной строки, но если допустить, что две строфы писались в том порядке, в котором они представлены

⁵⁹ Ср.: «...Меня здесь привлекает / Твоя приятна мгла. / Случается, скрывает / Нева свой пышный ход / И тонким одевает / Туманом зыби вод. / Я с Тагом чту совместной / Ее...» (Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 177).

⁶⁰ В окончательном варианте биографические реалии переплетаются, возможно, с литературными реминисценциями: укажем на сходство выражения «Ты велишь сойти туманам» с ломоносовскими стихами «Ты повелел водам парами / Вскходить...» (из Переложения Псалма 103).

⁶¹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 414—416.

⁶² Гершензон М. О. Плагиаты Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. Л., 1926. С. 115.

⁶³ Громбах С. М. Указ. соч. С. 226.

⁶⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 248.

в печатном тексте, то можно предположить, что не отдельный образ поэта, а все муравьевское описание бессонной ночи на набережной Невы естественно припомнилось в момент, когда память Пушкина — персонажа и рассказчика, а также и автора⁶⁵ — возвращалась «к началу жизни молодой».

Вполне возможно, конечно, что окончательное решение XLVII строфы было подсказано началом XLVIII, и нельзя исключить того, что во всем описании Онегина присутствует налет иронии, распространяющийся и на источник цитаты. Но версификационная функция архаического варианта «пиит», «подсказанного известной уже в литературе рифмой к слову гранит»,⁶⁶ решительно ослабляет его стилистическую окраску и, значит, пародическую направленность.⁶⁷ Во всяком случае муравьевская строфа в своей совокупности стала составным элементом пушкинского описания своих встреч с Онегиным, что дает нам ключ и к пониманию роли девятого примечания.

Как известно, чаще всего Пушкин не выделял цитат и реминисценций из произведений поэтов XVIII века, вошедших в «Евгения Онегина», и ссылка на стихи Муравьева составляет одно из исключений, не получивших до сих пор удовлетворительного объяснения.⁶⁸ Решение объявить источник реминисценции таило, возможно, известную долю лукавой полемики с Батюшковым, не раскрывшим своего «плагиата» из того же муравьевского стихотворения, как отметил сам Пушкин на полях второй части «Опытов». Не случайно пометы на книге Батюшкова и первые одиннадцать примечаний к «Онегину» можно датировать одним и тем же временем, не позже 1824 года.⁶⁹

Но, как показали работы Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Чумакова и других, пушкинские примечания, и в первую очередь комментарии к роману в стихах, представляют собой «содержательно и композиционно равноправные части текста»,⁷⁰ которые «продолжают и развивают тематические линии романа».⁷¹ Можно утверждать, что через девятое примечание Пушкин вовлекает в «свой» роман «чужой», муравьевский, текст не столько «в качестве идущего на втором плане стилистического сопоставления»⁷² (как в случае восьмого, содержащего отрывок идиллии Гнедича), а, скорее, как элемент, характеризующий эмоциональную и эстетическую атмосферу эпохи, в которую «уносились» друзья.

Вместе с тем не следует пренебрегать ролью и значением отдельного образа человека, опирающегося на парапет набережной Невы. Исследователи творчества Муравьева отметили достоинства этой конкретной, «скульптурно-зримой» фигуры, выделяющейся на призрачном фоне стихотворения.⁷³ К таким элементам можно добавить также искусное употребление

⁶⁵ Ср.: Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 31. Прим. 61.

⁶⁶ Громбах С. М. Указ. соч. С. 226.

⁶⁷ Ср.: Ильинская И. С. Лексика стихотворной речи Пушкина («Высокие» и поэтические славянизмы). М., 1970. С. 128—132.

⁶⁸ Ср.: Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 116—117, 195.

⁶⁹ См.: Сандомирская В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 16—35; Горохова Р. М. Пушкин и элегия Батюшкова «Умиравший Тасс»: (К вопросу о заметках Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 24—25; Громбах С. М. Указ. соч. С. 223.

⁷⁰ Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. С. 19.

⁷¹ Там же. С. 15.

⁷² Там же. С. 65.

⁷³ Кулакова Л. И. Указ. соч. С. 47; Бруханский А. Н. Указ. соч. С. 163.

метонимии («гранит» вместо «ограды набережной из гранита»), подспудно вносящей в композицию характерную для Петербурга тему камня — обработанного камня на воде.⁷⁴ В доказательство того, что такой образ действительно импонировал Пушкину, можно привести и ряд до сих пор не замеченных фактов.

Как известно, в начале ноября 1824 года, подготавливая издание первой главы романа в стихах, Пушкин сделал набросок иллюстрации именно к XLVIII строфе и послал его из Михайловского брату Льву Сергеевичу с просьбой найти «искусный и быстрый карандаш» для исполнения работы, добавляя требование, чтобы сцена осталась той же, «чтобы все (было. — Л. Р.) в том же местоположении».⁷⁵ Если графике Пушкина вообще посвящена обширная литература,⁷⁶ то этот рисунок привлекал внимание исследователей и как автопортрет поэта в определенном возрасте, и как пример автоиллюстрации, и, наконец, по своей политической направленности.⁷⁷ Как уточняет подпись под рисунком, деталь фона, обозначенная номером 4, представляет «крепость Петропавловскую» — явный символ политического угнетения и до событий на Сенатской площади, и это раскрывает смысл, казалось бы, случайных намеков на «тюрьму» и на «часовых» в поэтическом тексте.⁷⁸

Но данный набросок свидетельствует и о том, что для Пушкина принципиальное значение имела также поза, в которой изображен Онегин. На рисунке видны двое мужчин, один спиной, другой в профиль стоящих на набережной, облокотившись о каменную ограду; под фигурой второго подписи гласит, что он «должен быть опершился на гранит».⁷⁹ Примечательно при этом, что автор здесь пользуется не какой-нибудь прозаической фразой, а именно муравьевским стихом, который он и выделяет подчеркиванием. Ясно, что как уловленная из жизни поза, так и синтетическое выражение, найденное для ее описания, действительно запали в творческое сознание Пушкина.

Но этого мало. Как известно, первая глава вышла без иллюстраций, и только в 1829 году к «Невскому альманаху» была приложена картинка А. Нотбека (гравировал Е. Гейтман), сделанная по пушкинскому наброску, но решительно не удовлетворившая поэта. При сличении двух иллюстраций бросается в глаза, что единственной существенной деталью, которой они отличаются друг от друга, является поза, приданная персонажам:⁸⁰ в рисунке Нотбека оба стоят лицом к зрителю — Пушкин со

⁷⁴ Ср.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 11—12.

⁷⁵ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 119.

⁷⁶ См.: Денисенко С. В. Изучение рисунков А. С. Пушкина в пушкиноведении // Русская литература. 1995. № 2. С. 254—261.

⁷⁷ См., например: Томашевский Б. В. Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1962. С. 324. Прим. 2; Эфрос А. Автопортреты Пушкина. Л., 1945. С. 98; Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1983. С. 351—355; Жуйкова Р. Г. 1) Автопортреты Пушкина (Каталог) // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 99; 2) Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 48; Павлова Е. В. А. С. Пушкин в портретах. М., 1983. С. 20; Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1996. С. 68; Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 91; Зажурило В. К., Кузьмина Л. И., Назарова Г. И. «Люблю тебя, Петра творенье...»: Пушкинские места в Ленинграде. Л., 1989.

⁷⁸ Ср.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 171.

⁷⁹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 119.

⁸⁰ Петропавловская крепость видна в обеих картинках. Слишком утонченно, возможно, объяснение Ю. М. Лотмана, что рисунок Нотбека не удовлетворил Пушкина главным образом потому, что «место действия было перенесено к Летнему саду, то есть удалено от Миллионной и от дворца», между тем как в наброске оно находилось «на равном расстоянии» от двух противоположных символов либерализма и самодержавия (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 172).

скрещенными на груди руками, опершись спиной об ограду набережной, а Онегин лишь касаясь ее рукой. И действительно, в эпиграмме, которой Пушкин откликнулся на гравюру, предметом сатиры является неудачная поза, выбранная Нотбеком для изображения:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись жопой о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит.⁸¹

Пушкин, возможно сам не сознавая этого, здесь прибегает еще раз к муравьевскому стиху, хотя уже в нарочито сниженной, пародийной форме. При этом заметим любопытный сдвиг: своей пародией поэт подчеркивает несообразность положения, в котором на гравюре изображен не Онегин, как следовало бы ожидать, а он сам. Но, кажется, противоречий тут нет. Ведь с самого начала образ из стихотворения Муравьева запечатлелся в творческом сознании Пушкина как нечто глубоко личное, как поза *поэта*,⁸² и недаром автор придал ее Онегину в том месте романа, где «разность между Онегиным» и им наиболее слаба и два героя почти отождествляются.⁸³

Этой маленькой «неприличной» пародией заканчивается путь муравьевского стиха внутри пушкинского творчества. Хоть связь каждого отдельного текста с произведением, откуда почерпнута цитата, порой неощутима, ясно, что муравьевское стихотворение «Богине Невы», строфы XLVII и XLVIII первой главы «Евгения Онегина», девятое примечание, пушкинский набросок иллюстрации к XLVIII строфе, приписки к нему, гравюра Нотбека, наконец, пушкинская эпиграмма — все эти разнородные «тексты» взаимосвязаны и находятся в сложных отношениях. Если реминисценции из Муравьева в двух строфах «Онегина» реализуют скрытые возможности отдельных элементов оригинального четверостишия, то в девятом примечании оно само составляет легкий контрапункт пушкинским стихам. Если «картинка», нарисованная поэтом, дополняет смысл этих стихов и подчеркивает их политическое звучание, то подпись, воспроизводящая муравьевскую строку, заставляет вспомнить об их более интимном аспекте. В эпиграмме на Нотбека пародия, искажающая муравьевские слова, на самом деле призвана подтвердить значение оригинального текста.

Данный пример показывает, до какой степени могут быть сложными связи, устанавливающиеся между самыми, казалось бы, далекими текстами. Мы не намерены преувеличивать значение Муравьева или даже одного его стихотворения «Богине Невы» для такого поэта, как Пушкин. Скажем только, что в его творческой лаборатории нашлось место определенному комплексу муравьевских мотивов. К ним, безусловно, относится образ поэта в излюбленной позе, но куда входят и впечатления приятности ночи на набережной Невы. Если учесть сходство муравьевской строки из стихотворения «К Феоне» («Явись, как легкий утром пар»

⁸¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 165; 738; 1183—1184.

⁸² Интересную тему для исследования представляют «позы», в которых поэты изображают себя (ср.: Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К. и Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 209). Любопытно было бы проследить путь от «пиита», опершегося на гранит, до пьяного, пригвожденного к трагичной стойке...

⁸³ Ср., например: Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. С. 31; Greenleaf M. Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994. P. 233, 289 (n. 61).

(«Вносящийся от невских токов»)) и пушкинского «Заклинания» («Явись, возлюбленная тень / ⟨...⟩ Бледна, хладна как зимний день, / ⟨...⟩ Приди как дальная звезда, / Как легкий звук иль дуновенье»),⁸⁴ то к этому «муравьевскому» комплексу можно добавить также предчувствие появления призрака какой-то доброжелательной женской фигуры.

Все это заставляет взглянуть иными глазами на любопытный факт, который, возможно, является лишь совпадением. В VIII главе «Евгения Онегина», главе неожиданных превращений, как известно, пушкинская Муза преображается в уездную барышню «с печальной думою в очах», а эта скромная девушка становится петербургской княгиней;⁸⁵ и вот последнее превращение — княгиня обращивается *богиней Невы*:

Но мой Онегин вечер целый
Татьяной занят был одной,
Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною *богиней*
Роскошной, царственной *Невы*.⁸⁶

(гл. 8, XXVII)

⁸⁴ Указание В. Маркова (*Markov V. Op. cit. P. 40*).

⁸⁵ См. недавнюю статью: Чумаков Ю. Н. Татьяна, Княгиня Н. Муза (из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия профессора В. М. Марковича. СПб., 1996. С. 101—114.

⁸⁶ Словосочетание перекликается с эпитетом Нины Воронской: «Клеопатра Невы» (гл. 8, XVI).

БЕЛИНСКИЙ И РОМАН ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Отдельное издание «Отцов и детей», вышедшее в свет через полгода после журнальной публикации романа (1862), появилось с посвящением: «Памяти Виссариона Григорьевича Белинского». Как справедливо отметил в комментарии к роману А. И. Батюто, «посвящение имело программный характер и полемический оттенок». «Этим посвящением», пишет А. И. Батюто, Тургенев заявлял «о своей верности тому идейному движению, связанному с именем великого критика, которое в новых исторических условиях продолжали русские революционные демократы шестидесятых годов, не признавшие себя в образе Базарова и почти единодушно выступившие с острой критикой политической позиции писателя».¹

По первоначальному замыслу Тургенева отдельное издание «Отцов и детей» вместе с посвящением должно было предварять еще и обширное предисловие, в котором он бы сам попытался объяснить читателю поставленную перед собой задачу (Соч., 7, 435). Отказавшись под давлением друзей от этого намерения, Тургенев все-таки хотел, как он писал в одном из писем Н. Х. Кетчеру, к посвящению «прибавить несколько строк от себя» (Письма, 5, 81). Однако и этому воспротивились друзья, и через две недели, 28 июня (10 июля) 1862 года, Тургенев снова писал Кетчеру, взявшему на себя труд первого отдельного издания «Отцов и детей»: «Боткин и Фет полагают, что никакого предисловия не нужно, что нечего мне извиняться; я убедился их доводами, и предисловие ты можешь выкинуть — оставив одно посвящение, которое говорит довольно за себя» (там же, 86). Кетчер выполнил желание Тургенева, и уже написанное полустраничное предисловие в печати не появилось. В последней фразе этого предисловия автор «Отцов и детей» писал: «...я сам знаю, и мои друзья в этом уверены, что мои убеждения ни на волос не изменились с тех пор, как я вступил на литературное поприще, и я с спокойной совестью могу выставить на первом листе этой книги дорогое имя моего незабвенного друга» (Соч., 7, 435).

То, чему так решительно и с таким успехом в 1862 году воспротивились его друзья, Тургенев все-таки осуществил в 1869-м, написав специальную главу в свои «Литературные и житейские воспоминания» — «По поводу „Отцов и детей“». Однако здесь речь пойдет не о ней, тем более что она несомненно отличается — и существенно — от задуманного сразу после окончания романа авторского предисловия к нему.

История этого не появившегося тогда предисловия вкупе с навсегда оставшимся с тех пор на титуле «Отцов и детей» посвящением расширяет наши представления о мире идей, образов, воспоминаний, волновавших Тургенева в период создания романа. И это тем более дорого, что

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С. 435. Далее ссылки на это издание даются в тексте: указываются серия (Соч., Письма), номер тома и страницы.

Тургенев, как известно, был крайне скуп на подобного рода откровения и они преломлялись в его произведениях подчас неожиданно, «рискуя» остаться незамеченными. Что же касается Белинского, то его имя не упоминается ни в самом романе, ни в Подготовительных материалах к нему. Не встречается оно и в письмах Тургенева, написанных им в период работы над «Отцами и детьми». Но зато, получив от А. Н. Майкова одобрительный отклик на свой роман, Тургенев, отвечая ему, вспомнил о Белинском, который в начале сороковых годов, как и Тургенев, приветствовал Аполлона Майкова в самом начале его поэтического поприща. «Что там ни говори молодежь, — писал Тургенев Майкову 18(30) марта 1862 года, — а Искусство умереть не может — и посильное служение ему будет всегда тесно соединять людей.

Этот огонь, который Белинский первый признал в том первом, одной только буквой М. подписанном стихотворении («Когда ложится тень», и т. д.) — этот огонь до сих пор горит и вечно будет гореть в Вас — и пока он не потухнет, Красота и Поэзия будут с Вами» (Письма, 5, 38—39).

Возникновению замысла «Отцов и детей» летом 1860 года предшествовала публикация в начале того же года мемуарной статьи Тургенева «Встреча моя с Белинским» в «Московском вестнике», написанной в форме письма к редактору Н. А. Основскому. Разрыв с «Современником», которому в первую очередь и были обязаны своим появлением «Отцы и дети», обострял в Тургеневе память о прошлом. Эта память давала ему уверенность в правомочности своей общественно-литературной позиции. Потому-то столь ощутимы и значимы в «Отцах и детях» коллизии, рожденные его воспоминаниями, и прежде всего воспоминаниями о Белинском, о поре своего общения с ним.

Наследники Белинского, революционеры-шестидесятники, были наследниками и его, Тургенева, как бы ни настаивали они на своей непримиримости с дворянскими либералами. Это его поколение, к которому безраздельно принадлежали и Белинский, и Герцен, завещало новому свой нигилизм. А потому, наверное, и в биографию Николая Петровича Кирсанова Тургенев вкраплял штрихи не только своей собственной биографии, но и биографии Белинского. Как и Белинский, его герой женился на развитой девице, которая «в журналах читала серьезные статьи в отделе „Наук“», а женившись, «блаженствовал со своею Машей (...) на даче около Лесного института...» (Соч., 7, 8). Эта, казалось бы, малозначимая в повествовании о Николае Петровиче деталь, указанная на второй странице романа, много говорила о том, во власти каких воспоминаний находился Тургенев, приступая к созданию «Отцов и детей». На даче около Лесного института сразу после женитьбы поселился Белинский, и здесь происходили его постоянные встречи с Тургеньевым. «Тут мы сошлись с ним окончательно и видались почти каждый день, — вспоминал об этой поре своей жизни Тургенев. — ...наше сближение летом 1843 года (в действительности — летом 1844 года. — Н. Н.) имело результатом продолжительные шестичасовые беседы, в течение которых мы с Белинским касались всех возможных предметов, преимущественно, однако, философских и литературных...» (Соч., 11, 169).

То немногое из этих бесед, что зафиксировано в воспоминаниях Тургенева и письмах Белинского, позволяет утверждать, что они нашли свое отражение и в «Отцах и детях».

«Он вообще неохотно распространялся о самом себе, о своем прошедшем и т. п., — писал Тургенев о критике уже позднее, в своих «Воспоминаниях о Белинском» (1869). — Мне много раз случалось наводить его на

этот разговор, но он всегда отклонял его; он словно стыдился, словно не понимал, что за охота толковать о личных дрязгах, когда существует столько предметов для беседы, более важных и полезных!» (Соч., 11, 49). Видимо, с этим наблюдением над личностью Белинского связан в «Отцах и детях» диалог Аркадия с Базаровым:

«— Надо бы так устроить жизнь, чтобы каждое мгновение в ней было значительно, — произнес задумчиво Аркадий.

— Кто говорит! Значительное хоть и ложно бывает, да сладко, но и с незначительным помириться можно... а вот дрязги, дрязги... это беда» (Соч., 7, 119—120).

И хотя само происхождение Базарова — сын лекаря и внук дьячка — Тургенев уподобил происхождению Белинского, а его спор с Павлом Петровичем тоже, и неотвратно, напоминал о нем же и его знаменитом письме к Гоголю, тем не менее не в Евгении Базарове, а в его отце, лекаре, воплощал Тургенев психологические черты своего великого друга.

В упоминавшемся выше очерке «Встреча моя с Белинским» Тургенев, пытаясь определить роль и место Белинского в жизни русского общества, писал: «Белинский был именно тем, что мы бы решились назвать центральной натурой; то есть он всеми своими качествами и недостатками стоял близко к центру, к самой сути своего народа, а потому самые его недостатки, как например его малый запас познаний, его неусидчивость и неохота к медленным трудам, получали характер как бы необходимости, имели значение историческое. Человек ученый не мог бы быть истинным представителем нашего общества двадцать лет тому назад; он бы не мог быть им даже теперь. Но это не мешало Белинскому сделаться одним из руководителей общественного сознания своего времени. Ибо, во-первых, он хотя и не был учен, знал, однако, довольно для того, чтобы иметь право говорить и наставлять других; а во-вторых, он знал именно то, что нужно было знать, и это знание срослось у него с жизнью, как во всякой центральной натуре. Можно быть человеком весьма умным, блестящим и замечательным и находиться в то же время на периферии, на окружности, если можно так выразиться, своего народа... Всякому случалось встречать такие натуры: нельзя не сожалеть об их бесплодности, но удивляться ей нечего» (Соч., 11, 168—169).

Эту же мысль Тургенев развивал и через девять с лишним лет в главе «Воспоминания о Белинском» цикла «Литературные и житейские воспоминания», но еще раньше он претворил ее в образах «Отцов и детей». Как ни велико расстояние между великим литературным критиком Виссарионом Белинским и отставным штаб-лекарем Василием Базаровым, к последнему едва ли так уж не применимо сказанное Тургеневым о первом в процитированном выше отрывке, равно как две заключительные фразы его могут быть отнесены к Евгению Базарову.

В «Воспоминаниях о Белинском» Тургенев писал: «Еще одно замечательное качество Белинского как критика состояло в том, что он был всегда, как говорят англичане, „in earnest“ (серьезен. — Н. Н.); он не шутил ни с предметом своих размышлений, ни с читателем, ни с самим собою; а позднейшее, столь распространенное глумление он бы отвергнул, как недостойное легкомыслие или трусость» (там же, 40). Развивая далее эту мысль, Тургенев без обиняков давал понять, что в первую очередь имеет в виду приснопамятный добролюбовский «Свисток», вслед за Герценом², уподобляя его авторов, и прежде всего, несомненно, самого До-

² См.: Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 119—120.

бродягоубова, Сенковскому. В прямую связь с этим рассуждением может быть поставлен разговор Базарова с отцом. «...Мы теперь вообще над медициной смеемся и ни перед кем не преклоняемся», — заявляет Базаров, вызывая недоумение у Василия Ивановича: «Как же это так? Ведь ты доктором хочешь быть?» И как ни боготворит старик Базаров своего сына, он не может согласиться с его ответом: «Хочу, да одно другому не мешает», хотя и не решается спорить (Соч., 7, 110).

Нигилизм Базарова не колеблет жизненных устоев его родителей, в то время как в нем самом эти устои вызывают чувство, похожее и на уважение, и на зависть: «Я думаю: хорошо моим родителям жить на свете! Отец в шестьдесят лет хлопочет, толкует о „паллиативных“ средствах,³ лечит людей, великодушничает с крестьянами — кутит, одним словом; и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими занятиями, ахами да охами, что ей и опомниться некогда; а я...» (Соч., 7, 118). Выразительной параллелью этому высказыванию Базарова могут служить следующие строки из «Воспоминаний о Белинском»: «...как литературный критик он был именно тем, что англичане называют — „the right man on the right place“, „настоящим человеком на настоящем месте“, чего нельзя сказать об его преемниках» (Соч., 11, 32).

Однако подобного рода аналогии в силу своей принципиальной значимости требуют еще и других конкретных подтверждений. И сопоставление соответствующих страниц «Отцов и детей» с посвященными Белинскому воспоминаниями Тургенева дает эти подтверждения. И тем оправданнее кажется это сопоставление созданного в романе художественного образа старика Базарова с ушедшим из жизни молодым и почти за полтора десятилетия до появления «Отцов и детей» великим литературным критиком, что Тургенев в своих воспоминаниях сам проецировал образ Белинского на ту отраженную в его романе реальность, свидетелем и участником которой критику не суждено было стать. По убеждению Тургенева, «Белинский никогда бы не позволил себе той ошибки, в которую впал даровитый Добролюбов; он не стал бы, например, с ожесточением бранить Кавура, Пальмерстона, вообще парламентаризм, как неполную и потому неверную форму правления». А по поводу статей Писарева о Пушкине Тургенев восклицал: «Поход на стихотворцев в 1866 году! Да это антикварская выходка, архаизм! Белинский — тот никогда бы не впал в такой просак!» (Соч., 11, 31, 33).

Сказав в своих воспоминаниях, что Белинский «умер кстати и вовремя», так как «полиция ежедневно справлялась о состоянии его здоровья, о ходе его агонии», и что «от тяжких испытаний избавила его смерть», Тургенев и через двадцать лет после его смерти думал о нем как о живом: «Я иногда невольно задаю себе вопрос, невольно представляю себе: что бы сказал, что бы почувствовал Белинский при виде великих реформ, совершенных нынешним царствованием — освобождения крестьян, водворения гласного суда и т. д.? Какой бы восторг возбудили в нем эти плодоносные начинания! Но он не дожил до них... Не дожил он также

³ Здесь не лишним будет отметить, что это специфически медицинское выражение, введенное Тургеневым в речь Василия Ивановича и процитированное затем его сыном, было, вероятно, привычным для Белинского, который, судя по его письмам, употреблял этот термин как в прямом, так и в переносном смысле. Так, сообщая жене в сентябре 1846 года из Крыма о полученной от доктора А. Ф. Арендта рекомендации «курить траву», Белинский писал: «Не знаю, вылечит ли это меня, но как паллиатив — это хорошее средство». А в письме к В. П. Боткину от 29 января 1847 года, жалуясь на свою «жизнь на подавниках», Белинский называл эти подавники паллиативами, «которые тяжело ложатся на душу, а помогают-то мало» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 12. С. 314, 320).

до того, что так же наполнило бы сладостью его сердце: не увидел он много хорошего, что совершилось после него в нашей литературе. Как бы порадовался он поэтическому дару Л. Н. Толстого, силе Островского, юмору Писемского, сатире Салтыкова, трезвой правде Решетникова! Кому бы, как не ему, следовало быть свидетелем всхода тех семян, из которых многие были посеяны его рукою?..» (Соч., 11, 50, 51).

Память о Белинском была для Тургенева больше, чем память: роль критика в развитии русской литературы Тургенев, как немногие из его современников, умел понять и оценить в ее исторической перспективе и под этим углом исторического зрения рассматривал и свою личную дружбу с Белинским, и его участие в своей писательской судьбе, которое Тургенев неизменно считал определяющим. Потому-то, наверное, до мельчайших подробностей и запомнилась ему, начинающему тогда поэту, его первая встреча с маститым критиком. И Тургенев скрупулезно воспроизводил в своих воспоминаниях эти подробности, воссоздавая внешний облик, манеру общения, психологические черты характера Белинского: «...он заговорил и закашлял в одно и то же время, попросил нас сесть и сам торопливо сел на диване, бегая глазами по полу и перебирая табакерку в маленьких и красивых ручках (...) Белинский встал с дивана и начал расхаживать по комнате, понюхивая табачок, останавливаясь, громко смеясь каждому мало-мальски острому слову, своему и чужому. Должно сказать, что собственно блеску в его речах не было: он охотно повторял одни и те же шутки, не совсем даже замысловатые...» (Соч., 11, 167, 168).

Таким Белинский навсегда запомнился Тургеневу, который и позднее подчеркивал те же детали в его внешности и характере: «Смеялся он от души, как ребенок. Он любил расхаживать по комнате, постукивая пальцами красивых и маленьких рук по табакерке с русским табаком (...) Между чужими людьми, на улице, Белинский легко робел и терялся» (там же, 24—25).

Близость этих мемуарных отрывков к строкам и страницам «Отцов и детей», посвященным Василию Ивановичу Базарову, очевидна, хотя черты Белинского, обозначенные в документальном повествовании о нем, творчески преломлялись Тургеневым в художественной конкретике романного образа. Но и тем разительнее сходство Белинского из процитированных выше мемуаров писателя с отставным штаб-лекарем в его романе:

« — Да полно тебе Лазаря петь, — перебил опять Базаров. — Сядь лучше вот тут на диван да дай на себя посмотреть.

Василий Иванович засмеялся и сел (...) он беспрестанно двигался, поводил плечами, точно платье ему под мышками резало, моргал, покашливал и шевелил пальцами (...)

— Лазаря петь! — повторил Василий Иванович (...) Василий Иванович во все время обеда расхаживал по комнате и с совершенно счастливым и даже блаженным видом говорил о тяжелых опасениях, внушаемых ему наполеоновской политикой и запутанностью итальянского вопроса» (Соч., 7, 109, 112).

Робеющий перед собственным сыном старик Базаров, тщетно пытающийся в ожидании обеда развеселить гостей своими рассказами, которые лишь ему самому кажутся смешными, вызывает чувство неловкости у Аркадия (там же, 111). Вероятно, такое чувство и в подобной же ситуации приходилось испытывать и Тургеневу в общении с Белинским: иначе он, наверное, не отмечал бы в процитированных выше строках своих мемуаров ни манеру Белинского громко смеяться «каждому мало-мальски

острому слову, своему и чужому», ни отсутствие блеска в его речах, ни его привычку повторять «одни и те же шутки, не совсем даже замысловатые...». К этим засвидетельствованным в мемуарном очерке Тургенева впечатлениям уже от первой встречи с Белинским восходит, скорее всего, и упомянутый выше предобеденный монолог Василия Ивановича, — восходит не по смысловому его наполнению, но по самой своей психологической и эмоциональной сути.

С впечатлениями подобного рода связан, по-видимому, и еще один пассаж, вписанный Тургеневым на полях черновой рукописи в двадцать седьмой главе романа: «Придерживая свой засаленный шлафрок двумя пальцами на желудке и покуривая трубочку, он с наслаждением слушал Базарова, и чем больше злости было в его выходках, тем добродушнее хохотал (...) его ошастливленный отец. Он даже повторял эти, иногда тупые и бессмысленные, выходки и, например, в течение нескольких дней, ни к селу ни к городу, все твердил: „Ну, это дело девятое!“ — потому только, что сын его, узнав, что он ходил к заутрене, употребил это выражение» (там же, 173). Этот отрывок, столь очевидно диссонирующий резкостью авторской позиции едва ли не со всем авторским повествованием в «Отцах и детях», дает основание предположить, что в нем Тургенев зашифровал нечто особо сокровенное из истории своих взаимоотношений с Белинским, отзывавшееся впоследствии в его душе сожалением и досадой. И в этой связи небезынтересно письмо Белинского к В. П. Боткину, относящееся к первым неделям его знакомства с Тургеневым: «Тургенев очень хороший человек, и я легко сблизаясь с ним. В нем есть злость и желчь, и юмор, он глубоко понимает Москву и так воспроизводит ее, что я пьянею от удовольствия. А как он воспроизводит Аксакова с его кадыком и идеализмом. Т(ургенев) немного немец в том смысле, как и Б(акунин), который с тоном покровительства отзывается о П. Р. (Арнольд Руге? — Н. Н.), а между тем живет на его счет».⁴ Возможно, именно эта или аналогичная ей непроясненная сама по себе ситуация проясняет как происхождение процитированного выше отрывка из «Отцов и детей», так и его тональность.

В «Воспоминаниях о Белинском» Тургенев отмечал и такую черту критика, как его манера говорить. «...Говорил он с особенными ударами и придыханиями, „упорствуя, волнуясь и спеша“», — писал он, цитируя стих Некрасова (Соч., 11, 24). А в «Отцах и детях» реплики Василия Ивановича не однажды сопровождаются авторской ремаркой «поспешно».

Бухарский шлафрок, в котором Василий Иванович предстал наутро перед своими гостями, напоминает о той подробности из жизни Белинского, о которой сам он писал жене из Берлина в мае 1847 года: «Пишу я тебе в комнате Тургенева, в татарском халате...»⁵

Сказав в своих воспоминаниях о том, что Белинский «музыке сочувствовал очень слабо», Тургенев отметил: «Хор чертей в „Роберте-Дьяволе“ был единственной мелодией, затверженной Белинским: в минуты отличного расположения духа он подвывал басом этот дьявольский напев» (Соч., 11, 42). И этот дьявольский напев звучит в «Отцах и детях» из уст Василия Ивановича Базарова (Соч., 7, 117).

Старик Базаров не стал центральной фигурой в романе; его отодвинули на второй план и заслонили другие «отцы» — братья Кирсановы, и в

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 151.

⁵ Там же. С. 362.

первую очередь — Павел Петрович. Между тем в Подготовительных материалах к «Отцам и детям», в первоначально предполагавшемся развитии сюжета романа, роль Василия Ивановича была очевидно более значимой. И здесь герой тоже умирает от заражения трупным ядом, но к анатомированию трупа Базаров обращается для практики в непосредственной связи с предстоящей операцией над живым человеком, которую они обсуждают вместе с отцом и вместе с ним решают, что операцию эту должен делать не Василий Иванович, а он, Евгений Базаров. Изначально в сюжете романа не предполагалось сцены предсмертного свидания Базарова с Одинцовой, последним актом его жизни должен был стать его разговор с отцом. «Это надобно сделать как можно лучше», — подчеркивал Тургенев в Подготовительных материалах к роману, сопровождая эту помету фразой, которую над умирающим сыном произнесет Василий Иванович: «Какого человека теряет Россия!» (Соч., 12, 575). Однако эта фраза лишена в романе того пафоса, который, казалось бы, неотъемлем от ее высокого трагического смысла. Сам Василий Иванович не произносит этих слов, они как бы предвосхищены в романе его сыном, который сосредоточивает в них и свой скепсис, и свою боль за безутешного в своей старческой скорби отца. «Отец вам будет говорить, — обращается Базаров к Одинцовой, — что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха; но не разуберяйте старика. Чем бы дитя не тешилось... вы знаете» (Соч., 7, 183).

Как можно заключить из приведенного выше примера, Тургенев стремился избежать очевидных аналогий образа старика Базарова с Белинским. В нем, отставном штаб-лекаре, нет и следа той нетерпимости, которая была столь присуща Белинскому. Его многое сближает с оппонентами его сына, и прежде всего с Павлом Петровичем Кирсановым, но, в отличие от последнего, он не спорит с Базаровым. И причиной тому не одна его безграничная отцовская любовь, но и понимание своей уже отыгранной роли в жизни. Такое отношение к себе, по наблюдениям Тургенева, складывалось незадолго до смерти и у Белинского, который «начинал чувствовать, что наступило время сделать новый шаг, выйти из того тесного круга; политико-экономические вопросы должны были сменить вопросы эстетические, литературные; но сам он себя уже устал и указывал на другое лицо, в котором видел своего преемника, — на В. Н. Майкова...» (Соч., 11, 32).

Однако и не вступая в прямой спор с сыном, Василий Иванович не раз оказывается союзником Павла Петровича, и в частности, они, по-видимому, солидарны друг с другом в своих представлениях о нравственном долге, и в подтверждение своих убеждений каждый из них мог бы повторить слова героя повести «Фауст», написанной Тургеневым за пять с лишним лет до «Отцов и детей»: «...жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь — тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща...» (Соч., 5, 129).

А между тем этот вывод тургеневского героя, родившийся в трагическом опыте его собственной жизни, вызвал незамедлительную отповедь Добролюбова, который в статье «Николай Владимирович Станкевич» (1858), имея в виду процитированные выше строки, писал: «В этом взгляде есть сторона очень похвальная, именно — уважение к требова-

ниям нравственного долга. Но, с другой стороны, взгляд этот крайне печален, потому что потребности человеческой природы он прямо признает противными требованиям долга; и следовательно, принимающие такой взгляд признаются в своей крайней испорченности и нравственной негодности. (...) ...если жизнь должна быть рядом лишений и страданий в силу велений долга, так это ведь потому, что наши собственные стремления не сходятся с требованиями долга».⁶ Герою повести «Фауст» и ему подобным Добролюбов в своей статье противопоставлял Станкевича, утверждая, что «отсутствие страданий, внутренней борьбы и всяких душевных мук происходило в нем просто от гармонии его существа с требованиями чистой нравственности».⁷

И хотя Добролюбов признавал, что Станкевич лишь приближался к тому, чтобы «слить требования долга с потребностями внутреннего существа своего»,⁸ тем не менее именно на примере его личности критик выстраивал свою теорию разумного эгоизма, которая очевидно страдала рассудочной односторонностью, пренебрегающей не поддающейся логическому осмыслению эмоциональной сферой человеческого бытия. Эту-то односторонность и опровергал в своем романе образами «отцов» Тургенев. Любовь Павла Петровича к Фенечке потому и оборачивается для него отречением и настоятельной просьбой к брату исполнить свой долг перед ней, что требования нравственного долга органичны для его натуры. Непременны они и для Василия Ивановича Базарова, который в не меньшей степени, нежели Павел Петрович, озабочен тем, чтобы если не помочь, то и не помешать близким людям исполнить их собственный долг. Как ни потрясает Василия Ивановича известие о скором отъезде сына, слова Базарова: «Мне необходимо», — приглушают его боль, заставляют смириться с мыслью о разлуке: «Необходимо... Что ж? Прежде всего надо долг исполнять... Так выслать лошадей? Хорошо» (Соч., 7, 127). Очевидно, полемический дидактизм этого суждения о долге старика Базарова представляется психологически оправданным в свете сориентированности его образа на Белинского, который написал однажды В. П. Боткину: «Есть одно, чему можно пожертвовать женщиною и иметь право разбить ее сердце — это долг...»⁹

«Отец и командир», «отец» — так обращался Тургенев к Белинскому в своем последнем известном письме к нему от 14 (26) ноября 1847 года (Письма, 1, 229, 231). А П. В. Анненков, который летом того же года был вместе с Тургеневым и Белинским в Зальцбрунне, вспоминает: «...все свои довольно частые споры с Тургеневым он обыкновенно начинал словами: „Мальчик, берегитесь — я вас в угол поставлю“. Было что-то добродушное в этих прибаутках, походивших на детскую ласку».¹⁰ Вместе с тем Анненков подчеркивает далее содержательность этих споров и особое внимание Белинского к речам Тургенева: «„Мальчик Тургенев“, однако же, высказывал ему подчас очень жесткие истины, особенно по отношению к неумению Белинского обращаться с жизнью и к его непониманию первых реальных ее основ. Белинский становился тогда серьезен и начинал разбирать психические и бытовые условия, мешающие иногда полному развитию людей, хотя бы они и имели все необходимые качества для развития; однако же многие слова Тургенева, как я заметил после,

⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 387.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 390.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 160.

¹⁰ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 325.

западали ему в душу, и он обсуждал их еще и про себя некоторое время».¹¹

Анненков тонко засвидетельствовал тот характер отношений Тургенева с Белинским, который оба они подтверждали своими письмами — и друг к другу, и к третьим лицам, а впоследствии Тургенев претворил в отношениях отца и сына Базаровых. Маститый критик и начинающий поэт — именно это различие их литературных статусов, а не семилетняя разница в возрасте изначально предопределила стиль их общения. «Белинский с добродушным снисхождением, с сочувственным жаром поощрял начинающих писателей, в которых признавал талант, поддерживал их первые шаги, — вспоминал Тургенев, — (...) в припадке отеческой нежности к новонародившемуся таланту Белинский относился к нему, как к сыну, как к своему „дитятке”» (Соч., 11, 46—47). Говоря так, Тургенев вспоминал отеческую заботу Белинского о Достоевском и Некрасове, отмечая при этом, что на него самого критик «особенных надежд (...) не возлагал» (там же).

Это последнее утверждение Тургенева едва ли не противоречит фактам. Восторженной рецензией ознаменовал Белинский появление «Параши», написанной Тургеневым уже в пору их дружеского общения, и, пока был жив, ни одно из последующих его произведений не обошел своим вниманием. А прочтя первые рассказы «Записок охотника», восхищался и предрекал: «Вы и сами не знаете, что такое „Хорь и Калиныч” (...) Судя по „Хорю”, Вы далеко пойдете...»¹² Белинскому не дано было дожить до того времени, когда в полной мере раскрылся талант Тургенева, но обаяние и масштаб его личности критик почувствовал и осознал с первых дней знакомства с ним. И если для Тургенева, еще не определившегося окончательно в выборе своего жизненного пути, эта встреча, по-видимому, сыграла решающую роль, то и для Белинского она значила многое. Одинокий, больной, изнуренный журнальной работой, он писал тогда В. П. Боткину: «Есть же такие несчастные люди, над которыми от рождения тяготеет проклятие и которым нет удачи ни в деле, ни в пустяках и нет надежды на какое-нибудь счастье в жизни. Устал я, брате, — и мысль о смерти как-то чаще приходит на ум и как-то меньше прежнего леденит сердце (...) ждать уже нечего, и в душе распространяется холод, сырость и смрад могилы».¹³ А незадолго перед этим сообщал Бакуниным в Премухино о своем знакомстве с Тургеневым, и сообщал с оттенком благодарности к последнему за проявленную им инициативу: «Он был так добр, что сам изъявил желание на это знакомство».¹⁴ И в этом же письме Белинский высказал свое первое мнение о Тургеневе, в справедливости которого впоследствии ни разу не усомнился: «Кажется, Т(ургенев) хороший человек».¹⁵

«Я полюбил его искренно и глубоко; он благоволил ко мне», — вспоминал Тургенев свою дружбу с Белинским (Соч., 11, 24). Сам же Белинский в своих письмах существенно скорректировал это тургеневское «благоволил»: его привязанность к Тургеневу была одной из самых глубоких в его жизни, а известно, как известно, Белинский умел. После двух первых месяцев общения с Тургеневым Белинский писал о нем В. П. Боткину: «Это человек необыкновенно умный, да и вообще хороший

¹¹ Там же.

¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 336.

¹³ Там же. С. 150—151.

¹⁴ Там же. С. 139.

¹⁵ Там же.

человек. Беседа и споры с ним отводили мне душу. Тяжело быть среди людей, которые или во всем соглашаются с тобою, или если противоречат, то не доказательствами, а чувствами и инстинктом, — и отрадно встретить человека, самобытное и характерное мнение которого, сшибаясь с твоим, извлекает искры. (...) Во всех его суждениях виден характер и действительность. Он враг всего неопределенного, к чему я, по слабости характера и неопределенности натуры и дурного развития, довольно падок».¹⁶

Образчики этого «самобытного и характерного мнения» Тургенева Белинский щедро и подчас с восторгом воспроизводил в письмах к Боткину, а Тургенев некоторые из них увековечил впоследствии в суждениях Базарова в «Отцах и детях». «Т(у)рг(е)н(е)в поразил меня нечаянно, сказавши к слову, что Гегель где-то выразился, что дельный человек тот, кто коли видит, что $2 \times 2 = 4$, так и ставит 4, а пустой (прекрасная душа) тот, кто хоть и видит, что $2 \times 2 = 4$, а все норовит, как (бы) поставить 5 или 10», — писал Белинский Боткину в марте 1843 года, поясняя далее, почему так поразила его эта мысль: «До сих пор вся жизнь моя протекала в том, что я видел и понимал, что $2 \times 2 = 4$, а ставил 5. Теперь уж не могу быть так глупо малодушным, но от этого мне не легче — в этом мой смертный приговор...»¹⁷

Эту поразившую Белинского истину в IX главе «Отцов и детей» напомнил Аркадию Кирсанову Евгений Базаров, который резюмировал ею свой разговор с ним о русском мужике:

« — И добрые мужички надуют твоего отца всенепременно. Знаешь поговорку: „Русский мужик бога слопаёт”.

— Я начинаю соглашаться с дядей, — заметил Аркадий, — ты решительно дурного мнения о русских.

— Эка важности! Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения. Важно то, что дважды два четыре, а остальное все пустяки» (Соч., 7, 43).

Безапелляционная резкость приведенного выше и других высказываний Базарова на эту же тему не уступает резкости аналогичных суждений самого Тургенева, что тоже отмечено Белинским в одном из его апрельских писем 1843 года к Боткину. «...Раз, в споре против меня за немцев, — писал Белинский о Тургеневе, — он сказал мне: да что ваш русский человек, который не только шапку, да и мозг-то свой носит набекрень!»¹⁸ В этом же письме Белинский воспроизводил и еще один эпизод из своего общения с Тургеневым, цитируя сказанное им: «У Комаришки (А. С. Комаров. — Н. Н.) висят портреты актрис и певиц парижских. Мне понравилась одна выражением неопределенной вдумчивости в лице; а другая не понравилась немножко (...) выражением. „Вы, я замечаю (сказал мне Т(ургенев)), любите женщин с неопределенным выражением, что в них толку? Вот эта — другое дело: я вижу, что это женщина неглупая и страстная, и знаю, с кем имею дело; а та — какой-то субстанциальный пирог”».¹⁹ Под этими словами молодого Тургенева мог бы вполне подписаться и его герой Евгений Базаров, который «любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительною дурью (...) „Нравится тебе женщина, —

¹⁶ Там же. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 150—151.

¹⁸ Там же. С. 154.

¹⁹ Там же.

говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась» (Соч., 7, 87).

Указанные параллели проливают особый и все еще отнюдь не лишний свет и на посвященную Базарову запись в дневнике Тургенева, процитированную им в статье «По поводу „Отцов и детей“»: «...во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...», и на его заявление в этой же статье, которое, как он заранее предвидел, должно было удивить многих читателей: «...за исключением воззрений Базарова на художества, — я разделяю почти все его убеждения» (Соч., 11, 87, 90).

В прямую связь со всем сказанным выше может быть поставлен один, казалось бы, малозаметный штрих, внесенный Тургеневым в черновую рукопись «Отцов и детей» и там же им зачеркнутый, который, однако, именно в этой связи представляется знаменательным. В XIX главе романа Базаров, отвергнутый Одинцовой и направляющийся в имение отца, сидя в тарантасе, говорит Аркадию: «...мы вот с тобой попали в женское общество, и нам было приятно; но бросить подобное общество — все равно, что в жаркий день холодной водой окатиться» (Соч., 7, 104). В черновой рукописи эта фраза завершалась словами: «по методе Присница», которые здесь же были зачеркнуты Тургеневым, и зачеркнуты, возможно, потому, что в 1859 году, когда происходит действие в романе, имя Присница звучало уже анахронизмом, тем более из уст молодого Базарова. Австрийский врач Винцент Присниц (1790—1851) снискал себе подлинную славу разработанной им системой водолечения, широко применявшейся на практике в 1840-е годы и им самим, и его последователями как в Европе, так и в России. О степени ее популярности и характере порожденных ею разочарований можно судить хотя бы по отзыву Герцена, который в «Письмах к путешественнику» (1865) в перечислении «чудовищностей» своего века не забыл и «наводнений» Присница.²⁰

Но так оценивали систему Присница в шестидесятые годы, — в сороковые же в нее верили и к ней обращались и Гоголь, и Достоевский, и Белинский... И Белинский посещал одно из петербургских водолечебных заведений весной 1843 года, т. е. вскоре после своего знакомства с Тургеневым и в период почти ежедневного общения с ним. В письмах Белинского упоминания о ходе лечения соседствуют с впечатлениями от встреч с Тургеневым,²¹ очевидно, и в их беседах друг с другом эта тема занимала не последнее место. Поэтому и «метода Присница», вспомнившаяся Базарову по дороге к отцу, возникла, видимо, из интимных воспоминаний самого Тургенева и по этой причине могла затем показаться ему слишком откровенной реалией, едва ли не намекавшей, на чьи именно отношения проецировал он в своем романе отношения отца и сына Базаровых. Глубоко сокровенно и драматично было для него то личное, что претворял он в коллизии отношений своих героев, чтобы допустить самую мысль о возможности каких-то внешних сближений или аналогий. Поэтому-то, наверное, не воспоминаниям, а роману доверил он память своего сердца и в художественных образах воплощал то, о чем не мог сказать во всеуслышание и прямо, но и не сказать не мог.

Маститый критик и начинающий поэт — так определена выше основа, на которой зарождались и выстраивались взаимоотношения Белинского с Тургеневым. Но не одна общность литературных интересов, сколь перво-степенны ни были они в жизни обоих, скрепляла их дружбу. Духовная

²⁰ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 18. С. 359—360.

²¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 151, 157.

близость далеко не всегда перерастает в близость душевную, между Белинским и Тургеневым она стала такой уже в первые недели их знакомства. «Ваша беседа всегда отводила мне душу, и, лишаясь ее на некоторое время, я тем живее чувствую ей цену», — писал Белинский Тургеневу, первый раз прощаясь с ним в апреле 1843 года перед его отъездом в деревню.²² Когда же Тургенев, влекомый чувством к Полине Виардо, в начале 1847 года уехал за границу, Белинский жаловался в письме к Боткину: «...скучаю смертельно. Без Тургенева я осиротел плачевно».²³ А самому Тургеневу адресовал еще более пронзительные строки: «Когда Вы сбирались в путь, я знал вперед, чего лишаясь в Вас, но когда Вы уехали, я увидел, что потерял в Вас больше, нежели сколько думал, и что Ваши набеги на мою квартиру за час перед обедом или часа на два после обеда, в ожидании начала театра, были одно, что давало мне жизнь. После Вас я отдался скуке с каким-то апатическим самоотвержением и скучаю, как никогда в жизнь мою не скучал».²⁴

Белинскому оставалось тогда жить менее полутора лет. Но и в эти последние месяцы судьба не пощадила его. Его положение в некрасовском «Современнике», которому он отдавал последние силы, свелось, по словам Тургенева, к положению «постороннего сотрудника, наемщика» (Соч., 11, 46), каким он был прежде в «Отечественных записках» Краевского. Но даже горечь этой, казалось бы, непереносимой обиды заглушилась болью утраты четырехмесячного сына. «Я не живу, а умираю медленною смертью», — писал он в те дни Тургеневу,²⁵ связывая последнюю надежду на свое спасение с поездкой за границу, осуществить которую ему помогли друзья. Находившийся тогда в Берлине Тургенев горячо откликнулся на решение Белинского, обещая непременно ждать его прибытия пароходом в Штеттине. «Если лед Вас задержит несколько дней лишних — это ничего не значит, — писал он Белинскому 21 апреля (3 мая) 1847 года. — Я точно так же охотно проживу эти дни в Штеттине, как в Берлине; буду есть разных морских рыб, кататься по морю и ждать Вас. И будьте уверены, что Вы здесь выздоровеете совершенно. Вы остановитесь у меня на квартире в Берлине, я Вас свезу к Шенлейну (немецкий врач. — Н. Н.) — а потом мы отправимся в Силезию» (Письма, 1, 221).

Тургенев не встретил Белинского в Штеттине, и до Берлина тот добирался один. «Мое незнание немецкого языка наделало мне много хлопот и комических несчастий. Кое-как нашел Тургенева, который очень был мне рад», — сообщал Белинский жене на следующий день после встречи, радость которой, по словам Тургенева, «заглушила все другие чувства».²⁶ Впоследствии же в «Воспоминаниях о Белинском» Тургенев, назвав точную дату своего первого свидания с Белинским за границей, писал, что оно произошло в Штеттине, т. е. там, где оно и должно было произойти, а не там, где это случилось на самом деле. А оставшаяся неизвестной причина, помешавшая Тургеневу встретить Белинского в Штеттине, кроется, вероятно, в перипетиях его отношений с Полиной Виардо, гастролировавшей тогда в Берлине.

Еще в феврале 1847 года, вскоре после отъезда Тургенева, Белинский писал ему в Берлин: «Не знаю, почему, но когда думаю о Вас, юный друг мой, мне все лезут в голову эти стихи:

²² Там же. С. 157.

²³ Там же. С. 323.

²⁴ Там же. С. 333—334.

²⁵ Там же. С. 353.

²⁶ Там же. С. 363.

Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодым... и пр.

Вот Вам и загвоздка; нельзя же без того: на то и дружба...»²⁷ Белинский, по-видимому, не решился процитировать следующие два стиха из «Египетских ночей» Пушкина:

И с умилением на нем
Царица взор остановила.

Но он знал, что Тургенев сделает это сам и, вспомнив о юном избраннике Клеопатры, который «имени векам не передал»,²⁸ поймет, какие чувства волновали его, Белинского, при мысли о Тургеневе.

Вероятно, в те четыре месяца, проведенные Белинским за границей, Тургенев не раз давал ему повод вспомнить эти пушкинские стихи. Пробыв шесть недель с больным Белинским и Анненковым в Зальцбрунне, Тургенев неожиданно покинул их. «Я теперь в Дрездене с Анненковым, а Тургенев улетел от нас в Лондон; впрочем, в Париже мы с ним съедемся», — сообщал Белинский жене 7 (19) июля 1847 года,²⁹ накануне того дня, когда Тургенев в Лондоне по иронии судьбы слушал «Роберта-Дьявола» Мейербера... (Письма, 1, 223). Ни сам Тургенев и никто из близких ему людей не объяснили ни тогда, ни впоследствии, каким порывом был он движим, устремляясь в Лондон, а потом в Булонь, оставляя в Дрездене больного Белинского, а в Берлине Виардо, и почему затем все-таки оказался у Виардо в Куртавнеле и лишь наездами бывал в Париже у Белинского, который лечился там в одной из клиник. «Тургенев обещал проводить меня до Берлина и, пожалуй, до Штеттина; но на Тург(енева) плоха надежда — вот он показался было на несколько дней в Париже, да и опять улизнул в деревню к Виардо», — писал Белинский жене 3 сентября н. ст. 1847 года и, озабоченный теми трудностями, которые ждут его на таможнях из-за невладения немецким и французским языками, добавлял: «...если Тург(енев) приедет в Париж около 15 числа и по-прежнему будет предлагать провезать меня, — я думаю, что уеду с ним».³⁰

Но Тургенев в Париж не приехал; 17 сентября н. ст. он послал Белинскому письмо, в котором сообщил, что не может лично проститься с ним. Ничего не сказав о причинах, помешавших их встрече, и не выразив ни малейшего сожаления по этому поводу, Тургенев по-базаровски независимо и категорично просил Белинского написать ему из России, подчеркивая неизменность своего дружеского участия к нему: «Мне нечего вас уверять, — писал он, — что всякое хорошее известие об вас меня обрадует; я хотя и мальчишка — как вы говорите — и вообще человек легкомысленный, но любить людей хороших умею и надолго к ним привязываюсь». Он упоминал о еще двух написанных рассказах для «Записок охотника», о намерении «явиться в Петербург к Новому году» и снова просил: «...напишите мне два слова; вы меня этим очень обяжете» (Письма, 1, 225—226).

Белинский не ответил Тургеневу; он не вспомнил о нем и в письме к Анненкову из Берлина от 29 сентября н. ст., в котором, рассказав о своих дорожных злоключениях, горячо благодарил опекавших его в Париже

²⁷ Там же. С. 336.

²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 257.

²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 380.

³⁰ Там же. С. 396, 397.

русских друзей, начиная с Герцена и его семьи.³¹ Тургенев читал это письмо; впоследствии он цитировал его в своих «Воспоминаниях о Белинском» (Соч., 11, 48), а тогда, осенью 1847 года, он воспринял его как знак утраты и тогда же, видимо, остро ощутил все значение для себя этой утраты. Он снова написал Белинскому, который об этом оставшемся неизвестным его письме сообщал в начале ноября 1847 года Боткину: «Получил я недавно письмо от Тургенева и рад, что этот несовершеннолетний юноша не пропал, а нашелся. Он зиму проводит в Париже, где и Анненков пробудет до нового года...»³² И через несколько дней в письме к Анненкову, не сомневаясь, что его будет читать и Тургенев, давал волю своему еще не справившемуся с нанесенной обидой отеческому чувству: «Я очень рад, что мальчишка наш нашелся. Подлинно, чему не пропасть, то всегда найдется. Кланяюсь ему, но писать теперь некогда, а на письмо его отвечу через некоторое время. Некр(асов) выполнил все его поручения. Смотрите за ним.

Слегка за шалости браните
И в Тюильри гулять водите».³³

Но самому Тургеневу Белинский так и не написал, а, получив от него новое письмо с припиской Анненкова, ответил Анненкову, пообещав: «Тургеневу буду отвечать, теперь недосуг...»³⁴ «Взрослому детине с проседью в волосах», как аттестовал Белинский Тургенева в своем только что процитированном письме к Анненкову, хотелось настроить Белинского на лад прежних отношений, сохранить в них свой определенный ему Белинским «статус» «мальчишки»,³⁵ и он в своем письме подчеркивал это: «отец и командир», «отец», — обращался он к Белинскому и едва ли не умолял: «Напишите хоть словечко» (Письма, 1, 229, 231). Это письмо Тургенева от 14 (26) ноября 1847 года, тоже оставшееся без ответа, было, по-видимому, его последним письмом к Белинскому. Здоровье критика стремительно ухудшалось; невероятных усилий стоило ему исполнение последнего взятого им на себя обязательства по журналу «Современник»: вторая статья предпринятого им обзора «Взгляд на русскую литературу 1847 года» появилась не во 2-м, как им самим было обещано читателям, но из-за его болезни лишь в 3-м номере журнала за 1848 год. Белинскому уже трудно было писать, и он диктовал жене эту последнюю свою статью; во время работы над нею он 15 (27) февраля 1848 года продиктовал и свое последнее известное письмо к Анненкову. И если в статье Белинский был подчеркнуто сдержан и строг в оценке творчества Тургенева и возможных перспектив развития его таланта, то и в письме к Анненкову, касаясь последних рассказов из «Записок охотника», он остался верен этой оценке. Но он не скрывал своей досады, говоря как о «самых обыкновенных» рассказах Тургенева — и о «Лебедяни», и о «Малиновой воде», и об «Уездном лекаре», и тем самым вольно или невольно давал понять, что все еще верит в «необыкновенный» талант³⁶ «этого милого младенца», как называл он здесь Тургенева. И

³¹ Там же. С. 403.

³² Там же. С. 422.

³³ Там же. С. 430.

³⁴ Там же. С. 442.

³⁵ Тургенев не ошибался, видя в этом проявление особого отношения к себе Белинского, который в ноябре 1847 года писал К. Д. Кавелину: «...изо всех моих друзей и приятелей, этим именем (мальчишка. — Н. Н.) я называю только Тургенева» (Там же. С. 431).

³⁶ «Стих обнаруживает необыкновенный поэтический талант», — писал Белинский в рецензии на «Парашу» (Там же. Т. 7. С. 78).

здесь же Белинский простился с ним, сосредоточив в этом прощании все тепло своего не остывавшего до самого конца к нему чувства: «Тург(енева) обнимаю и мыслю и руками, — писал он. — Слышал я, дела его плохи, а живет он чорт знает где и чорт знает зачем, и по всему этому представляется мне каким-то мифом».³⁷

Возможно, и этой метафоре Белинского обязан Василий Иванович Базаров своей приверженностью к мифологическим образам и сравнениям, на одно из которых эмоционально реагирует его сын: « — Вон куда — в мифологию метнул! (...) Сейчас видно, что в свое время сильный был латинист! Ведь ты, помнится, серебряной медали за сочинение удостоился, а?» (Соч., 7, 123). А тем, кто знал Белинского в его гимназические годы, он тоже запомнился как «сильный латинист», не раз достаивавшийся за свои успехи в латыни поощрений и наград.³⁸ Что же касается Тургенева, то Белинский, вероятно, сам рассказывал ему об этом, и возможно — в связи с замыслом, в который весной 1843 года посвящал Боткина: «По обыкновению я весь *промотавшись*, и потому замышляю подняться на аферы. Некрасов на это — золотой человек. Думаем смастерить популярную мифологию. Не знаешь ли какой-нибудь немецкой книжонки попроще — мы бы уж перевели ее. И не можешь ли сам чем помочь нам?»³⁹ Не исключено, что с подобными просьбами Белинский обращался и к Тургеневу, и тем памятнее могли быть они для последнего, что намерение Белинского осталось неосуществленным.

Тургенев наделил Василия Ивановича и интересом к такому остро волновавшему Белинского явлению, как прогресс. И хотя свою точку зрения на этот счет старик Базаров не излагает, о ней можно судить по тому, в какой связи говорит он о прогрессе и что отвечает ему его сын. «Заговорив однажды, по поводу близкого освобождения крестьян, о прогрессе, — читаем мы в романе, — он надеялся возбудить сочувствие своего сына; но тот равнодушно промолвил: „Вчера я прохожу мимо забора и слышу, здешние крестьянские мальчишки, вместо какой-нибудь старой песни, горланят: *Время верное приходит, сердца чувствуют любовь... Вот тебе и прогресс!*» (Соч., 7, 172). В разговоре с отцом Базаров не столь категоричен, как в споре с Павлом Петровичем, но и там и здесь он одинаково не приемлет саму идею прогресса, и там и здесь выступает оппонентом Белинского. И вероятно, Василий Иванович в своей не прозвучавшей в романе речи о прогрессе говорил о том же, о чем писал Белинский в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года», ставя в неразрывную связь такие понятия, как прогресс и время. «Всякое органическое развитие совершается через прогресс, — утверждал Белинский, — развивается же органически только то, что имеет свою историю, а имеет свою историю только то, в чем каждое явление есть необходимый результат предыдущего и им объясняется».⁴⁰ Применяя эти выводы к общественному, и прежде всего к литературному, развитию, Белинский писал, что «время и годы ничего не значат» для такой литературы, в которой являются «сочинения замечательные, но чуждые всякой внутренней связи и зависимости, обязанные своим появлением внешним влияниям, подражательности». По мысли критика «у такой литературы не может быть истории (...) К такой литературе слово „прогресс“ неприложимо (...) Не так бывает в литературе, развивающейся исторически: тут каждый

³⁷ Там же. Т. 12. С. 466—468.

³⁸ В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 73—74, 88—89.

³⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 154.

⁴⁰ Там же. Т. 10. С. 283.

год что-нибудь да приносит с собою, — и это что-нибудь есть прогресс. Но не каждый год можно ясно увидеть и определить этот прогресс; часто он оказывается только впоследствии».

С верой в прогресс был связан неиссякаемый исторический оптимизм Белинского, который он простирал на всю историю человеческого развития. «Бывают в жизни народов и человечества, — писал он в этой своей предсмертной статье, — эпохи несчастные, в которые целые поколения как бы приносятся в жертву следующим поколениям. Проходит тяжелая година — из зла рождается добро».⁴¹ Несомненно, что эти упования Белинского на прогресс разделяет и Василий Иванович, иначе он не завел бы разговора с сыном на эту тему «по поводу близкого освобождения крестьян». Что же касается Базарова, то его скепсис оправдан всем его мировоззрением: будь по-другому — он бы не был нигилистом.

В статье «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев, говоря о своих творческих принципах, подчеркивал, что «никогда не покушался „создавать образ“, если не имел исходною точкою не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы. Не обладая большою долею свободной изобретательности, — писал он далее, — я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами» (Соч., 11, 86). То «живое лицо», чертами которого Тургенев наделял Василия Ивановича Базарова, был Белинский. Однако его роль в романе не свелась к роли прототипа, и старик Базаров не стал здесь единственным средоточием его идей и фактов его биографии. Назвав Белинского уже в первом своем мемуарном очерке, ему посвященном, «центральной натурой» и «одним из руководителей общественного сознания своего времени» (Соч., 11, 168—169), Тургенев в «Отцах и детях» как бы подтверждал эти оценки устами своих героев, свою собственную позицию поверял позицией критика. Возможно, потому он и оставил последнее слово за Базаровым в центральном споре его с Павлом Петровичем Кирсановым, что общественное сознание едва ли нуждалось в его опровержении (не даром же его руководителем был Белинский!): «Переберите все наши сословия, — обращался Базаров к Павлу Петровичу, — да подумайте хорошенько над каждым, а мы пока с Аркадием будем..

— Надо всем глумиться, — подхватил Павел Петрович.

— Нет, лягушек резать. Пойдем, Аркадий; до свидания, господа!» (Соч., 7, 53).

То, что в споре с Павлом Петровичем декларирует Базаров, Белинский опровергал еще за двадцать лет перед тем в своей критике: «...издевайтесь, в угождение толпе, над всяким так называемым априорным знанием, — обращался он к своему оппоненту, — и прославляйте немой, мертвый эмпиризм — вы все-таки не будете от этого ученым человеком, не сделаетесь органом века, но увидите одну лишь чернь и заставите мудрых пожалеть о столь блестящих и так дурно употребленных способностях, если вы не понимаете, что современное состояние человечества есть необходимый результат разумного развития...»⁴²

Тургенев не только возрождал страстное и убежденное слово Белинского в спорах «отцов» с Базаровым, но и в коллизии взаимоотношений отца и сына Базаровых преломлял события и драматический финал своей дружбы с критиком. Возможно, и поэтому так пронзительна в романе сцена прощания стариков Базаровых с сыном после его трехдневного

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. Т. 6. С. 96.

пребывания в родительском доме, что в творческом сознании Тургенева она ассоциировалась с его собственным бегством от больного Белинского из Дрездена. Думать так позволяют характер и вся история их отношений, а слова отца и матери Базарова в этой сцене, напоминающие о цитированных выше строках из писем Белинского, могут служить тому подтверждением. В свете всего здесь сказанного трудно не увидеть и связи между воплощенной в романе сюжетной ситуацией, когда Базаров более двух недель гостит в имени Одинцовой, в двадцати пяти верстах от которого томится ожиданием встречи с сыном его отец, и теми событиями, происходившими осенью 1847 года во Франции, действующими лицами которых были Тургенев и Белинский.

Нам уже приходилось писать о том, как преломлялись в «Отцах и детях» шекспировские темы и образы.⁴³ Там, в частности, обозначена возможная связь возникающего в предсмертном сознании Базарова образа «умирающей лампы» с уподоблением «угасающей лампе» последней воли Гамлета у Белинского.⁴⁴ Этот опосредованно шекспировский образ в романе Тургенева не единственный. По-шекспировски звучивал он в финале «Отцов и детей» пушкинский образ «равнодушной природы».⁴⁵ Можно полагать, что и образ Одинцовой, соотносимый Тургеневым с шекспировским образом египетской царицы, соотносится им и с Клеопатрой из «Египетских ночей» Пушкина: слишком значимы были для него всегда ассоциации, вызываемые пушкинскими созданиями, а в данном случае речь шла еще и о произведении поэта, в котором Белинскому, как явствует из цитированного выше его письма, виделся аналог будущей судьбы Тургенева.

Ни сам писатель и никто из его современников не упоминали о прототипе выведенного им в «Отцах и детях» образа отставного штаб-лекаря. И вероятно, не напиши Тургенев перед началом работы над романом очерка «Встреча моя с Белинским», а через несколько лет по его окончании своих «Воспоминаний о Белинском», говорить об этом не было бы достаточных оснований. Ведь прежде всего мемуарные свидетельства самого Тургенева, и подчас только они, подтверждают восходящее к Белинскому происхождение фактических и психологических реалий, воплощенных в образе Василия Ивановича Базарова. Между тем это художественное воплощение предшествовало обстоятельно и многосторонне воссозданному в «Воспоминаниях о Белинском» реальному образу критика, который, как известно, не удовлетворил многих, и в их числе тех, кто хорошо знал Белинского.⁴⁶ И в этой связи правомерно возникает вопрос, а удалось ли Тургеневу в своих «Воспоминаниях» уйти из-под власти им же самим созданного художественного образа, не уподоблялся ли он, сам того вполне не осознавая, Пигмалиону, когда в возрождаемый и по-особому дорогой для себя образ великого критика «вживлял» черты отставного штаб-лекаря из своего романа? Скорее нет, чем да, хотя, быть может, автор «Отцов и детей» и не стремился преодолеть эту власть, и образ Василия Ивановича Базарова не мешал, а, напротив, помогал ему обрести ту снисходительно-критическую оценочную позицию в отношении Белинского, которую он и продемонстрировал в своих «Воспоминаниях».

⁴³ См.: Русская литература. 1994. № 4. С. 16—32.

⁴⁴ Там же. С. 31.

⁴⁵ Там же. С. 32.

⁴⁶ Укажем хотя бы на Герцена, который писал дочери в апреле 1869 года: «Статья Тургенева о Белинском дрянно» (*Герцен А. И. Собр. соч.*: В 30 т. Т. 30, кн. 1. С. 101).

Говорить о прямых указаниях на эту зависимость в тексте «Воспоминаний о Белинском» не приходится. И тем не менее одна деталь все-таки заслуживает быть отмеченной именно в этом плане. Утверждая, что «Белинский, бесспорно, обладал главными качествами великого критика», настаивая, что «при появлении нового дарования, нового романа, стихотворения, повести — никто, ни прежде Белинского, ни лучше его, не произносил правильной оценки, настоящего, решающего слова», Тургенев нашел общее определение для всех этих профессиональных достоинств литературного критика в медицинском лексиконе. «Без невольного удивления перед критической *диагностикой* Белинского, — писал он, — нельзя прочесть, между прочим, ту небольшую выноску, сделанную им в одном из своих годичных обзоров, в которой он, по одной песне о купце Калашникове, появившейся без подписи в „Литературной газете“, предрекал великую будущность автора» (Соч., 11, 29, 30. Курсив мой. — Н. Н.).

Разумеется, Василий Базаров и Виссарион Белинский не могут соотноситься иначе, как отставной штаб-лекарь и великий литературный критик. Но и всегда актуальная для русской реалистической литературы проблема прототипа художественного образа для Тургенева актуальна сугубо именно в силу тех особенностей его таланта, которые отмечал Белинский и которые признавал он сам. «Главная характеристическая черта его таланта, — писал критик о Тургеневе в своей предсмертной статье, — заключается в том, что ему едва ли бы удалось создать верно такой характер, подобного которому он не встретил в действительности. Он всегда должен держаться почвы действительности. Для такого рода искусства ему даны от природы богатые средства: дар наблюдательности, способность верно и быстро понять и оценить всякое явление, инстинктом разгадать его причины и следствия и, таким образом, догадкой и соображением дополнить необходимый ему запас сведений, когда расспросы мало объясняют».⁴⁷ Вероятно, доведись Белинскому прочесть «Отцов и детей», он бы и тогда не искал других слов для определения характеристической черты таланта Тургенева, хотя, возможно, уже не настаивал бы на том, что она — главная, и не сравнивал бы «поэта-романиста» Тургенева⁴⁸ с В. И. Далем.⁴⁹ Ведь даже в этой статье, не признавая в авторе первых рассказов из «Записок охотника» «таланта чистого творчества», Белинский все-таки писал: «Он может изображать действительность, виденную и изученную им, если угодно — творить, но из готового, данного действительностью материала».⁵⁰ И Тургенев творил в «Отцах и детях», многообразно преломляя в суждениях и взаимоотношениях своих героев идеи Белинского, факты и сюжеты его биографии, запечатлевая самый его образ в лекаре Василии Ивановиче Базарове.

⁴⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 346.

⁴⁸ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 327.

⁴⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 344.

⁵⁰ Там же. С. 345.

© В. Е. ГИТИН (США)

«ИНТЕНСИВНЫЙ МЕТОД» В ПОЭЗИИ АННЕНСКОГО

(ПОЭТИКА ВАРИАНТОВ: ДВА «ПУШКИНСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЯ
В «ТИХИХ ПЕСНЯХ»)

Лев Пумпянский в статье 1928 года о Тютчеве определил характер его поэтики как *интенсивный метод*: «Таков обычный метод работы Тютчева, метод, который следует назвать *интенсивным* в точном, неразговорном смысле этого слова в противоположность экстенсивному методу работы Пушкина, направленной на завоевание все новых областей — жанровых, тематических и стилистических. Интенсивная поэтическая работа, напротив, сравнительно рано и более или менее сразу находит свою, свойственную ей, область, суживая число знаменательных в этой области тем, и разрабатывает этот *минимум тем*.¹ Интенсивностью поэтического метода Тютчева объяснялся ограниченный объем его поэтического творчества.

Поэтическое наследие Анненского столь же невелико и в такой же степени представляет собой узкий круг тем, для раскрытия которых он находит множество сюжетов и интонационных ключей. Но сами темы повторяются им снова и снова. О поэзии Анненского можно говорить в терминах введенного Пумпянским в литературный обиход понятия «интенсивный метод».

Есть определенные детали, характеризующие поэтику этого метода у Анненского; они же говорят о том, что он сознательно строил в рамках такого метода «тематические гнезда» в своей лирике. Один из примеров: у Анненского есть стихотворение под названием «Еще лилии», в котором трудно усмотреть связь между текстом и заглавием. В стихотворении говорится о том, что, когда наступит смерть, из всех предметов и впечатлений жизни он хотел бы взять с собой в иной мир «лишь аромат и абрис нежный» лилии. Почему же «Еще лилии», т. е. к чему это «еще»? Если помнить, что в «Тихих песнях» Анненский поместил цикл стихотворений под заглавием «Лилии», состоящий из трех лирических текстов, окажется, что это «еще» в заглавии — ключ, который отсылает нас к этому циклу: еще одно стихотворение о лилиях.

Стихотворение «Опять в дороге» помещено в сборнике «Тихие песни» наряду со стихотворением «В дороге», к которому и относится это «опять» первого заглавия. Интересно, что в сохранившемся автографе одной из редакций стихотворения «Опять в дороге»² есть зачеркнутое заглавие «За Пушкиным» (первый вариант заглавия: «Над Пушкиным»), которое говорит не только о том, что это стихотворение входит в группу однотемных

¹ Пумпянский Лев. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 11.

² РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 100 (это часть макета первого варианта сборника, еще называвшегося «Из пещеры Полифема»).

стихов у самого Анненского, но и указывает на сходство поэтической темы у Анненского с пушкинской.³

Вообще поэзия Анненского имеет тенденцию к циклизации. Это очевидно не только из композиции «Кипарисового ларца» с его «трилистниками» и «складнями» или из тех нескольких циклов, которые Анненский формально выделил в «Тихих песнях». Это в такой же степени очевидно из неявной, потенциальной циклизации в тех же «Тихих песнях». Как о своего рода цикле можно говорить о рядом поставленных стихотворениях с названиями времен года. Еще один потенциальный цикл составляет ряд стихотворений («У гроба», «Двойник», «Который?», «На пороге» и даже «Листы»), толкующих тему «двойничества», как ее понимает Анненский: то выступающую как сугубо внутренний конфликт, то открывающуюся как конфликт «я» и «не-я». И самый смысл «циклизации» заключается в уравнивании этих конфликтов, в интерпретации их в конечном счете как конфликта одного порядка, одной природы.

Об этой формально нереализованной в «Тихих песнях» циклизации говорит ряд стихотворений этого сборника с одинаковыми заглавиями, но умышленно рассредоточенных в самом сборнике: это «мучительные» и «фортепианные» сонеты. Несмотря на отмеченную посредством нумерации общность их, Анненский дает, например, «Второй мучительный сонет» в составе «Лилий», а «Третий мучительный сонет» вне всяких циклов. Факт внесения сонета, отмеченного характеристиками «группы», в цикл, составленный совсем по другим признакам, дает нам материал для анализа «цикла» как тематической единицы в контексте Анненского. Признак «мучительный сонет» или «фортепианный сонет» не является достаточным для помещения стихотворения в цикл. Поэтому Анненский, с одной стороны, отмечает «групповую» общность стихотворений с этими признаками, а с другой — не рассматривает их как циклическое (т. е. предметно-тематическое) образование.⁴

³ На тему «Зимней дороги» Пушкина Анненский написал «Второй мучительный сонет» («Вихри мутного ненастья»), помещенный им в «Тихих песнях».

⁴ Признаки «интенсивного метода» у Анненского могут быть обнаружены даже в таком явлении, как соответствие, переключка между его оригинальными стихами и переводами из чужой поэзии (ср.: *Черный К.* Анненский и Тютчев // *Вестник МГУ.* 1973. № 2. Сер. X (филология). С. 12). В целом можно отметить почти единодушное мнение всех, кто когда-либо занимался этой проблемой, что Анненский «свободно» обращался с оригиналом (*Федоров А.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 58; *Эткинд Е.* Французская поэзия в зеркале русской литературы // *Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв.* М., [Б. г.]. С. 37—39). Особый интерес в этом смысле представляет анализ переводов Анненского из Еврипида, сделанный Ф. Ф. Зелинским в связи с его изданием этих переводов (*Зелинский Ф.* Предисловие редактора // *Театр Еврипида.* М., 1917. Т. 2). Одно следует и из сличения переводов, и из откликов на них: для Анненского перевод никогда не был отделен границей от его собственного поэтического творчества. Поэтому и переводимых авторов он выбирал исходя из того, насколько близки они были к его собственным поэтическим интересам (этот же критерий отмечался и исследователями творчества Тютчева: *Берковский Н. Ф.* И. Тютчев // *Тютчев Ф. И.* Стихотворения. М.; Л., 1969. С. 23).

Первый сборник Анненского представлял собой соединение в одном корпусе собственных стихов и переводов. Более того, в первоначальном варианте тексты оригинальных и переводных стихотворений шли вперемежку. В «Кипарисовом ларце» такая композиция уже отсутствует. Соединение в пределах одного сборника своих и переводных текстов, при том что расположение оригинальных текстов в книге умышленно избегае всякой иной типологизации (хронологической, топографической, жанровой), кроме тематической, само по себе может служить свидетельством того, что Анненский рассматривает всю книгу стихов в целом как единый синхронный контекст. Поэтому она и открывается программным стихотворением «Поэзия», а по первоначальному замыслу ее должна была открывать статья «Что такое поэзия?», в которой речь шла о всей современной поэзии. Таким образом, стихи автора в сборни-

Особый интерес представляет существование в лирике Анненского стихов-вариантов, стихов-дублетов. Формально только одна из таких пар была помещена самим поэтом в составе «Трилистника соблазна» («Кипарисовый ларец») с заглавием «Маки» и «Маки в полдень. Вариант». Вторая пара с одинаковыми первыми двумя строками («Сила господняя с нами...») и с обозначением одного из стихотворений «вариант» была опубликована сыном Анненского, Валентином Кривичем, в «Посмертных стихах», т. е. без последней воли автора. Сличение обоих текстов не дает оснований оценивать их в отношении друг к другу как беловая и черновая редакции: это несомненно варианты. Эти два примера не исчерпывают круг вариантов. Можно перечислить целый ряд таких стихов-дублетов у Анненского: «Аметисты» в «Кипарисовом ларце» и «Аметисты» в «Посмертных стихах», «Свечка гаснет» и «Сон и нет», «Я думал, что сердце из камня» и «Пробуждение» и множество промежуточных, стоящих близко к этой категории текстов. Другой вопрос, насколько однородным явлением можно считать этих «двойников». Одни из них представляют собой больший интерес, другие меньший. В такой, например, паре, как «Желание» и «Только мыслей и слов», при всей близости их в отношении сюжета и сходстве их образного строя, представляется трудным доказать, выросли ли они из одного текста, из одной темы, или являются случайным воспоминанием сходной лирической мысли. Вернее всего, этот тип «вариантов» есть частный случай общей тенденции поэтического текста Анненского к «воспоминанию» себя, в виде ли устойчивого образа, интонации или (как в данном случае) сюжета. Как пример такого воспоминания одним текстом другого можно привести «Не могу понять, не знаю» и «Дремотность». Несколько иной характер вариантности представляют собой два стихотворения с одинаковым заглавием «Аметисты», только одно из которых было напечатано Анненским в «Кипарисовом ларце».⁵ Образцом вариантов этого типа могут также служить стихотворения «Свечка гаснет» и «Сон и нет», явно выросшие из одного текста.

ке рассматривались как своего рода иллюстрация самых общих представлений о современной поэзии, уравниваясь в этом смысле с переводами. При таком понимании «интенсивный метод» может выражаться в поисках генетически родственного поэтического материала. Идея «перевода» в таком контексте утрачивает четкость границ, отделяющих перевод от оригинального творчества. Образцом такого рода усвоения чужого текста может служить «*Il pleure dans mon coeur*» Верлена, в переводе Анненского «Песня без слов». На этом переводе Анненский не остановился. Он пишет стихотворение «Октябрьский миф», которое, безусловно, можно считать переработкой этого же верленовского текста, но уже целиком в терминах собственной лирической поэзии Анненского. Исследователем (Черный К. Указ. соч. С. 12) отмечено сходство между такими оригинальными и переводными стихами, как «Старая шарманка» и «Шарманка» Мюллера, «Смычок и струны» и «Смычок» Шарля Кро, «Идеал» и «Библиотека» Мориса Роллина, «Лири часов» и «Сомнение» Сюлли Прюдома.

Эта близость поэзии Анненского к выбираемой им для переводов привела к показательной ошибке: в издании его стихотворений 1959 года А. Федоров опубликовал в разделе оригинальных стихов лирический отрывок «Грозою полдень был тяжелый напоен», который на деле является переводом из Анри Ренье («*Quel qu'un reve d'aube et d'ombre*»). Ничего удивительного в такой ошибке нет; например, для составителя сборника одна из «лирических формул» этого отрывка («И сад в его уборе брачном») вполне могла быть опознана как лирическая формула оригинальной поэзии Анненского (ср.: «И запомнив, невестой в саду Как в апреле тебя разубрали» — «Невозможно»). Это о весне, а вот об осени: «Сад туманен, сад мой донят Белым холодом низин, Равнодушно он уронит Свой венец из георгин» — «Осенняя эмаль»).

⁵ В архивной папке РГАЛИ (Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 53) с заглавием «Стихи из сборника „Кипарисовый ларец“ с правкой автора» имеются помещенные на одной странице два рукописных (не рукой Анненского) варианта «Аметистов» («Когда сжигая синеву...» и «Глаза забыли синеву»), второй из которых зачеркнут Анненским и позднее был напечатан Кривичем в «Посмертных стихах» как отдельное стихотворение.

Именно здесь и возникает вопрос, что можно считать «вариантами» в привычном смысле слова (т. е. черновая в отличие от белой редакции того же стихотворения), а что является разными стихотворениями.⁶ Более того, как сам Анненский относился к своим «вариантам», т. е. до какой степени черновая и белая редакции могли уже сами по себе служить поэтическим приемом?

В комментариях к последнему изданию Анненского в «Библиотеке поэта» (1990 год) о стихотворении «Свечка гаснет», которое сам Анненский поместил в «Тихих песнях», сказано, что имеются «пять автографов: один белой, четыре черновых (...) и два автографа других редакций» (С. 567), т. е. речь идет о традиционных понятиях «черновая — белая редакции». Вместе с тем уже после смерти Анненского его сын опубликовал в «Посмертных стихах» текст одной из этих так называемых черновых редакций как отдельное стихотворение под заглавием «Сон и нет». Этого заглавия в автографе Анненского нет, хотя принадлежит оно, скорее всего, самому Анненскому в силу того игрового момента, который так характерен для его поэтики. «Сон и нет» прочитывается как «соннет», находясь в полном соответствии с орфографической нормой написания того слова самим Анненским. Нет никаких сомнений, что стихотворение «Сон и нет» является еще одним вариантом стихотворения «Свечка гаснет».⁷

Выяснение статуса этих «вариантов» — только частично вопрос текстологический; тут надо учитывать и какие-то аспекты поэтики Анненского. Так, если взять группу текстов, составленную из стихотворения «Свечка гаснет», опубликованных комментаторами черновых редакций к нему и напечатанного Кривичем текста «Сон и нет», то нужно сказать, что все они восходят к своего рода «первотексту» — пушкинскому стихотворению «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Это нетрудно увидеть при простом сопоставлении стихотворений. Более того, можно высказать предположение, что и стихотворение без заглавия «Не могу понять, не знаю...», автографов которого не сохранилось и которое было напечатано впервые только в 1959 году по снятому списку,⁸ тоже является своего рода ответвлением группы стихотворных текстов «Свечка гаснет» — «Сон и нет».⁹

В рамках «интенсивного метода», проявлением которого в поэзии Анненского является наличие вариантов, затемняющих представление о черновой и белой редакциях, одна тема получила у него особенно широкое распространение: создание стихотворения. Пожалуй, только у Пастернака можно найти столь же частое обращение к этой теме, на поверхности нередко завуалированное (как, впрочем, и у Анненского)

⁶ Сама проблема поэтики «вариантов», насколько мне известно, рассматривается только в работе Л. Флейшмана «Борис Пастернак в двадцатые годы» (München, [S. a.]). Автор на материале позднейших переработок Пастернаком своих ранних стихов приходит к выводу, что эти переработки есть не что иное, как варианты исходных текстов. При этом, по мысли Л. Флейшмана, происходит «игра на равноправности появившихся в разное время вариантов, на равноправности *вариаций* темы» (С. 93—95 и далее).

⁷ Ср.: «Бред то был или признание? Пути жизни, чары сна Иль безумного желанья забежавшая волна?».

⁸ Хотя, судя по одной из строф, представляющей собой вариант автографа к «Тихим песням», время его написания относится ко времени, когда создавался корпус «Тихих песен», т. е., вполне вероятно, ко времени, когда могло писаться стихотворение «Свечка гаснет».

⁹ Подтверждением сказанному может служить и одно из заглавий стихотворения Анненского из «Тихих песен» — «Парки — бабье лепетанье» — по строчке из указанного стихотво-

каким-нибудь предметно-психологическим сюжетом, казалось бы, ничего общего с так называемой «метапоэтической» темой не имеющим. Таково стихотворение Анненского «Мухи-мысли»; оно же является указанием на особый характер темы у Анненского: это рассказ о «неудачном» стихотворении. Поэтические тексты, входящие в эту тематическую группу, имеют достаточно узкий и повторяющийся набор сюжетов и лексики.

Два стихотворения из этой группы обращают на себя внимание, оба из первого сборника Анненского «Тихие песни»: «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет». В качестве предварительной гипотезы отметим, что оба стихотворения представляются нам вариантами одного поэтического текста.

Датировать их трудно. Известно, что «Тихие песни» практически были собраны и подготовлены к печати уже к 1901 году. Неясно, сколько раз Анненский менял состав сборника в промежутке между этим временем и 1904 годом, когда он был напечатан. Даже первоначальное заглавие намечалось другое: «Из пещеры Полифема». Сохранился автограф комментария Анненского к первому составу сборника, написанный еще тогда, когда туда предполагалось поместить статью «Что такое поэзия?»: «Прилагаемые стихотворения отнюдь не подбирались для доказательства высказанных (в статье. — В. Г.) мыслей. Они писались в течение многих лет (зачеркнуто: в разное время. — В. Г.) и разными чернилами. Связь их со статьей основана исключительно на личной унии».¹⁰ Когда Анненский дал сборнику название «Тихие песни», в точности неизвестно. Призная вполне справедливым предположение, что это заглавие Анненского есть цитата из лермонтовского «Ангела» (впервые, по-видимому, высказано Сечкаревым),¹¹ считаю вполне возможным, что здесь на Анненского имело влияние заглавие поэтического сборника некоего В. Лебедева «Тихия песни» (вышел в Петербурге в 1901 году). Почти невероятным кажется, что Анненский мог не знать об этом сборнике, широко рекламировавшемся в центральной печати почти в течение месяца. Стоит сделать несколько выписок из этого сборника, чтобы дать представление о странно отдаленном сходстве тем, образов и настроений в нем с лирическими мотивами Анненского. Выписываю из первого же, программного, стихотворения в сборнике:

Но жизнь не спит! Она опять
В зловеще-диком беспорядке
Начнет томить, начнет пугать
Нас новым ужасом загадки.

А вот из другого стихотворения, тоже вначале:

Тускло светит пламя свечи.
Клонит к лени и ко сну;
Треск огня в горячей печке
Нарушает тишину...
И — в мечте моей неясной
Я гляжу, таясь в тени,
Как, свиваясь, синий, красный
Разгораятся огни...

Или уж совсем напоминающее Анненского, его «Трилистник ледяной»:

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 2.

¹¹ *Setchkarev Vsevolod. Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963. P. 31.*

Говоря о различии двух стихотворных текстов как вариаций, следует отметить и различие в самом способе поэтического выражения темы. Пользуясь терминологией Анненского,¹⁶ одно из этих стихотворений можно обозначить как «чисто субъективное», другое как «образное». «Третий мучительный сонет» строится как непосредственное высказывание, с элементами лирической риторики, так часто свойственной Анненскому. «Ненужные строфы» по характеру выражения представляют собой перифрастическое описание предметной ситуации, при которой, по словам М. Л. Гаспарова, «читателю предлагается по названию догадаться о чем-то неназванном».¹⁷ Реальный план остается, таким образом, загаданным.¹⁸

Если обратиться к предметному содержанию «Ненужных строф», то оно не вполне ясно.¹⁹ Традиционное употребление слова «жемчужины» в

десятой строке («храним» и «таим»), оставлена последняя, тогда как в опубликованном варианте ей была все-таки предпочтена первая. Трудно сказать, были ли еще варианты заглавия и не был ли один из них «Первый мучительный сонет». Возможно, что Анненский дал стихотворению заглавие «Ненужные строфы», желая сохранить заглавие-ключ к стихотворному тексту, представляющему собой определенного рода загадку.

¹⁶ Ср. в статье «Символы красоты...»: «Отношение Пушкина к красоте характерно проявилось как в его образных, так и в чисто субъективных его символах» (Анненский *Иннокентий*. Книжки отражений: М., 1979. С. 131).

¹⁷ Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: Поэтика загадки // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 96. (Тр. по знаковым системам, XVIII).

¹⁸ Первое указание на такого рода поэтику у Анненского — «поэтику загадки» — дал уже Вяч. Иванов в своей статье-некрологе, появившейся в «Аполлоне» в 1910 году. Вяч. Иванов прямо указал и на источник такой поэтики — Малларме — и дал разбор двух из таких «загадочных» стихотворений Анненского, «Идеал» и «Тоска», показывая, какие реалии лежат в основе их неясной образности. Известно, что в момент написания статьи он имел под рукой экземпляр «Тихих песен», одолженный ему Кривичем, с пометками на полях, имеющими дешифровочный характер.

Первая попытка систематического исследования поэтики загадки на материале цикла петербургских стихов Бенедикта Лившица, и тоже с отсылкой к Малларме, была дана М. Л. Гаспаровым (*Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 102). В этой же работе есть упоминание и о «русском Малларме» Иннокентии Анненском как об одном из зачинателей в нашей поэзии стихового типа, к которому это определение («загадка») вполне приложимо. Действительно, не только характер поэтических текстов в «Тихих песнях» дает нам представление об этом, но и сама установка Анненского на восприятие стихов в контексте «поэтики загадки». Об этом говорят и авторский псевдоним (Ник. Т-о), и красноречивые для такой установки заглавия: «Который?», «∞», «?», вне зависимости от того, какова эстетическая ценность таких заглавий. Ср. построенный по логике «загадки», т. е. узнавания неназванного предмета по указаниям на него, самый синтаксис заключительной строфы в стихотворении «Открытые окна»: «Не Скуки ль там Циклоп залег, От золотого зноя хмелен, Что, розовея, уголек В закрытый глаз его нацелен?».

¹⁹ Сличение черновых вариантов с окончательным текстом дает представление о том направлении, в котором шла работа над стихотворением. При этом выясняются интересные подробности: работа над заглавием и работа над самим текстом стихотворения шла в прямо противоположных направлениях. Заглавие все больше удалялось от предметного плана (ср. хронологическую последовательность вариантов: «У камина» — «Экран» — «Ненужные строфы», где предметный план с каждым последующим вариантом сдвигается в сторону плана интерпретации), а самый текст все больше к нему приближался. Так, строка «Из жерла черного метала глубина» читалась первоначально как «На солнце темная метала глубина». Разница здесь та, что «жерло черное» есть перифраза каминного отверстия, в то время как «солнце» уводит от предметного плана к плану ассоциативному, т. е. интерпретации. Окончательный вариант строки «Тем до рожденья их отвергнутым созданьям» имел две первоначальные версии: «Тем до рожденья их замученным созданьям» и «Тем до рожденья их уж проклятым созданьям». В обоих случаях степень предметности была значительно ниже, чем в беловом варианте. «Замученные» предполагали какой-то иной контекстуальный «сюжет» в поэзии Анненского, а «проклятые» прямо соотносились с поэтической терминологией, представленной в этом же сборнике в названии переводимых им французских поэтов: «парнасцы и проклятые». «Отвергнутые» в этом смысле прямо отражали конкретный сюжет сожжения стихов в «Ненужных строфах».

Конец второго катрена «Но погребальная свеча уж зажжена» первоначально читался как «А страшная постель для них уж зажжена», что определенно мешало читателю следовать

значении поэтического слова дает выражению «метала глубина» двойной смысл.²⁰ Во-первых, жемчуг достают с глубины; во-вторых, здесь имеется в виду «идиоматическая» глубина (построенная на бытовом фразеологизме «в глубине души»), глубина как душевный мир. В скобках отметим, что непривычное лексическое сочетание «*жемчужины метала* глубина», не отражающее в нашем представлении никакой предметной реалии (ибо ловля жемчуга не связана с действием, обозначенным глаголом «метать»), вместе с тем понятно как отражение «словесной», «фразеологической» реальности, а именно: «метать жемчуг» (Матфей, 7, 6) или «метать бисер». Важным здесь представляется словесная природа образа «жемчужин». На эту словесную природу указывает и значение образа «жерло» в этом тексте. Скорее всего, Анненский ссылается на архаическое значение этого слова: «жерло» могло означать как «горло», так и, по метонимической связи, «голос» (ср.: «Возопихъ жерломъ великимъ» — *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1895. Т. 1. С. 888 (репринт: М., 1958)). Одновременно в круге архаических значений «метать» сочеталось со «словом»: «Мѣтающе словеса» (Там же. Т. 2. С. 130). Сказанное позволяет заключить, что один из аспектов предметной реалии здесь может быть ассоциирован с произнесением поэтом своих стихов (ср. в «Третьем мучительном сонете», описывающем подобную же ситуацию: «Я повторяю их на память в полусне»).

Вторая строфа основана на принципе ассоциации слова и вещи, привычным для поэтической системы Анненского. Слово-ключ к этой ассоци-

прямым указанием на предметный план стихотворения, ибо даже имея в виду, что в этой метафоре легко вычитывалось «смертное ложе», она тем не менее мешала усвоению целостной связи метафорически-предметного плана трудно воспринимаемым образом зажженной постели. «Погребальная свеча» в этом случае гораздо естественнее вводит в предметный сюжет погребения. При этом в предметном плане становится даже неважным, идет ли здесь речь о зажженном огне в камине, куда бросается отвергнутое стихотворение, или о свече, зажженной в сумерках, как части сюжетного приготовления к сожжению стихов. Оба чтения делают определеннее предметный план, проясняя метафору.

Строка «Без лиц и без речей *разыгранная* драма» первоначально была иной: «Без лиц и без речей, но *истинная* драма». Замена «истинная» на «разыгранная», т. е. замена риторической оценки на указание к сюжетному действию, — еще одно свидетельство смещения характеристик текста к предметному плану. Строка «Огонь *под розами* мучительно храним» есть окончательный вариант первоначального «Огонь *мучительно и бережно* таим». Сравнение двух вариантов также говорит о явном намерении приблизить метафору к предметному плану. Введение «роз» как общепоэтической метафоры здесь обманчиво, если вспомнить, что одним из заглавий стихотворения должно было быть предметное заглавие «Экран». «Розы», таким образом, есть в такой же степени предметный, как и метафорический образ: это розы, вышитые на ткани, обтягивающей каминный экран.

Последняя строка первого tercета «И светозарный бог из *черной ниши* храма» первоначально имела образ «в лазурной нише», что, вероятно, соответствовало позже зачеркнутому «солнцу» в первом катрене, но путало и разбивало единый предметный план. «Черная ниша» же соответствует «жерлу черному», заменившему «солнце», и возвращает нас к предметному плану — к каминной нише, в которой разжигается огонь.

И наконец, исправление последней строки стихотворения «Идут к нему, *стыдясь* своей пурпурной тоги» на «Идут к нему *прятать* пурпуровые тоги» может показаться, с точки зрения соотношения с предметным сюжетом, несущественным. Однако если всмотреться в различие, то это совсем не так. Даже если при соотнесении двух перифраз с предметным планом каждая из них в равной мере обозначает движение свертывающейся от жара бумаги по направлению к огню (импрессионистически отмеченное в слове «стыдясь» медленное, как бы неохотное, с возвратами, движение корящихся и вспыхивающих листов бумаги) — все же «стыдясь» есть обозначение через состояние, а «прятать» — через действие (я опускаю разницу в интерпретации), что делает окончательный вариант ближе к предметному плану.

²⁰ Первая строфа у Анненского осложнена цитатой из стихотворения Лермонтова «Книжал»: «И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла, Но светлая слеза — *жемчужина страданья*». Вместе с реминисценцией из Лермонтова в стихотворение Анненского вошла и антистичность лермонтовского образа: не кровь, но слеза.

ации — «листва», намекающее на двойное значение: «листья» и «листы». Предметные картины, ассоциируемые со стихами, представляют собой автоцитаты из поэзии самого Анненского и вводятся в текст как вещи-темы. «Как чахлая листва, пестрима увяданьем» — это аллюзия из «Сентября»: «Раззолоченные, но чахлые сады С соблазном пурпура на медленных недугах...» (с дальнейшими отсылками к Пушкину и Тютчеву); «И безнадежностью небес позлащена» является близким повторением одного из образов в стихотворении Анненского «Май»: «Что безвозвратно синева, Его златившая, поблекла». Обе строки объединены одной темой — последнее мгновение перед смертью; в первой строке это конец года (осень), во второй — конец дня (закат, вечер). В обоих стихотворениях, процитированных в качестве источника, к которому отсылают строки сонета, эта тема дана как *красота умирания*. С этим же смыслом входят предметные эквиваленты стихов и в сонет, как это видно будет ниже.

Определенную загадку в плане реалий представляют собой два терцета. Мы предлагаем следующую разгадку этой предметной ситуации. Речь идет о камине, в котором сжигаются листы с отвергаемыми стихами. Человек сидит перед камином и смотрит на каминный экран (первоначальное заглавие стихотворения и было «Экран»), на котором он видит *отражение* огня, пожирающего листы со стихами. Поэтому и говорится о драме, разыгранной «без лиц и без речей». Что касается строки «Огонь под розами мучительно храним», то какова бы ни была ее интерпретация, в ней можно увидеть предметную реалию, если представить себе каминный экран, обтянутый китайским шелком, на котором эти розы были изображены. «Светозарный бог из черной ниши храма» — это огонь в обгоревшей каминной нише. «Он улыбается, он руки тянет к ним» — очень точная импрессионистическая фиксация предметной реалии. Так сказано о вспышках огня: вспышка пламени в камине озаряет лицо. Лицо, *озаренное пламенем*, в плане фразеологических аналогий ассоциируется с лицом, *озаренным улыбкой*. Отсюда возникает слово «улыбается». Наконец, последняя строка «Идут к нему приять пурпуровые тоги» — отражение предметной реалии корящихся, сворачивающихся листов, готовых вспыхнуть. Таким представляется предметный план лирической ситуации.

В свете этого предметного плана выясняются и вещественные признаки в первой строфе. «Не жемчужины», которые «мечет глубина», — это искры, вылетающие из каминного отверстия, в котором разжигается огонь, предназначенный уничтожить листы со стихами («Но погребальная свеча уж зажжена»). «Жерло» — это и есть каминное отверстие, готовое пожрать в своем пламени стихи (ср. одно из значений слова «жерло»: «отверстие во внутрь чела русской печи». См.: Словарь русского языка. СПб., 1907. Т. 2. С. 376). Антитезу первой строфы можно сформулировать следующим образом: здесь речь идет не о рождении стихов, а о их сожжении.

Вместе с тем отраженный план строится иначе. На отражающем экране камин представлен как храм, огонь как Аполлон, и вся сцена дается как сцена посвящения, хотя у этой сцены двойной смысл: посвящение есть в то же время смерть. «Светозарный бог» — это атрибутация не только Аполлона, это и аллюзия на Смерть (через аллюзию на стихотворение Баратынского «Смерть», где последняя названа «светозарная краса»). Кроме того, в корпусе греческих мифов Аполлон считался и богом поражающим, несущим смерть. Двойной смысл сцены отражает тему красоты умирания, представленной в качестве более общей темы новой поэзии, как она понимается Анненским: красота страдания, красота муки.

Об этом говорит нам строка «Огонь под розами мучительно храним». В плане традиционном это переработка общепозитической метафоры (ср. у Тютчева в стихотворении «Август 1850»: «Сыплет искры золотые, Сеет розы огневые»). Анненский представляет эту метафору так, что она приобретает сюжетный характер и, таким образом, легко узнается в предметном плане, включая его в себя. Эту метафору легко опознать в традиционном же изображении чахотки, «медленного недуга», прикрытого румянцем. Так рисует Анненский картину осени в «Сентябре», вслед за пушкинским изображением «чахоточной девы» в «Осени». Однако смысл этой метафоры в «Неужных строках» отсылает нас к мысли о красоте, которая рождается из страдания, и возвращает нас к самому началу стихотворения, к его первой строке. То, что там отрицалось, здесь предстает как утверждение. Параллелью к неудаче, заявленной вначале, является здесь удача: «Идут к нему приять пурпуровые тоги» (где «пурпуровые тоги» — древнеримский атрибут и символ власти и признания). От начала к концу стихотворение развивается в направлении: отвержение стихов — их апофеоз.

Обобщая сказанное, можно так описать характер сюжета: ситуация сожжения «неужных строк» одновременно представлена как ситуация создания стихотворения. Мы имеем как бы стихотворение в стихотворении. Описание этого создаваемого стихотворения композиционно совпадает с двумя терцетами в сонете и одновременно является описанием отраженных вещных реалий.

Сама ситуация сожжения стихов довольно подробно прокомментирована у Анненского. Приведем только один пример. Статью «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследье» он начинает с подробного описания рисунка Александра Солоницкого «Последние дни жизни Гоголя», где писатель изображен сидящим у камина, в котором горит рукопись второго тома «Мертвых душ». Комментарий Анненского таков: «Пусть это не свиток загорается с отнятым у нас сокровищем, а уже готовый потухнуть — вспыхивает напоследок и тот единственный в мире поэт, который умел слить в экстатической любви к бытию (...) пыльный ящик с гвоздями и серой и золотую полосу на востоке (...) Пусть это еще перебий Гоголь устроил себе перед очагом последний праздник золотого перебийания страниц жизни».²¹ В процитированном отрывке легко увидеть не только ту же схему — уничтожение, трансформируемое в рождение, — но и общую тему, осмысливающую подобную трансформацию: красота, рождающаяся в момент умирания и как момент умирания.

В его поэзии можно выделить круг стихотворений, изображающий последний момент перед закатом, конец дня или осенний сюжет, в котором проступают признаки близкой смерти. И в этом последнем мгновении есть та пороговая ситуация, в которой сознание неожиданно открывает для себя красоту предметного мира как красоту жизни. Это не вещи сами по себе, не их собственная красота, а тот особый отблеск на вещах мысли, осознающей свою единственность и в этой единственности вечность этого последнего мгновения. Анненский не поэтизирует смерть: она у него, скорее, драматизирует концепцию красоты. На этой красоте лежит налет трагичности. Но именно в силу этого ситуации, в которых эта красота возникает, часто ассоциируются Анненским с поэзией, символом которой они являются, как, например, в стихотворении «Май»:

²¹ Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. С. 226.

Так нежно небо зацвело,
А майский день уж тихо тает,
И только пыльное стекло
Пожаром запада блистает.

Сонет Анненского по сути есть лирическая вариация некоторых положений, касающихся поэтического творчества, которые были им высказаны в статье «Эстетическое отношение Лермонтова к природе»: «Я не говорю уже о внутренней, добумажной работе: черновые рукописи обыкновенно полны поправок, а бросание в огонь неудачных набросков вошло в поговорку. Можно с уверенностью сказать, что высокое поэтическое создание (...) это феникс, вечно возрождающийся из пепла. Огонь пожрал вторую часть „Мертвых душ“, но кто знает, сколько поэтических созданий возродил он в форме, более близкой к идеалу поэта».²² Даже в этом заявлении, выраженном в простых и не оставляющих сомнения понятиях, можно выделить метафору, в которой легко увидеть основу разбираемого нами стихотворения: огонь, пожирающий поэтическое произведение и одновременно возрождающий его. Так видится нам лирическая метаморфоза сюжета: уничтожение отвергнутого стихотворения может предстать как создание стихотворения, эстетически принимаемого.

Чтобы понять эту трансформацию, следует обратить внимание на определение, данное поэтическому сюжету на экране, а именно: «драма». Анненский настаивает на точном понимании такого характера изображения. Даже в синтаксическом строении первого tercета это подчеркнуто буквальным «перечислением» действующих лиц этой драмы. Безусловно, «драма» имеет двойной план значений: с одной стороны, внутренняя драма, переживание которой связано с сожжением стихов, с другой — зрительный аспект отраженной предметной ситуации. Это зритель своей собственной драмы, но представленной уже в реальности вещей.²³ Ведь созерцающий видит на экране воплощенную в предметную реальность тему своей поэзии: красоту умирания — как раз то, о чем говорилось в пятой и шестой строках стихотворения. Существенной является и античная окраска этой драмы. Сожжение стихов как сюжет в ней приобретает метафорический смысл принесения в жертву, являясь, таким образом, драматизацией пушкинских строк «Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон», где так названо вдохновение и творческий процесс создания стиха.

Но драматизация не значит здесь театр китайских теней, наблюдаемый зрителем. В сущности речь идет о драматизации отношения мысли к вещи. Эта их особая связь дана на экране как метафора рождающегося

²² Там же. С. 244. Ср. в письме к Бородиной (6 августа 1908 года): «(...) одно меня утешает, что разобрал все свои бумаги (за 30 лет) и сжег все свои дразнившие меня и упрекающие материалы, начинания, проекты и вообще дребедень моей бесполезно трудовой молодости». Ср. также в письме к Мухиной того же времени (23 июля 1908 года): «Недавно происходило auto-da-fe. Жглись старые стихотворения, неосуществившиеся планы работ, брошенные материалы статей, какие-то выписки, о которых я сам забыл... мои давние... мои честолюбивые... нет, только музолобивые лета... мои ночи... мои глаза... за тридцать лет тут порвал я и пожег бумаги».

²³ Ср. в статье Анненского о Еврипиде «Поэт „Троянок“»: «Нет, Еврипид интереснее сближается с Кассандрой в моменте эстетическом. Заметьте эту комбинацию ужаса и радости. То, что происходит вокруг поэта, есть часть его самого, и в то же время он тоже может смотреть со стороны, и мало — смотреть, любоваться на это может. Радость Кассандры безумна, но это самая живая и естественная радость, потому что художник не только испытывает все то, что дает теперь Кассандре ее безумную радость, но это именно он первый и единственный созерцал уже когда-то то, что развернется теперь перед зрителями» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 45).

стихотворения, метафора, сюжетно представляющая создание стиха как принесение жертвы. Содержательность такого метафорического сюжета мы понимаем так: вдохновение, творческое состояние есть отказ от замкнутости и отдельности субъективного мира «я», принесение его в жертву. Это одно из центральных эстетических положений Анненского, высказанных им как желание «я» слиться со всем, что не является им.²⁴ Только через это слияние и ищет «я» ценностного своего оправдания в том общем смысле, частью которого оно хочет себя видеть.

Интересно в этой связи понимание Анненским своего любимого Еврипида, высказанное в статье «Трагедия Ипполита и Федры»: «Ипполит — это искатель новой веры, бесстрашный идеалист, мечтатель, которого по оскорбляет как одна из самых цепких реальностей (...) Мне Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всему уйти в мир легенд и творчества, или стать только мозгом и правой рукой, как мечтал когда-то Жюль де Гонкур».²⁵ Безжеланность, т. е. состояние, в котором отсутствует воля, определяет сложный комплекс сознания и поэтических построений у Анненского. Один из литературных критиков, В. Александров, в статье 1939 года об Анненском, хотя исходил из узкосоциологических толкований, все же уловил реальность самой этой проблемы у Анненского: «Оценка Анненским „Тамани“ подтверждает то, что (...) Анненский понимал, какой ущерб приносит гипертрофированная и беспомощная декадентская чувствительность человеку и художнику, лишая его объективности, возможности видеть, понимать, подменяя внимание к жизни болезненной фиксацией на своих ощущениях и переживаниях».²⁶ Гораздо ближе к сути этой проблемы подходит Омри Ронен: «Влияние эстетики Шопенгауэра и его теории смешного легко проследить в статье (Анненского. — В. Г.) „Юмор Лермонтова“ (...) В полном соответствии с заветами Шопенгауэра Анненский подчеркивает именно законность эмоционального безучастия и интеллектуальной отрешенности от „воли“ в заново обретенных „вещах-мыслях“ (rebus!)».²⁷

Мы понимаем тему безжеланности у Анненского как отказ в поэзии от индивидуальной судьбы. В связи с этим в лирике его часто повторяется один мотив, который является разработкой лермонтовского «Я б хотел забыться и заснуть, Но не тем холодным сном могилы...». Ср. в стихах, разных по времени написания: «Если б заснуть, Но не навеки...» («Падает снег»), «Когда б не смерть, а забытье» (одноименное стихотворение). В «Тихих песнях», в цикле «Лилии», есть вариация этой темы: «А ты, волшебница, налей Мне капель чуткого забвенья...» («Падение лилий»). «Забвение» есть, таким образом, состояние внутренней отрешенности от своей судьбы и «воли» (ср.: «Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...» — «На воде»)²⁸

²⁴ Об этом так сказано в одном из его писем: «Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно пестрый сон бытия! (...) Как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты полного отождествления души с внешним миром (...)» (Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. С. 466). «Отождествление души с внешним миром» — это и есть отказ от первичности субъективного «я».

²⁵ *Анненский И.* Трагедия Ипполита и Федры // ЖМНП. 1903. Ноябрь. С. 466.

²⁶ *Александров В.* Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. № 5—6. С. 125.

²⁷ *Ронен Омри.* Кому адресовано стихотворение Иннокентия Анненского «Поэту»? // Text. Symbol. Weltmodel. München, 1984. S. 453.

²⁸ Ср. стихотворение Анненского «Электрический свет в аллее», построенное на мотивах пушкинского «Заклинания», смысл которого заключается как раз в страхе сознания вопло-

Трагичность позиции Анненского, однако, заключается в невозможности реальности быть ценностно самостоятельной для сознания. В качестве примера привожу стихотворение «Тоска маятника», где переживается эта невозможность:

И лежу я околдован,
Разве тем и виноват,
Что на белый циферблат
Пышный розан намалеван.²⁹

Это сознание, испытывающее вину вмешательства, внесения в ценностное бытие своих субъективных переживаний, страхов, мучительного индивидуального опыта:

Тело скорбно и разбито,
И его волнует жуть,
Что обиженно-сердито
Кто-то мне не даст уснуть.

Тут описано очень простое психологическое состояние: человек устал, но не может уснуть, потому что его мучает страх, что он не сможет заснуть, и вот он не спит от собственного страха. Однако это важная тема психологического повествования Анненского: перед человеком, мучимым собственными страхами, реальность предстает его собственным «двойником», двойником сознания.

В лирике Анненского как раз и повествуется часто, как мучительно не дано душе выйти за пределы своего субъективного бытия, единственным смыслом которого является смерть. На этой невозможности по существу строятся философские, если можно их так обозначить, основы его лирики. Их можно определить следующим образом: отказ от общего смысла как найденного результата, но поиски этого смысла, реализующиеся как процесс. Поэтому, говоря о самом существенном в поэзии Анненского, надо прежде всего отметить, что это поэзия скорее вопросов, чем ответов, поэзия, модальность которой, основной тон которой обозначены им как «недоуменье» или «сомнение». В этом он отличен от основной линии русских символистов, для которых картина мира рисовалась гораздо более устойчивой.

Отсюда и самый отказ поэта от самодовлеющей роли субъективного носит не радостный, а мучительный характер. И наконец, эстетическая ценность созданного может отождествляться для Анненского с самим процессом создания, как это представлено в «Неужных строфах». Здесь

тяться в индивидуальную судьбу, в стремлении к «забвению». В этом контексте смерть, с которой отождествляется забвение, наделяется смыслом «смерть желаний». Укажем также на связь этой темы для Анненского с мотивами «блаженной» беспредельности «дремлющего мира» у Тютчева, которые Анненский психологизировал.

²⁹ Ср. переключку не только первой из приведенных строк Анненского («И лежу я околдован»), но и ритмической модели всего стихотворения с тютчевским «Чародейкою Зимой...»: «И стоит он околдован, — Не мертвец и не живой, — Сном волшебным очарован, Весь оутан, весь окован Легкой цепью пуховой». У Тютчева сказочный мотив спящего леса ложится прямо на контуры знакомого сюжета «спящей красавицы». Мифологичность его образов ищет себе опоры в этой сказочной канонизированности, неслучайности, несубъективности. «Чудная жизнь», «красота» у Тютчева представлена в каком-то отдалении от субъекта; восприятие здесь отвердевает и отделяется от воспринимающего. Тютчев говорит о красоте «чудной жизни» природы, которой человек любит, забывая о себе. Она вся предстает сознанию завершенная, замкнутая в себе как созерцаемое ценностное бытие. Стихотворение Анненского прямо противоположно по концепции, но самая противоположность эта открывается как раз в сличении с тютчевским текстом.

в самом заглавии ценностность отрицается как результат. Вместе с тем в тексте стихотворения она восстанавливается как процесс.

Так тема «негромкого голоса», взятая как тема у Баратынского, получает у Анненского развитие уже в связи с его собственными эстетическими принципами. «Негромкий голос» не содержит в себе для Анненского однозначности недостаточного поэтического дарования, но связывается им с эстетической проблемой «возможности — невозможности» для художника выйти за пределы своего субъективного опыта.³⁰

Сходную проблему и поэтический тезис мы найдем и в «Третьем мучительном сонете», где, как было отмечено выше, сходство распространяется уже на самый характер поэтического высказывания, хотя фраза осложнена здесь двойным «но» («но все мне дорого...», «но я люблю стихи...»). Начало первой строфы — своего рода ответная реплика в диалоге, выходящем за пределы текста, адресат которого неясен или может толковаться в широких пределах.³¹

Анненский в этом стихотворении приводит своего рода «биографический» комментарий к собственному творчеству. В первом катрене сказано: «Я повторяю их на память в полусне, Они — минуты праздного томленья, Перегоревшие на медленном огне». У нас есть свидетельство сына поэта, В. Кривича, о том, как были написаны отцом многие стихи: «Его сон, в большинстве случаев, выражался в каком-то легком, прозрачном полубытии, во время которого неустанно продолжала работать мысль (...). Есть немало стихотворений Иннокентия Анненского, сочиненных им во время этих паузин забвений и лишь записанных утром».³² Отсюда становится ясной строчка: «Я повторяю их на память в полусне», т. е. чтобы не забыть до утра. (В черновом автографе было «начинаю»; это тоже интересный аспект поэтики Анненского: «начинаю» и «на память» говорят о

³⁰ Тема «негромкого голоса» была принципиальным выражением взгляда Баратынского на художника как на явление прежде всего самобытное. Самобытность эта измерялась для него внутренним опытом страдания личности, которое одно является источником поэтического выражения: «Не напряженного мечтанья Огнем услужливым согрет — Постигнул таинство страданья Душмутительный поэт. В борьбе с тяжелою судьбою Познал он меру высших сил, Сердечных судорог ценою Он выраженье их купил» («Подражателям»). Подобный же взгляд на поэта как на страдающую личность, а на творчество как на реальность переживания развивает и Анненский. Ср. поэтическое обращение к сыну, тоже поэту, в стихотворении «Любовь к прошлому»: «Ты не придашь мечтой красы воспоминаньям, Их надо *выстрадать* и дать им отойти». Здесь совпадает с Баратынским не просто словарь, но самая антитеза, оформленная этим словарем. Ср. также статью «Мечтатели и избранник», само заглавие которой является вариантом все той же антитезы, где в качестве основного различительного признака между «мечтателем» и «избранником» (поэтом) выдвинут признак реального опыта переживания: «Но алмазные слова и не даются даром. Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздражит его облазнами, она истомит его, как любовница (...) Хуже: еще до наступления его рокового и любострастного сна (так Анненский обозначает поэтическое вдохновение. — В. Г.) жизнь заставит поэта сознать воочию и с болезненной ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром» (*Анненский Иннокентий*. Книги отражений. С. 127). Этот принцип «выстраданности» становится для Анненского критерием самого поэтического слова; ср. из «Надписи к портрету Блока»: «Слова его горят — на солонце георгина, Горят, но холодом невыстраданных слез». О поэзии Анненского в целом можно говорить как о поэзии, в которой искренность становится эстетической категорией.

³¹ Ср. частое у Анненского обращение к «собеседнику», который может быть в разной степени удален от автора: трезвый собеседник («Скажите, что случилось со мною...» — «Бабочка газа»), современник («И я дрожу за вас, дрожу за свой покой» — «Прелюдия») или даже потомок («Меж вас одно недоуменье Все будет жить мое...» — «Моя тоска»).

³² *Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам* // Лит. мысль. 1925. № 3. С. 215—216.

некоем до-субъективном предсуществовании стиха, поэтической формы; ср. стихотворение «Мой стих», весь посвященный этой мысли.) Интересно, что Кривич не говорит, что отец вообще так сочинял, но Анненский берет именно эти случаи для выражения ситуации «вдохновения».³³ Поэтический сюжет вдохновения умышленно дается им как «биографический»: этой ситуацией он отмечает субъективно-биографический аспект творчества, о котором шла речь выше, в связи с «Неужными строфами», и в котором следует видеть причину «дефектности» его поэтических созданий. В этом смысле первый катрен и есть объяснение того, почему этим стихам «не суждены краса и просветленье».

Оценивая с этой стороны его поэзию, Максимилиан Волошин однажды заметил: «Это написано в минуты горестных замедлений жизни (...) хандры, усталости и упадка сил. Лирика отразила только одну — эту сторону его души».³⁴ Для Волошина творческое состояние Анненского питали «все эти мучительные антракты жизни, вынужденные состояния безволия, неизбежные упадки духа между двумя периодами работы»: «Таковы были те минуты отдыха, которые он отдавал своей собственной душе, ритму своего я».³⁵ Это почти дословный «перевод» первого катрена из «Третьего мучительного сонета». Безусловно, перед нами биографическая реальность одного из таких ночных состояний, требующая расшифровки тех «подтекстов» его поэзии, которые переводят стихотворение из биографического в лирический план.

Мы не предлагаем здесь подробного анализа стихотворения не только потому, что, пускай в зачаточном виде, такие попытки уже делались,³⁶ но главным образом потому, что о некоторых подробностях этого сонета удобнее говорить, сравнивая его с другим поэтическим текстом — пушкинским стихотворением 1830 года «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением», которое, по-моему, и является подтекстом «Третьего мучительного сонета»:

Нет, я не дорожу мятежным наслаждением,
Восторгом чувственным, безумством, иступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, вися в моих объятиях змеей,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!

О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаешься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва отвечаешь, не внемлешь ничему
И оживляешься потом все боле, боле —
И делишь наконец мой пламень поневоле!

³³ «Бессонницы» — одна из центральных тем у Анненского — прочно связаны в его лирическом мире с темой создания стихотворения. Почти все метафоры у него ночные. И это не только в стихах; ср. статью «Мечтатели и избранник» с ее любовной метафорой ночного свидания поэта с жизнью. Недаром из всех пушкинских описаний творческого процесса Анненский выбрал одно: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (ср.: «Парки — бабье лепетанье» из цикла «Бессонница»).

³⁴ Волошин М. Лирика творчества. И. Ф. Анненский-лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 13.

³⁵ Там же. С. 15.

³⁶ Setchkarev Vsevolod. Op. cit.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении двух этих лирических текстов, — совпадение ритмического рисунка первых строк: в обоих 6-стопный ямб с начальным спондеем, с цезурой после первых трех стоп, с одинаковым звуковым обликом рифмующегося конца (женская рифма). Одинаково и число строк в обоих стихотворениях: четырнадцать. Анненскому, казалось бы, диктует форма сонета, и перед нами простое совпадение. Но пушкинские 14 строк построены как строфы, а подзаголовок сонета Анненского — «Строфы» — явно отсылает нас к пушкинскому графическому построению.³⁷ Отметим в скобках, что важным здесь может оказаться жанровый мотив сюжета: «сонет». В последнем слово выдвинуто как тема, оно естественнее ощущается как таковое в силу всех условий и условностей сонета. Поэтому указание в подзаголовке («Строфы») может восприниматься на этом фоне как неудача в той мере, в какой слово не обретает форму сонетной красоты (ср. заглавие одного из стихотворений Анненского: «Тринадцать строк», т. е. сонет без одной строки, незаконченный, неисполненный сонет).

Способ рифмовки целой октавы у Анненского монотонный: в обоих катренах повторены только две рифмы: на *-нье* (*-нья*) и *-не* (ср. с пушкинской рифмовкой, где в двух строфах появляются в таком же количестве (4) вынесенные в рифму абстрактные существительные на *-нье*: *наслажденьем, исступленьем, моленья, упоенья*). В рамках сопоставления сонета Анненского и его пушкинского подтекста такое повторение воспринимается как желание «продлить» первоначальное ритмико-синтаксическое сходство с первой пушкинской строкой уже не в качестве общего указания, но как конкретную переключку двух сюжетов. На фоне этого

³⁷ Следы пушкинской лексики обнаруживает сонет Анненского и на стилистическом уровне. К кругу этой лексики можно отнести слово «краса», широко у Пушкина представленное, которое приобрело декларативную известность у многих поколений через некрасовскую «цитацию» (ср. «Поэт и гражданин»). Слово «праздний» (ср. «праздное томлень») — особое в словаре пушкинской эпохи (ср. культ праздности как поэтического состояния). См. у Пушкина: «В часы забав иль *праздной скуки*, Бывало, лире я моей Вверял изнеженные звуки Безумства, лени и страстей». Кажется, что словосочетание «часы (...) праздной скуки» могло быть усвоено Анненским как «минуты праздного томленья», но оно осложнено контаминацией из другого пушкинского стихотворения — «Дар напрасный, дар случайный»: «Сердце пусто, *празден* ум, И *томит* меня тоскою Однозвучный жизни шум» (ср. в «Парки — бабе лепетанье» вариации на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»: «Томя и нежа ожиданьем, Они, бывало, промелькнут, Как цепи розовых минут»). Пушкинским можно считать даже «туман» в этом контексте, отвлекаясь на время от лирической системы самого Анненского (ср. у Пушкина в «Цыганах» в сходном контексте: «Волшебной силой песнопенья В туманной памяти моей Так оживляются виденья То светлых, то печальных дней»). «Туманная тишина» Анненского — тот же образ воспоминания, памяти. К «пушкинским» словам, при всей кажущейся их нейтральности, может быть отнесен и «план». Ср. в «Евгении Онегине»: «Я думал уж о форме плана (...)», а также хрестоматийно известное замечание Пушкина: «Но плана нет в оде и не может быть: единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения» («Возражение на статью Кюхельбекера в „Мнемозине“»). Из Пушкина же слово «восторг» (ср. «(...) восторгу моему Едва ответствуешь»). В приведенном отрывке из «Возражения на статью Кюхельбекера в „Мнемозине“» о восторге в связи с вдохновением сказано: «Критик смешивает вдохновение с восторгом. Нет, решительно нет: *восторг* исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного (...) Восторг есть напряженное состояние единого воображения. Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует». Есть немалое искушение считать этот отрывок своего рода «подтекстом» стихотворения Анненского. Наконец, даже слово «труд», столь отмеченное в системе Анненского (ср. его замечания о Толстом), имеет лирическую окраску пушкинского контекста (ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Вам ваше дорого творенье, Пока на *пламени труда* Кипит, бурлит воображенья»). В пушкинской системе «труд» отмечен не как противоположность «вдохновенью», но как его необходимое дополнение (ср. «Труд»: «Иль жаль мне труда, молчаливого спутника ночи»). «Пушкинским» можно назвать и слово «святей» с его установкой на возвышенную, т. е. традиционно-поэтическую лексику (ср. «Поэте»: «Молчит его святая лира»).

ритмического сходства воспринимаются и ключевые слова: «я не дорожу» (Пушкин) и «мне дорого» (Анненский). Параллель которую устанавливает здесь Анненский между своим и пушкинским сюжетами, — это параллель между «дефектной» любовной связью и «дефектными» стихами.

Второй катрен Анненского, где описан процесс рождения стихов, внешне следует разворачиванию сюжета во второй пушкинской строфе. Наконец, замыкающая катрен строфа-итог варьирует пушкинское «мучительно счастлив» и «восторгу моему» из второй строфы, с повторением «мой» («мое мучение и мой восторг оне»). Заключительные две строки сонета, существующие на фоне пушкинского каданса (выделенного анафорическим и глагольным повтором), — два различных итога. У Пушкина есть разрешительность каданса в любовном слиянии. У Анненского — умышленный отвод этой темы: незавершенность, неразрешимость творческого акта он замещает подставленной темой любви к поэзии. При этом он вводит сюда метафору «мать — больные дети», так сказать, «семейную», приобретающую особый смысл на фоне пушкинского «самопризнания», где речь идет об отношениях любовных, где семейные источники отношений скрыты.

Обращает на себя внимание два раза повторенное «но» у Анненского. Сюжетная схема стихотворения рисуется так: а) нет, мои стихи никто не назовет прекрасными; б) вот какие они; в) но я люблю их вот за что; г) без них я пал бы духом в жизненной борьбе; д) но я люблю их, как мать любит больных детей. Такая схема настраивает ожидания читателя на завершительное причинно-следственное «и» в кадансе. Иначе не совсем понятна связь между смежными высказываниями: «без них я пал бы духом», «но я люблю их». Любовь к стихам, по такой логике, возникает *вопреки* тому, что они помогают поэту в жизненной борьбе. Очевидно, что это заключительное «но» имеет отношение не к предыдущему высказыванию, а, скорее, к нетекстовой реальности; это как будто бы ответ на возможное и предугадываемое обвинение в несовершенстве его стихов. Вместе с тем, имея в виду пушкинский подтекст этого сонета, конечная реплика у Анненского может восприниматься как оправдание, за которым стоит пушкинский итог-победа, могущий видаться как контраст к результатам собственного творчества. При этом любовь к результатам своего творчества у Анненского по сути заявлена как любовь к самому процессу создания.

Общее сходство сонета Анненского с пушкинским стихотворением строится на контрасте, предлагаемом этим последним: два типа любовных отношений, где предпочтение отдается тому типу, в котором конечный результат, представленный как победа, оценивается степенью нелегкости завоевания. При этом выступает в качестве значимого самый процесс завоевания.

Несмотря на очевидные знаки того, что пушкинское стихотворение является подтекстом сонета Анненского, само это предположение может показаться странным, учитывая различный характер лирической темы в обоих текстах. Однако у самого Анненского можно найти комментарий к такому параллелизму: «(...) для физиолога является установленным фактом близость центров речи и полового чувства (...) Не здесь ли ключ к эротике Брюсова, которая освещает нам не столько половую любовь, сколько процесс творчества, т. е. священную игру словами».³⁸ Стихотворение Анненского — тоже «самопризнание», с подчеркнутой интимностью

³⁸ Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 1. С. 27.

отношений поэта и его созданий. С этой точки зрения мера интимности пушкинского текста отличалась только качеством, на этом отличии и построено сопоставление. Кроме того, не надо забывать, что Анненский был филологом. Эта сторона дает о себе знать и там, где значения слов — дело лирического, а не только филологического контекста. Метафора любовный связи для обозначения творчества не редкость в поэзии, она не редкость и у Анненского тоже: «И вот в награду за ряд разочарований, может быть, падений, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов».³⁹

Происхождение же самой любовной метафоры и ее ценность для него лежат в плане этимологии, указывая на два значения в пределах одного слова *познать*: а) постигнуть, понять; б) вступить в связь, пожениться (ср. пример из Срезневского: «Едино токмо жену познати законом»). Ср. также *пояти—поняти* — «сочетаться браком, понять, постигнуть». Для русского читателя двусмысленность слова «познать» в конечном счете восходит к библейскому тексту («Адам *познал* Еву, жену свою; и она зачала...» — Бытие, 4, 1), но для Анненского, классического филолога, эта двусмысленность могла восходить еще и к греческому языку.⁴⁰

Интимный текст Пушкина подходил Анненскому как раз в силу его несомненно «биографической» окраски. Тут дело даже не в самой биографии Пушкина, а именно в «биографичности» как таковой. Мера интимности была и своего рода метафорой отношения новой поэзии к материалу (ср. замечания об отношении новой поэзии к природе в статье «Что такое поэзия?»).

Выбор пушкинского «самопризнания» в качестве подтекста для своего сонета, вероятней всего, диктовался и пониманием соотношения «биографического» и «творческого» у самого Пушкина. В плане «биографическом» Анненский писал об этом следующее: «Любовь Пушкина к жене была как бы довершением или, точнее, жизненным осуществлением того *взгляда на красоту*, который проходит через всю его поэзию. Пушкин так же мало и так же неполно *владел* этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей и холодной красотой, как и его герои».⁴¹ В плане же творческом те же «самопризнания» он называл «призрачной победой его (поэта. — В. Г.) над красотой». «Призрачная» не значит нереальная, ибо для поэзии такое толкование сомнительно (понятие «призрачный», как и понятие «мечтательное общение с жизнью», у Анненского является категорией реальности духовного мира). Точнее всего понятие «призрачный» можно определить как «поэтический», «творческий». По отношению к Пушкину (или к «поэту» вообще) связь «биографического» и «поэтического» так обозначалась Анненским: «И в чистый жемчуг перелил Поэт свои немые слезы». Эта формула нами взята из его кантаты «Рождение и смерть поэта», посвященной Пушкину и помещенной в «Тихих песнях» между двумя его стихотворными текстами, о которых речь шла выше, — таким образом, начало «Ненужных строф» («Нет, не жемчужины, рожден-

³⁹ Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. С. 127.

⁴⁰ Ср. в этой связи замечание С. Аверинцева: «Так, у Менандра девица сознается, что обольстителю „познал“ (εἶπε); постоянно употребляет глагол *γινώσκειν* в эротическом смысле Плутарх. Такие же случаи встречаются у Гераклида Понтийского, у Каллимаха и у других авторов (...) Греческий язык уже в любом эротическом обладании выявляет смысловой оборот «знания», проникновение в сокровенное (...)» (*Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // *Античность и современность*. М., 1972. С. 96).

⁴¹ Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. С. 131.

ные страданьем») представляет собой как бы результат прямого сопоставления своих стихов с пушкинскими.

Из рассмотренного можно сделать следующие выводы:

1. Стихотворения Анненского «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет» не только написаны на одну поэтическую тему, не только относятся к одной и той же группе стихов, не только совпадают в своих значимых элементах, но и представляют собой варианты одного текста. Говоря «варианты», мы не имеем в виду двух версий какого-то первоначального текста. Речь идет, скорее, о двух вариантах какого-то мыслимого, но так и не написанного или не реализованного поэтического текста, который условно можно назвать «идеальным» (ср.: в «Тоске припоминания» ситуация создания стихотворения дается как невозможность прочесть забытый предзаданный идеальный текст: «И слились позабытые строки До зари в мутно-черные пятна»). Комментарий к понятию о подобного рода тексте можно найти у самого Анненского, причем не однажды. Пример из статьи «Эстетическое отношение Лермонтова к природе» уже цитировался выше. Вот отрывок из другой статьи, о «Портрете» Гоголя: «Написал ли Гоголь свою „мадонну Звезды“? Может быть, и написал, но не здесь, а в другой, более светлой обители (...)». ⁴²

2. В качестве «идеального» поэтического текста, или «инварианта», двух рассмотренных стихотворений Анненского нам видится пушкинский текст. При этом надо помнить, какое значение имела для Анненского пушкинская поэзия. Ср. замечание Ю. М. Лотмана об общем отношении Анненского к пушкинской поэзии, которая представлялась ему номинализацией поэзии как таковой. ⁴³ Ср. также замечание А. Е. Аникина: «Весьма существенно, что идея поэтического совершенства связывается Анненским именно с Пушкиным, творчеству которого он как бы противопоставляет свое собственное». ⁴⁴

3. Насколько можно судить по анализируемым стихам и — шире — по всему контексту не только его поэзии, но и прозаических работ, создание «идеального» текста принципиально невозможно, возможны лишь поиски его — «варианты». И эти «варианты», «черновики» «идеального» текста — своего рода модель творчества Анненского. Тотальность этой модели распространяется даже на его литературно-критические статьи. В этом смысле представляют интерес его бесконечные варианты редакций статей и высказывания по поводу Еврипида (значительная часть их все еще находится в архиве РГАЛИ), о котором он, вероятно, хотел написать какую-то одну «идеальную» статью. ⁴⁵

⁴² Там же. С. 16.

⁴³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 111.

⁴⁴ Аникин А. Е. Ахматова и Анненский. Новосибирск, 1988. С. 41.

⁴⁵ Ср. в его письмах: «Мой исторический очерк, которого я так боялся, заканчиваю теперь перепискою, и, кажется, это лучшее, что я написал (об Еврипиде. — В. Г.)» (1907 год; РНБ. Ф. 24. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 41); «Эта последняя работа («Таврическая жрица у Еврипида, Ручелай и Гете». — В. Г.), по-моему, лучшее, что я написал об Еврипиде» (1908 год; *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. С. 480); «Я думаю, что никогда еще так глубоко не переживал я Еврипида, как в авторе «Троянок», и так интимно, главное» (1909 год; Там же. С. 488).

ИЗ МАТЕРИАЛОВ НОВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

© В. Д. РАК

КОНТРАПУНКТ РАБОЧЕЙ ТЕТРАДИ А. С. ПУШКИНА

(«АКАФИСТ Е. Н. КАРАМЗИНОЙ», «АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО», «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)

В том виде, как он сохранился до нашего времени, черновик «Арапа Петра Великого» начинается на л. 20 так называемой «Третьей масонской тетради» (ПД 836),¹ где вверху написаны чернилами два слова («одними догадками»), которыми на этой стадии работы над романом кончался предпоследний абзац первой главы. В этом месте Пушкин отвлекся от только что им начатого прозаического, ему поэтому непривычного, произведения и, видимо уже в следующий присест, 31 июля 1827 года, сменив перо на карандаш, сочинил в черновике «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной», в котором для заявленной темы данной статьи имеет особый интерес одна строка. Сравнивая себя с пловцом, спасенным в бурю Провидением и несущим с благоговением дар Святой Владычице, поэт обращается к своей земной богине со словами:

Так посвящаю с умилением

— и далее упорно ищет стих:

а. Тебе моих стихов венец —

б. Тебе стихов моих венец —

в. Тебе терновый мой венец —

Лишь с четвертой попытки формула была найдена:

Так посвящаю с умилением

Тебе увядший мой венец —

(ПД 836, л. 20;

Акад. III, 597—598)²

Вопрос о том, какие смысловые оттенки несли отвергнутые Пушкиным варианты и чем эти нюансы его не устраивали, не имеет прямого отношения к рассматриваемой теме; но выбор эпитета «увядший» заслуживает в связи с нею внимательного анализа и комментария.

Несколькими днями позже, в очередную паузу, наступившую после того, как на л. 22, об. была начата третья глава «Арапа Петра Великого»,

¹ Здесь и далее указываются шифры рабочих тетрадей А. С. Пушкина и других его автографов, хранящихся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Ссылки на академическое «Полное собрание сочинений» А. С. Пушкина (М.; Л., 1937—1959. Т. 1—[17]) приводятся в тексте, в скобках, сокращенно: Акад. с указанием тома римской цифрой и страницы арабской.

² В окончательном тексте:

Так посвящаю с умилением
Простой, увядший мой венец
Тебе...

(Акад. III, 64)

Пушкин вернулся к уже написанной шестой главе «Евгения Онегина» и на л. 23 сочинил для нее три новые строфы (XLIII—XLV), поставив в конце дату «10 авг.⟨уста⟩». ³ Их лейтмотив — прощание автора с молодостью (Пушкину было в это время 28 лет) и боязливое предчувствие того, что его поэтический дар начинает угасать.

Лета к суровой прозе клонят
 Лета шалунью рифму гонят;
 И я — со вздохом признаюсь
 Не столь усердно волочусь
 ⟨.....⟩
 Перу [уж прежней] нет охоты
 Марать летучие листы
 ⟨.....⟩
 Где вы, мечты! Где [ваша сладость]
 И вечная ей рифма младость...
 Уж⟨ель⟩ и вправду [наконец]
 Увял, увял ее венец...⁴
 Ужель увы на самом деле
 Без элегических затей
 Весна моих умчалась дней —
 О чем шутя я пел доселе —
 Ужели ей возврата нет
 Ужель мне скоро 30 лет —

(ПД 836, л. 23;
 Акад. VI, 408—409)

Таким образом, «увядший венец» символизировал уходящую молодость и угасающий с нею поэтический жар, на смену которому приходит влечение к «суровой прозе». Не подлежит сомнению, что и в «Акафисте» этот образ вмещал в себя тот же комплекс мыслей, переживаний и настроений, в котором подлинное, искренне тревожное ощущение расставания с поэзией сочеталось с неверием в реальность осуществления этих недобрых предчувствий и активным их отторжением.

Действительно, с одной стороны, в поэтических декларациях Пушкина и ранее устойчиво звучал мотив невозможности быть в одно и то же время и поэтом, и прозаиком, так как эти две области литературного творчества предполагали, по его мнению, каждая особый духовный облик писателя и жизненный уклад. В 1822 году Пушкин досадовал и недоумевал,

Как мог унизиться до прозы
 Венчаный Музою поэт...

(Акад. II, 274)

«Прозою» в этом случае была книга Д. В. Давыдова «Опыт теории партизанского действия» (М., 1821; 1822), и то, что к ней обратился лихой гусар-весельчак и беззаботный, жизнерадостный стихотворец, воспринималось Пушкиным как верный симптом его перерождения:

Я думал: ветренный певец,
 Не сотвори себе кумира,

³ О датировке этих строф 1827 годом см.: *Иезутова Р. В.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 836: (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 123, 127, 144.

⁴ Курсив мой. — В. Р.

Перебесилась наконец
 Твоя проказливая лира,
 И, сердцем охладев навек,
 Ты, видно, стал в угоду мира
 Благоразумный человек!

(Акад. II, 274)

Через год, в письме П. А. Вяземскому от 19 августа 1823 года, Пушкин, как *поэт*, декларировал свое непреодолимое отвращение к прозе и полную неспособность до нее снизить: «Гнедич хочет купить у меня второе издание Русл.(ана) и К.(авказского) Пле.(тника) <...> Я обещал ему предисловие, но от прозы меня тошнит. Перепишись с ним — возьми на себя это второе издание и освяти его своею прозой, единственную в нашем прозаическом отечестве» (Акад. XIII, 66). Пройдет еще год — и в XIII строфе третьей главы (1824) «Евгения Онегина» Пушкин уже не исключит и для себя где-то в будущем, представлявшемся, вероятно, далеким, обращения к прозе, но предвидя при этом расставание с поэзией:

Быть может, волею небес
 Я перестану быть поэтом,
 В меня вселится новый бес,
 И, Фебовы презрев угрозы,
 Унижусь до смиренной прозы;
 Тогда роман на старый лад
 Займет веселый мой закат.

(Акад. VI, 56—57)

Словами «перестану быть поэтом» и «закат» здесь уже было сказано все, что позднее вберет в себя символ «увядшего венца».

Третья глава увидела свет 10—11 октября 1827 года,⁵ а двумя с половиною месяцами ранее наступил тот момент, когда наконец Пушкин «унизился» до прозы. Мог ли он в это время не следить пристально и ревниво, не появляются ли у него начальные симптомы тех перемен, которые усмотрел он пять лет назад у Дениса Давыдова? Психологически, вероятно, должен был бы, находясь почти в одинаковой ситуации с автором книги о партизанской войне (то обстоятельство, что он принялся за роман, а Давыдов написал пособие по военному делу, не имело сколь-либо существенного значения, так как различие между прозой художественной и другими ее разновидностями еще отчетливо не осознавалось⁶). Тем не менее никаких свидетельств того, что у Пушкина реально возникали в 1827 году, пусть даже мимолетно, опасения собственной творческой деградации, не имеется, хотя в письме к нему П. А. Плетнева от 22 сентября и проскальзывает отголосок каких-то его жалоб на творческую заминку, объясняющих задержку с подготовкою к печати уже написанных глав «Евгения Онегина»: «Ничто так легко не даст денег, как „Онегин“, выходящий по частям, но регулярно через два или три месяца, это уже доказано a posteriori. Он, по милости божией, весь написан. Только перебелить, да и пустить. А тут-то у тебя и хандра» (Акад. XIII, 344). Как бы ни сомневаться в искренности передаваемого

⁵ Снявский Н., Цявловский М. Пушкин в печати, 1814—1837. 2-е изд., испр. М., 1938. С. 45. № 307.

⁶ Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 26; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 16; Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995. С. 29 (оригинальное издание на английском языке — 1983).

символом «увядшего венца» мотива прощания Пушкина с поэзией в 1827 году, но вряд ли было бы справедливо полностью исключить, что где-то в тайниках его души нет-нет да и просыпалась немедленно загоняемая обратно глухая, неотчетливая тревога.

С другой стороны, «увядший венец» был атрибутом литературной маски, надевавшейся время от времени Пушкиным. В тот же день 31 июля 1827 года, когда был написан «Акафист», он сообщал А. А. Дельвигу: «Я в деревне и *надеюсь много писать*, в конце осени буду у Вас; вдохновенья еще нет, покамест принялся я за прозу» (Акад. XIII, 334; курсив мой. — В. Р.). Во второй половине августа (не позднее 30-го) он писал М. П. Погодину: «Я убежал в деревню, *почуя рифмы*» (Акад. XIII, 339; курсив мой. — В. Р.). Подобные ожидания творческого всплеска, пусть и несколько задерживающегося, шли вразрез с поэтическими излияниями по поводу «увядшего венца», обнажая условный, маскарадный характер этого образа, подтверждаемый и дальнейшим его использованием Пушкиным.

На одной странице с «Акафистом» появляется написанный частично на полях, а частично поверх карандашных строк этого стихотворения один из первых набросков к седьмой главе «Евгения Онегина»:

Увядший иногда венок
 На ветвях сосен уста(релых)
 (ПД 836, л. 20;
 Акад. VI, 417)

Затем внизу страницы под текстом «Акафиста», отталкиваясь от этих строк, которые зачеркиваются, вырастает следующий фрагмент (цитируется его первый слой):

[И свежий иногда венок
 Колеблет]
 <)ветерок
 Колеблет иногда венок
 На ветвях сосен устарелых
 И<)надпись говорит:
 (ПД 836, л. 20;
 Акад. VI, 417)⁷

Это была заготовка к шестой строфе в ее первых вариантах. Переместившийся с чела здравствующего поэта на ветви сосен вокруг могилы его персонажа, литературного собрата по перу, «венец» становится атрибутом поминального обряда, простым венком, сплетенным из полевых цветов руками юных дев. Но и в этом трансформированном качестве образ, видимо, первоначально сохранял всю свою исходную символику. «Увядший венок» подразумевал кончину не только физическую, но и творческую: поэзия умерла вместе с ее творцом, чей скорбный удел — забвение, которое постигнет не только человека, но и все им созданное. Последовавшая замена эпитета «увядший» на «свежий», а потом на «таинствен-

⁷ По мнению Р. В. Иезуитовой (Указ. соч. С. 143), сначала был записан этот фрагмент (приводимый исследовательницей в ином чтении, которое не во всем представляется правильным), а затем «образ венка „на ветвях сосен устарелых“ подсказал Пушкину один из ключевых образов записанного на свободной, центральной части этого листа „Акафиста“». Однако не объяснено, почему, написав одну строку (два слова) черновика «Арапа Петра Великого» наверху страницы, Пушкин оставил середину пустой и над наброском к «Евгению Онегину» стал работать внизу, а потом так рассчитал текст «Акафиста», что закончил его, дойдя точно до этой записи, но никак ее не задев.

ный» (Акад. VI, 419) акцентировала поминальную функцию венка, но лишь как промежуточную на пути все к тому же полному забвению, которое в печатном тексте и в приближавшихся к нему слоях чернового передавалось уже *отсутствием* на ветвях сосен венка, на них колеблемого ранним утренним ветерком прежде, когда

...в поздние досуги
Сюда ходили две подруги,
И на могиле при луне
Обнявшись, плакали...

(Акад. VI, 418, 419, 142)

Из сказанного явствует, что с первых же страниц черновик романа, в котором Пушкин впервые подступал к овладению объективной формой повествования,⁸ находился в тесном окружении лирического стихотворения и фрагментов «Евгения Онегина», проникнутых субъективными раздумиями и переживаниями автора. Не просто вперемежку, в механическом соседстве с этими лирическими излияниями рождался черновой текст «Арапа Петра Великого», но между ними возникали скрытые переключки и ассоциативные связи, которые улавливаются только в рабочей тетради, где соответствующие записи образуют сплошной и в этом отношении как бы единый, хотя и разнородный массив, в то время как в собраниях сочинений, где произведения разведены по разным томам и черновики представлены в разделах «Другие редакции и варианты», уходя к тому же в большой своей части в подстрочные примечания, соединительные нити разрываются и след их теряется.

Вопрос о существовании точек соприкосновения между пушкинским историческим романом в прозе и его же «романом в стихах» не мог, разумеется, пройти мимо внимания исследователей. В «Арапе Петра Великого» Л. С. Сидяков находит инерцию принципов стихотворного повествования (или непреодоленные навыки организации стихотворного текста), проявляющиеся, в частности, в существенной роли «субъективно-авторской экспрессии», говоря словами В. В. Виноградова.⁹ Соотносимы, по мнению Л. С. Сидякова, изображение «лучшего парижского общества» в двух первых главах «Арапа Петра Великого» и картины «большого света» в «Евгении Онегине». Можно, полагает он, говорить «о перенесении в исторический роман тех способов обрисовки героев, которые сложились в „Евгении Онегине“», а равным образом и о том, что «бытовые сцены исторического романа оказываются следствием тех изменений, которые определили эволюцию „Евгения Онегина“ в его „деревенских“ главах».¹⁰ Подкрепляемые интересными примерами, эти наблюдения решают поставленную проблему на уровне обобщенных закономерностей и тенденций развития пушкинской прозы. Характерно, что, приведя любопытное и выразительное сопоставление описаний начала званого обеда в доме Лариных («Евгений Онегин», гл. V, строфа XXIX; Акад. VI, 110) и у боярина Ржевского («Арап Петра Великого», гл. IV; Акад. VIII, 20), исследователь резюмирует: «И здесь дело, конечно, не в конкретных соответствиях, но в самом методе описания и его художественной функции: как и в „Евгении Онегине“, оно и в „Арапе Петра Великого“ служит

⁸ Сидяков Л. С. «Евгений Онегин» и «Арап Петра Великого» // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. Рига, 1983. С. 16; *Дебрецени П.* Указ. соч. С. 36—42.

⁹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 589—590.

¹⁰ Сидяков Л. С. «Евгений Онегин» и «Арап Петра Великого». С. 16—25 (приведенные цитаты на с. 20, 21).

воссозданию характерных черт быта, соотносимого с основным сюжетным действием и характерами главных героев романа».¹¹ Тетрадь открывает именно конкретные соответствия, а через них обнаруживается некоторый параллелизм развития текстов романа прозаического и седьмой главы «романа в стихах». В свою очередь эта особенность творческой истории «Арапа Петра Великого» побуждает вернуться к высказанной еще в начале века гипотезе С. А. Ауслендера о личных мотивах как одной из причин прекращения работы над «Арапом Петра Великого». Поддержанная и развитая В. Ф. Ходасевичем в главке «Прадед и правнук» его книги «О Пушкине» (1937),¹² затем оспоренная малоубедительно Г. А. Лапкиной,¹³ эта гипотеза не была серьезно проанализирована советским литературоведением, а замалчивалась как не заслуживающая внимания, хотя изредка ее отзвуки прорывались в работах серьезных исследователей, например в метком замечании Т. Г. Цявловской, согласно которому «психологическую основу» романа составил «душевный опыт самого Пушкина».¹⁴

На л. 21, об. завершается эпизод прощания Ибрагима с графиней перед отъездом из Парижа в Россию. Перо пишет последнюю фразу: «Наконец глаза его потемнели, голова закружилась, он едва мог выдти из ком(наты), и приехав, написал следующее письмо — » (Акад. VIII, 523). В голове Пушкина уже несомненно сложилось и продолжение, пусть не в виде связного мысленного текста, но хотя бы в общих набросках: должно было следовать письмо, исполненное печали и страсти, а затем путешествие героя и его встреча с Петербургом. Однако, не приступая к письму, Пушкин делает отчерк и на время отвлекается от романа. Он возвратится к нему после какого-то перерыва, о чем говорит перенос работы в другую тетрадь (ПД 833, л. 83—82), а в промежутке его мысль какими-то ассоциативными путями вызвала из памяти воспоминание о его собственной встрече с другою российской столицей, Москвою, после долгой разлуки. Оно рождает стихи, лежащие под отчерком, на оставшейся до этого момента чистой нижней половине той же страницы (л. 21, об.) и переходящие на следующий лист (л. 22), где займут всю лицевую сторону. В седьмой главе «Евгения Онегина», план которой, по-видимому, в общих чертах уже созрел,¹⁵ они станут строфами XXXVI, XXXVII и XXXVIII, но пока, естественно, никаких номеров не имеют.

Возьмем в качестве темпоральных координат не объективное, историческое время, к которому приурочено действие рассматриваемых произведений, и не художественное, внутреннее время каждого из них, а

¹¹ Там же. С. 22.

¹² Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. С. 493—500.

¹³ Лапкина Г. А. К истории создания «Арапа Петра Великого» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 306—307.

¹⁴ Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей: Историко-биографический альманах. М., 1974. Т. 10. С. 63.

¹⁵ Р. В. Иезуитова (Указ. соч. С. 144) выделяет два этапа работы Пушкина над седьмой главой, считая первым «написанное предварительного плана этой главы на отдельном листке — ПД, № 102», а началом второго запись на л. 20 наброска к строфе VI. Вывод о «предварительном» плане противоречит тому бесспорному факту, что листок заполнялся в основной своей части 9—10 ноября 1828 года (см.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 43), а план *приписан* на свободном месте на полях автографа «Анчара» (см. фототипическое воспроизведение: Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 871) и относится только к окончанию главы (после строфы ХХІХ; см.: Акад. XVII, 47). Вместе с тем вполне вероятно, что к приезду в Михайловское летом 1827 года общий план главы уже оформился и, начиная писать строфы, о которых идет речь, Пушкин знал, какое приблизительно место в ней они займут.

творческое время Пушкина. Тогда, коль скоро черновик указанных строф «Евгения Онегина» в третьей масонской тетради (ПД 836, л. 21, об.—22) и перенесенный в третью же, но «кишиневскую» тетрадь (ПД 833, л. 83—82, между ними вырваны девять листов) черновик второй главы «Арапа Петра Великого», начиная с письма Ибрагима графине, писались один за другим, оба главных персонажа, Ибрагим и Татьяна, *синхронно* въезжают соответственно в Петербург и Москву навстречу своим судьбам. Подобная же *творческая синхронность* обнаруживается и в другом: с выходом Ибрагима из гостиной графини начинается его разлука с нею — и на той же странице в одном из вариантов стиха 12 строфы XXXVI появляется, как личное воспоминание о ссылке, мотив «с милыми в разлуке» (ПД 836, л. 21, об.; Акад. VI, 449, сн. 13в). Здесь он не получит развития, эти слова будут вычеркнуты; но найдут соответствие сначала в письме Ибрагима к возлюбленной («Я еду, [мой милый друг] милая Леонора, оставляю тебя навсегда» — ПД 833, л. 83; Акад. VIII, 523), потом во фразе, повествующей об отходе Ибрагима ко сну в первый вечер его пребывания в Петербурге («Он заснул в сем расположении духа — и тогда милый образ Графи(ни) D—» — ПД 833, л. 82, об.; Акад. VIII, 524), затем в начале третьей главы, где описывается времяпровождение Ибрагима («...старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни. Труднее было ему удалить от себя другое, милое воспоминание: часто думал он о графине D. ...» — Акад. VIII, 13).¹⁶ Наконец в непосредственном соседстве с находившимся на вырванных листах третьей масонской тетради (два между л. 22 и 23, один между л. 23 и 24) описанием душевного состояния Ибрагима, получившего через Корсакова письмо от графини и узнавшего о том, как быстро она его забыла, был написан 10 августа черновик трех строф для шестой главы «Евгения Онегина». В них тоже, как говорилось выше, звучал мотив расставания навек:

Так, полдень мой настал — ах нужно
 Мне в том утешиться [друзья]
 [Но] так и быть: простимся дружно,
 О юность милая моя —
 <.....>
 Благодарю тебя: тобою
 Среди тревог и в тишине
 Я наслаждался... и вполне —
 Довольно! ныне всей душою
 Благословляю новый путь —
 Туда где мечу (?) отдохнуть
 (ПД 836, л. 23, об.;
 Акад. VI, 410)

Ассоциативная связь между собственными воспоминаниями поэта о разлуке с Москвой, как они оформлялись через последовательные варианты в черновике строфы XXXVI, и мысленными возвращениями Ибрагима к дорогому ему образу Леоноры подтверждается еще одним, разительным соответствием. Среди нереализованных мотивов стихотворного текста были приписанные на полях наметки:

¹⁶ Соответствующий лист черновика в тетради ПД 836 был Пушкиным вырван и уничтожен.

[Итак] предчувствие¹⁷ сбы(лось)

и

[Москва] < > [сбылось]

(ПД 836, л. 21, об.;

Акад. VI, 449, сн. 12)

Незачеркнутые слова перейдут в текст черновика «Арапа Петра Великого», когда при доработке фрагмента о переживаниях Ибрагима, вызванных изменою графини, между строк будет приписана вставка: «и так все [кончено] [сбылось] кончено, думал он сбылось предчувствие (?)» (ПД 836, л. 25; Акад. VIII, 527).

Далее черновик (гл. IV—VI) дошел до нас лишь разрозненными фрагментами, потому что после перебеления Пушкин вырвал и уничтожил 20 листов (между нынешними л. 27 и 28), на которых записи относились только к «Арапу Петра Великого». Все листы с другими записями он сохранил, благодаря чему видно, что при дальнейшей работе над романом никаких его интертекстуальных связей в тетради ПД 836 не возникало.¹⁸ Однако ассоциативная корреляция между произведениями, над которыми работа велась почти параллельно: «Арапом Петра Великого» и «московскими» строфами седьмой главы «Евгения Онегина» — возникает, кажется, еще раз.

Черновик «Арапа Петра Великого» обрывается на последних фразах шестой главы: «Нат.(аша) не отвечала ни слова. Гнев Отца сильно действовал на ее воображение — Она чувствовала себя не в силах ему противиться(.) Одна надежда оставалась ей; умереть прежде совершения ненавистного брака — Эта мысль ее утешила — и с этой мыслью(?) она слабой печальной душой покорилась своему жребию. Но молодость восторжествовала над телесной и душевной болезнию(.) [Н(аталья) Гав(риловна) не умерла] и совершенно выздоровела» (ПД 836, л. 28, об.; Акад. VIII, 531). Дальнейшее развитие сюжета известно из дневниковой записи А. Н. Вульфа, посетившего Пушкина 15 сентября и слышавшего от него объяснение по этому поводу: «Главная завязка этого романа будет — как Пушкин говорит — неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь. Вот историческая основа этого сочинения».¹⁹ Шесть глав черновика в третьей масонской тетради, равно как и перебеленный их текст в альбоме ПД 837 содержали только экспозицию и резко обрывались на одной и той же фразе,²⁰ подходя вплотную к начальному моменту развития сюжета. Позднее (хотя неясно когда) было набросано на отдельном листке (ПД 251; Акад. VIII, 531—533) и не полностью перебелено в альбоме (ПД 837, л. 44; Акад. VIII, 33) начало седьмой главы, где появляется молодой человек, которому, вероятнее всего, и суждено разрушить семейную жизнь Ибрагима и привести ее к трагедии.²¹ В конце декабря 1827-го

¹⁷ Чтение Б. В. Томашевского: предчувствия (Акад. VI, 449, сн. 12а).

¹⁸ Отдельно может быть поставлен и рассматриваться вопрос о тематических перекличках с третьей кишиневской тетрадью, где приблизительно в это же время записываются будущие «Отрывки из писем, мысли и замечания».

¹⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников / Сост. и прим. В. Э. Вадуру и др. М., 1985. Т. 1. С. 450.

²⁰ Последняя фраза белого автографа: «Слабой и печальной душой покорилась она своему жребию» (ПД 837, л. 43, об.; Акад. VIII, 32).

²¹ По мнению В. Б. Шкловского, отцом белого ребенка предполагался петиметр Корсаков. Эта гипотеза основывалась на соображениях романной техники: в существующих главах нет другого подробно описанного привлекательного молодого человека (*Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 35*).

или начале января 1828-го, а затем в первой половине марта 1828 года Пушкин читал написанное знакомым и друзьям, которые, судя по письмам П. А. Вяземского жене от 13 марта и А. И. Тургеневу от 18 апреля,²² советовали ему продолжать роман. Однако действенным стимулом этот благожелательный вердикт не послужил. Здесь нет необходимости рассматривать многочисленные гипотетические соображения, предлагавшиеся в ответ на вопрос, почему не был закончен «Арап Петра Великого».²³ Из всего комплекса обстоятельств, имеющих бесспорное или предположительное отношение к незавершенности романа, существенно в анализируемом аспекте то, что работа над ним прекратилась как бы внезапно, была в некотором роде обрублена. Действительно, ни в третьей масонской тетради, ни где-либо в другом месте нет ни единого следа каких-либо раздумий Пушкина о продолжении и никаких его наметок: ни планов, ни набросков (кроме начала седьмой главы), ни даже мелких заготовок каких-нибудь фраз, реплик, характеристик и т. п. Создается впечатление, что, ставя точку в шестой главе, Пушкин знал уже почти твердо, что далее не двинется, позже на мгновение заколебался, но быстро вернулся к своему прежнему решению и в нем утвердился. Во всяком случае, картина, представляемая рабочими тетрадями, если не опровергает, то ставит под сильное сомнение вывод, согласно которому к моменту публичной читки романа весной 1828 года Пушкин еще «не утратил интереса к своему труду» и «лишь в октябре 1828 года (...) отказался от своего замысла».²⁴

На смену черновому тексту «Арапа Петра Великого» в тетради ПД 836 приходят наброски, составившие позднее «Отрывки из писем, мысли и замечания». Они перемежаются с черновиками новых строф седьмой главы, в которых речь идет о визитах к московской родне и выездах в общество. «Арап Петра Великого» закончился на л. 28, об., а на л. 29, об. записывается строфа XLIV («По теткам бабушкам и дедам / По званым родственным обедам / Развозят каждый божий день...» — Акад. VI, 455—456) и начинается строфа XLVI («Ее жеманные кузины / Младые Грации Москвы / Сначала (?) [в] тайне примечают / Татьяну с ног до головы...» — Акад. VI, 456—457); она кончается на л. 30, об., и тут же пишется строфа XLIX («Архивны юноши толпою / На Таню издали глядят...» — Акад. VI, 457—458). Идут активные смотрины, и судьба Тани решена: ей уготовано замужество с человеком, которого она не любит, а тот, кому отдано ее сердце (на л. 31 появляется строфа XLVII, кончающаяся в черновике словами: «Но Т(аня) точно как во сне / Их речи слышит без участия / Не понимая ничего / А тайну сердца своего / Залог и горестей и счастья / Хранит печально между тем / И им не делится ни с кем» — Акад. VI, 457), находится от нее далеко,

²² Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 75; Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским / Под ред. и с прим. Н. К. Кульмана. Пг., 1921. Т. 1. 1814—1833 годы. С. 65 (Архив братьев Тургеневых. Вып. 6).

²³ Ни одна из существующих гипотез не может быть признана исчерпывающей и не исключает других. Истинный ответ, который, по мнению авторитетных исследователей (Г. А. Лапкиной, Л. С. Сидякова), никогда не будет найден, сложился бы, наверное, из нескольких, может быть даже многих, частных объяснений. Обзор важнейших точек зрения в более поздние дополнения к ним см.: *Лапкина Г. А.* К истории создания «Арапа Петра Великого». С. 306—309; *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. С. 42—44; *Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина: (Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого» // Русская литература. 1974. № 2. С. 54—73; *Дебреце ни П.* Указ. соч. С. 42—50.

²⁴ *Абрамович С. Л.* Указ. соч. С. 56.

неведомо где (еще раньше на л. 29 написан первый вариант строфы «И так я жил тогда в Одессе....», предвещающий появление в этом городе путешествующего Онегина, — Акад. VI, 491; ср. следующий вариант, там же, с. 504). Так же питает тайную любовь и Наташа Ржевская, давно не имея никаких известий о своем избраннике. Их встреча предопределена сюжетом; встретятся и Онегин с Татьяной, и, только еще приступая к седьмой главе, Пушкин, без сомнения, уже знал, что это произойдет в восьмой.

Таким образом, в координатах творческого времени обе героини Пушкина *синхронно* оказываются в одинаковой сюжетной ситуации. В «Арапе Петра Великого» следствия заключаемого брака Пушкину были известны, и он отказался разрабатывать эту линию; но как поведет себя Татьяна, он, если верить записанному Д. П. Маковицким свидетельству Е. Н. Мещерской в передаче Л. Н. Толстого,²⁵ до последнего момента не знал, и ее отказ Онегину был для него своего рода неожиданностью. Можно, кажется, предположить с большой уверенностью, что эта неожиданность была для него приятной и многообещающей: он нашел образец супружества, основанного не на любви, но на взаимном уважении и верности; для него этот пример имел, должно быть, огромный личный интерес.

Восьмая глава была закончена и переписана 25 сентября 1830 года в Болдине (Акад. VI, 661), а 5 апреля Пушкин писал будущей своей теще Н. И. Гончаровой: «Только привычка и длительная близость могли бы помочь мне заслужить расположение вашей дочери; я могу надеяться возбудить со временем ее привязанность, но ничем не могу ей понравиться; если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца» (Акад. XIV, 76, 404, подлинник по-французски). Здесь изложены те самые основания семейной жизни, на которых покоится супружество Татьяны, а до нее предполагал строить свое Ибрагим, прекрасно знавший, что невеста его не любит: «От жены я не стану требовать любви, буду довольствоваться ее верностью, а дружбу приобрету постоянной нежностью, доверенностью и снисхождением» (Акад. VIII, 27). Однако в «Арапе Петра Великого», привязанном по авторскому замыслу к биографии А. П. Ганнибала, задуманная на этих основах семейная идиллия не могла состояться, хотя развитие событий, без сомнения, отличалось бы существенно от исторической реальности. «Доверенность», которую Ибрагим намеревался возвести в один из главных принципов своих отношений с женою, закладывала, вероятно, дальнейшую эволюцию фабулы к ревности. По всей видимости, уже в замысле «Арапа Петра Великого» в какой-то первичной формулировке присутствовала высказанная позднее отточенно, а сложившаяся, очевидно, еще в михайловской ссылке под влиянием предисловия Ф. Гизо к французскому переводу «Отелло» мысль: «Отелло от природы не ревнив, напротив: он доверчив» (Акад. XII, 157).²⁶ Как, наверное, задумывалось, подозрения об отношениях между Наташей и Валерианом (какими бы ни были они на самом деле) должны были подорвать главную опору семейного спокойствия, а начальной питательной средой для них могло служить предостережение Корсакова: «Нельзя надеяться на женскую верность; счастлив, кто смотрит на это равнодушно! но ты!.. — с твоим ли пылким,

²⁵ «Дочь Карамзина рассказывала мне, что она слышала от Пушкина: „Моя Татьяна поразила меня, она отказала Онегину. Я этого совсем не ожидал“» (Лит. наследство. 1979. Т. 90. Кн. 1. С. 143).

²⁶ См.: Рак В. Д. Пушкин и французский перевод «Отелло» // Пушкинский журнал: Журнал североамериканского Пушкинского общества. 1993. Vol. 1. № 1. P. 36—44.

задумчивым и подозрительным характером, с твоим сплюсненным носом, вздутыми губами, с этой шершавой шерстью бросаться во все опасности женитьбы?....» (Акад. VIII, 30). Те черты Ибрагима, о которых говорит щеголь, Пушкин знал и за собою, видя в них препятствие к своему семейному счастью. Об этом он писал 1 декабря 1826 года В. П. Зубкову в связи с намерением жениться на своей дальней родственнице С. Ф. Пушкиной, к которой в то время питал сильное чувство: «Мне 27 лет, дорогой друг. Пора жить, т. е. познать счастье. Ты говоришь мне, что оно не может быть вечным: хороша новость! Не личное мое счастье заботит меня, могу ли я возле нее не быть счастливейшим из людей, — но я содрогаюсь при мысли о судьбе, которая, быть может, ее ожидает — содрогаюсь при мысли, что не смогу сделать ее столь счастливой, как мне хотелось бы. Жизнь моя, доселе такая кочующая, такая бурная, характер мой — неровный, ревнивый, подозрительный, резкий и слабый одновременно — вот что иногда наводит на меня тягостные раздумья. — Следует ли мне связать с судьбой столь печальной, с таким несчастным характером — судьбу существа, такого нежного, такого прекрасного?..» (Акад. XIII, 311, 562, подлинник по-французски). Не только цитированным выше предостережением Корсакова отозвались в «Арапе Петра Великого» эти сомнения Пушкина, но и в письме Ибрагима Леоноре: «Зачем силиться соединить судьбу столь нежного, столь прекрасного создания с бедственной судьбою негра, жалкого творения, едва удостоенного названия человека?» (Акад. VIII, 9). Раздумья же Ибрагима: «Мне нельзя надеяться быть любимым: детское возражение! разве можно верить любви? разве существует она в женском легкомысленном сердце?» (Акад. VIII, 27) — это не что иное, как еще один ответ на увещания В. П. Зубкова, а слова «детское возражение» синонимичны фразе «хороша новость».

Если к этим выразительным параллелям, тонко подмеченным В. Ф. Ходасевичем, добавить: знаменитый шаржированный автопортрет (по другой атрибуции — портрет А. П. Ганнибала) в образе арапа-обезьяны, нарисованный в третьей масонской тетради (л. 22, об.) как раз перед тем, как черновик подошел к возвращению из Парижа Корсакова с вестями о быстром утешении графини;²⁷ свидетельство С. Н. Карамзиной, согласно которому «многие черты характера и даже его (Ибрагима. — В. Р.) наружности скалькированы с самого Пушкина»;²⁸ наконец, установленное Т. Г. Цявловской отражение в одном вычеркнутом пассаже белого автографа²⁹ привычки Пушкина, уйдя от понравившейся ему женщины, «долго (...) быть мысленно с нею»,³⁰ — то станет очевидна правота С. А. Ауслендера, полагавшего, что «роман „Арап Петра Великого“ связан самым тесным образом с личною жизнью Пушкина, что многое написанное о далеком прадеде как-то очень близко касалось правнука».³¹

²⁷ Об этом рисунке см.: *Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 56. № 61; С. 133. № 272.

²⁸ Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 202.

²⁹ «Целый день он думал о гр. (афине) Д., следовал сердцем за нею, казалось, был свидетелем каждого ее движения, каждой ее мысли; в часы, когда он обыкновенно с нею видался он мысленно собирался к ней, входил в ее комнату, садился подле нее, разговаривал с нею — и мечтание постепенно становилось так сильно, так ощутительно, что он совершенно забывал ся» (Акад. VIII, 506).

³⁰ См.: [*Бартенев П. И.*]. Из рассказов князя Петра Андреевича и княгини Веры Федоровны Вяземских (записано в разное время с позволения обоих) // *Русский архив.* 1888. № 7 С. 312 (перепечатано: *Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992. С. 387); *Цявловская Т. Г.* Указ соч. С. 61.

³¹ *Ауслендер С.* «Арап Петра Великого» // Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910 Т. 4. С. 109—110.

Между письмом В. П. Зубкову от 1 декабря 1826 года и письмом Н. И. Гончаровой от 5 апреля 1830 года Пушкин проделал эволюцию от бурного взрыва чувств и сомнений в своей способности дать счастье жене до надежды на привычку, возникающую при длительной спокойной близости супругов («...Я женюсь без упоения, без ребяческого очарования», — писал он 10 февраля 1831 года, за неделю до свадьбы, Н. И. Кривцову — Акад. XIV, 151); подобный же путь от еще более глубокой убежденности в том, что перед ним навсегда захлопнуты ворота семейного счастья, до упования на супружескую дружбу, проистекающую из «нежности, доверенности и снисхождения», проходит Ибрагим — от письма к Леоноре во второй главе до размышлений о женитьбе в пятой. В этом ракурсе Ибрагим — это Пушкин 1827 года, остро переживший и осмысляющий отказ С. Ф. Пушкиной. Не потому ли Пушкин оставил свой исторический роман на поворотном моменте, что, зная, к чему приведет семейная политика, которой намеревался следовать Ибрагим, боялся проецировать ее на свое личное будущее и не захотел развивать сюжет? Если на самом деле он «сближал себя с Арапом зеркально»³² и ощущал «сопряжение судеб»,³³ то это более чем вероятно, хотя, разумеется, могло быть лишь *одной* из причин. Не предпочел ли он развивать ту же тему в другом произведении, где сложилась равнозначная сюжетная ситуация, но ее развязка ничем не была предопределена и потому его обнадеживала? Не потому ли Татьяна отказала Онегину, что именно этого ожидал от нее Пушкин и это было ему психологически необходимо? «Пушкин создал ее и создал ее такой, что она не могла поступить иначе»,³⁴ — этим пронизательным замечанием Л. Н. Толстого кончается запись его воспоминания о разговоре Пушкина с Е. Н. Мещерской. Не открывал ли отказ Татьяны путь к женитьбе самому Пушкину?³⁵

Если даже эти предположения неверны и личные мотивы не сыграли никакой роли в прекращении работы над «Арапом Петра Великого», вряд ли Пушкин смог бы в двух параллельных по времени создания произве-

³² Фейнберг И. Л. Абрам Петрович Ганнибал, прадед Пушкина: Разыскания и материалы. 2-е изд. М., 1986. С. 35.

³³ Эйдельман Н. Я. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 333.

³⁴ Лит. наследство. 1979. Т. 90. Кн. 1. С. 143. Ср. мнение В. К. Кюхельбекера, записанное в дневнике 17 февраля 1832 года: «Поэт в своей 8 главе похож сам на Татьяну: для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и его знает наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин переполнен, хотя он, подобно своей Татьяне, и не хочет, чтоб об этом чувстве знал свет» (Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи / Изд. подгот. [М. Г. Альтшуллер], Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 99—100).

³⁵ Любопытно, что к сходным выводам, но с другой позиции, которую автор данной статьи не разделяет, пришла американская исследовательница К. Эмерсон. Объясняя «историю влюбленности в Татьяну (...) Пушкина как автора», она пишет: «1820-е годы отмечены растущей склонностью Пушкина к прозе и русской истории, к фамильной генеалогии, стремлением к стабильной семейной жизни и усилением тревоги за свой социальный статус и ранг. Само собой разумеется, что для зрелого Пушкина особенно притягательны и образ замужней Татьяны-княгини, и холодно-покойные и приподнятые эпитеты в этом возвышенном контексте, которыми он ее наделяет: „покойна“, „вольна“, „равнодушна“, „смела“, „неприступная богиня роскошной, царственной Невы“ и т. п. (Глава восьмая, XX—XXVII). Весьма возможно, что в это время Пушкин, будущий жених, именно поэтому помещает Татьяну в среду высшего общества, — столь высокого, что в нем не может быть места кокетству («его не терпит высший свет», — Глава восьмая, XXXI). Я говорю о том самом кокетстве, в атмосфере которого поэт не без удовольствия провел свои холостяцкую жизнь. В 1829-м году, ведя переговоры о вступлении в брак с первой красавицей России, он желает убедить самого себя в том, что абсолютно идет вразрез с его прошлым шумным успехом у замужних женщин, т. е. в том, что женская верность в браке возможна» (Эмерсон К. Татьяна // Вестник Тамбовского ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. 1996. Вып. 3—4. С. 38).

дениях развивать из общей исходной точки, но в разных направлениях одну и ту же коллизию. Следовало бы сделать выбор, и он, конечно, был бы не в пользу «Арапа Петра Великого». Любимым детищем Пушкина был «Евгений Онегин», он пользовался успехом у читателей, ожидавших с нетерпением выхода очередных глав. Напротив, прозаический роман должен был ассоциативно пробуждать тревожные мысли о грядущем увядании венца; он был начат во время творческой заминки и лишь в ожидании мощного поэтического взрыва. Вполне вероятно, что, еще к нему приступая, Пушкин допускал, что этот его первый беллетристический опыт никогда не будет завершен.

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «АНЧАР»

Стихотворение «Анчар» принадлежит к числу пушкинских шедевров, а между тем с ним связан ряд сложнейших вопросов, донныне не разрешенных пушкиноведением. Во-первых, это проблема текста произведения. Существуют два типа изданий поэта, воспроизводящих текст «Анчара» по различным источникам: в собраниях сочинений, подготовленных Б. В. Томашевским, стих 33 читается как «А князь тем ядом напнтал»,¹ в других же изданиях — «А царь тем ядом напнтал».² На последнем варианте настаивал в ряде своих работ Д. Д. Благой.³ Проблема основного текста «Анчара» не носит неразрешимый характер — этому застарелому спору не просто можно, но и нужно положить конец. К числу сложнейших проблем творческой биографии Пушкина относится вопрос об источниках «Анчара». Подход к его решению был намечен в работах Я. И. Перельмана (Я. Лесного),⁴ Н. В. Измайлова,⁵ Д. П. Якубовича,⁶ В. Г. Боголюбовой.⁷ После выхода второго тома монографии Благого (см. примеч. 3) к этому вопросу в России никто из исследователей не обращался, а между тем еще в 1960 году в американском журнале «PMLA» вышла превосходная статья Р. Густавсона «Дерево упас: Пушкин и Эразм Дарвин», посвященная проблеме источников «Анчара», но, к сожалению, совершенно выпавшая из поля зрения пушкинистов.⁸ Эту забытую и не оцененную по достоинству статью следует ввести в научный оборот. В целом на пути изучения «Анчара» были сделаны интереснейшие наблюдения и открытия.

Пушкин начал писать стихотворение «Анчар» в Петербурге в конце июля—начале (не позднее 3—5) августа 1828 года.⁹ Об этом свидетельст-

¹ См., например, в последнем издании подготовленного Томашевским малого академического десятитомника: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 3. С. 81. См. также: *Пушкин А. С.* Стихотворения: В 3 т. Л., 1955. Т. 3. С. 468. (Б-ка поэта. Большая сер.).

² *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 230; *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 2. С. 150—151.

³ *Благой Д. Д.* 1) «Анчар» Пушкина // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию: Сб. статей. М., 1956. С. 94—116; 2) Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 180—202 и др.

⁴ *Лесной Я.* [*Перельман Я. И.*] Откуда Пушкин заимствовал своего анчара // В мастерской природы. 1919. № 4. С. 35—37.

⁵ *Измайлов Н. В.* Из истории пушкинского текста. «Анчар, древо яда» // Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. XXXI—XXXII. С. 3—14.

⁶ *Якубович Д. П.* Заметка об «Анчаре» // Лит. наследство. 1934. Т. 16—18. С. 869—876.

⁷ *Боголюбова В. Г.* Еще раз об источниках «Анчара» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1958. Т. II. С. 310—323.

⁸ *Gustafson R. F.* The upas tree: Pushkin and Erasmus Darwin // PMLA. 1960. March. Vol. LXXV. № 1. P. 101—109.

⁹ Эта дата указана в ст.: *Сандомирская В. Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД № 838) (История заполнения) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 243—244. Ср.: *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.], 1949. Т. III. С. 1171, где «Анчар» (автограф ПД 838) датирован Измайловым концом августа—первой половиной сентября 1828 года. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

вует первая черновая редакция произведения (тетрадь ПД 838, л. 21, об. — 22; 23, об.), прекрасное прочтение которой дал Измайлов в большом академическом собрании сочинений Пушкина (III, 693—698). Работа над первой черновой редакцией была прервана на стихе 24 («Кружась, безжизненно спадает») (III, 696); под ним поэт карандашом набросал ответы на вопросы, предложенные ему в канцелярии Бенкендорфа в связи с делом о «Гавриилиаде». Ответы составлялись Пушкиным не позднее 19 августа, когда он повторно был вызван в III Отделение. Работу над первой редакцией поэт продолжил после некоторого перерыва. Текст стихов 25—40 написан поверх карандашного автографа, в перевернутом положении тетради, иными чернилами. Вторая черновая редакция (автограф ПД 102, л. 1—2) создавалась в Тверской губернии; под текстом стоит помета: «9 ноябр(я) 1828 Малинники». Текст имеет заголовок («Анчар — древо яда») и эпитафия: «It is a poison-tree, that pierced to the inmost / Weeps only tears of poison. / Coleridge».

В большом академическом собрании сочинений этому эпитафия был дан неверный перевод (III, 1315),¹⁰ на что указали в своих заметках А. В. Кулагин¹¹ и В. А. Сайтанов.¹² Автор последней работы предложил такой его перевод: «Вот древо яда: пронзенное до сердцевины, / Оно плачет лишь ядовитыми слезами». Этот эпитафия был записан на л. 1 после текста, поверх и поперек его. Автографа, связанного с работой Пушкина над окончательным текстом «Анчара», до нас не дошло. Вероятнее всего, что поэт вносил изменения в текст стихотворения в 1831 году непосредственно перед его первой публикацией в альманахе «Северные цветы на 1832 год» (цензурное разрешение — от 9 октября 1831 года).

Как же зародился в сознании поэта замысел этого произведения? В рабочей тетради ПД 838 (л. 19) есть запись, по-видимому предварявшая работу Пушкина над первой редакцией стихотворения «Анчар»: «Урас Анчар».¹³ Слово «урас», пришедшее в Европу с островов Малайского архипелага, а именно с Явы, имеет два значения: во-первых, это одно из местных названий дерева анчар, а во-вторых — яд этого дерева. В литературе, связанной с «древом смерти», название «урас» является наиболее употребляемым.

В основу стихотворения Пушкина были положены широко распространенные в научно-популярной литературе конца XVIII—начала XIX века сообщения о древовидных ядовитых растениях. Первые упоминания о них носят легендарный характер и восходят к античным временам.¹⁴ Наибольшую известность рассказы о смертельно ядовитых деревьях получили в XVII—XVIII веках, когда им был придан характер научной достоверности. В записках натуралистов и путешественников, посетивших острова Малайского архипелага, «древу яда» фигурировало под различными местными наименованиями: «боон урас» (bohon uras, rohon uras, boa uras),

¹⁰ То же у Д. П. Якубовича (см.: Указ. соч. С. 869). Ср.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 506. Здесь Цявловский дал верный перевод эпитафия из Кольриджа.

¹¹ Кулагин А. Несостоявшиеся эпитафия Пушкина // Лит. учеба. 1985. № 3. С. 181—182.

¹² Сайтанов В. А. Неточные переводы // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1991. Вып. 24. С. 177—178.

¹³ См. комментарий этой записи, данный М. А. Цявловским: Рукою Пушкина. С. 316—317.

¹⁴ См.: Белецкий А. И. Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина («Анчар») // Науч. зап. Киевского ун-та. Т. XVII. Вып. II. Сб. филол. фак-та. 12. Киев, 1959. С. 5.

«упас» (upas, ouras), «анчар» (antjar, antiar, anthiar, antchar, anchar) и др. Это дерево принадлежит к семейству тутовых, его научное название — *antiaris toxicaria* Lesch.¹⁵ В работах Н. А. Янчука (напечатано частично),¹⁶ В. Г. Боголюбовой и Р. Густавсона (см. прим. 7 и 8) содержатся интересные сведения об истории изучения упаса. Сила его яда была сильно преувеличена в рассказах путешественников, побывавших в голландской Ост-Индии. По-видимому, яванцы, использовавшие сок дерева в борьбе с колонизаторами, долгое время скрывали его местонахождение. Важнейшим моментом в истории изучения дерева, значительно стимулировавшим как научные изыскания, так и освоение его образа художественной литературой, стала публикация статьи о «Bohon-Uras'e» в английском журнале «London Magazine», появившаяся в его декабрьском номере в 1783 году (Р. 511—517). Редакция сообщила, что ее автором был некий доктор Ост-Индской компании Фурш (Foersch) и что статья эта якобы была переведена с голландского. Однако тон редакционной преамбулы и манипуляции в журнале с инициалами автора (перед статьей это «N. P.», а после статьи — «J. N.»), а также разноречивый характер сведений о нем в других журналах позволили Густавсону выдвинуть предположение о том, что статья эта представляет собой фальсификацию.¹⁷ Правды об упасе в ней не было совсем, однако преувеличения относительно силы его яда приняли столь фантастические размеры, а сам рассказ о нем был облечен в столь яркую образную форму, что этой английской публикации была суждена долгая и богатая жизнь. Она была неоднократно перепечатана в Англии, переведена на французский, русский и другие языки.¹⁸ На нее откликнулись знакомые с флорой Малайских островов путешественники и натуралисты, которые были возмущены вымыслами Фурша; о полемике с ним упомянул Ж. В. Л. Лешено де ла Тур (Leschenault de la Tour), первым из ботаников сумевший доставить в Европу сок анчара и исследовать его, в статье о ядовитых растениях острова Явы.¹⁹ Интересные и трезвые в научном отношении сведения содержались в вышедших в начале XIX века работах Л. А. Дешана (Deschamos), Т. Хорсфильда (Horsfield), Ш. Кокебера де Монбера (Coquebert de Montbret), А. Р. Делиля (Delile) и др. (на их работы указано в статьях Боголюбовой, Густавсона, Янчука). Тем не менее именно фантазии Фурша, поместившего «древо яда» в страшную долину смерти, способствовали тому, что образ упаса покинул тесные рамки научно-популярных публикаций и стал, по выражению Густавсона, частью английской, русской и, в меньшей степени, французской литературы.²⁰

Во Франции образ ядовитого дерева привлек к себе внимание двух столь разных по своим художественным устремлениям авторов, как Мильвуа и Бальзак. Элегия Ш. Мильвуа «Манценил» («Le Mancenillier») (вошла в первое издание его элегий 1812 года) в пушкинское время была дважды переведена на русский язык — А. Ф. Раевским и В. И. Туманским. В этой «восточной», как охарактеризовал ее автор, элегии под

¹⁵ См. о нем: *Городецкий С.* Анчар *Antiaris toxicaria* Leschn в отношениях фармакогности-ческого и фармакодинамического. Дис. ... д-ра медицины. М., 1894.

¹⁶ См.: *Янчук Н. А.* Замечания к вопросу о генезисе стихотворения «Анчар» А. С. Пушкина // ОР РГБ. Ф. 218. Карт. 373. Ед. хр. 21. Напечатано частично в ст.: *Бялокозович Б.* «Анчар» Пушкина в оценке этнографа Н. А. Янчука // *Болдинские чтения.* Нижний Новгород, 1994. С. 25—26.

¹⁷ *Gustafson R. F.* Op. cit. P. 102.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Annales du Muséum d'Histoire naturelle.* Paris, 1810. T. XVI. P. 459—482.

²⁰ *Gustafson R. F.* Op. cit. P. 103.

смертоносным деревом (манценилом) пытается укрыться девушка, преследуемая домогательствами царя. На некоторую общность антидеспотического пафоса в произведениях Мильвуа и Пушкина впервые указал В. Саводник.²¹ В 1832 году (одновременно с «Анчаром») во французской литературе появилось еще одно произведение, в котором был дан злоедающий образ уписа («монарха»), — «Путешествие из Парижа на остров Яву» О. де Бальзака. Идейный пафос данного в нем описания «древа яда» чрезвычайно близок к «Анчару», что, по-видимому, находит свое объяснение в общности источников (Фурш, Дарвин), таивших в себе возможность такого образного решения (упас — царь).²²

Наиболее активно образ уписа разрабатывался в английской литературе: дидактическая поэма Э. Дарвина «Ботанический сад» («Botanic Garden») (вторая часть поэмы — 1788, первая часть — 1791), трагедия С. Т. Кольриджа «Раскаяние» («Remorse») (под названием «Озорио» вышла в 1792 году), поэма Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812—1818), мелодрама Дж. Кольмана-младшего «Закон Явы» («The Law of Java») (1822). Первоначально поиски источников пушкинского «Анчара» привели исследователей к Байрону, в поэме которого (песнь IV, строфа 126) дан лаконичный образ уписа, уподобленного человеческой жизни, разрушающей своим тлетворным действием все вокруг.²³ Позднее Якубович указал на другое произведение английской литературы как на источник «Анчара»: в пьесе Кольмана яванский упас играет заметную сюжетнообразующую роль. К нему по приказу императора должен отправиться за ядом для стрел осужденный на казнь Парбайа.²⁴ Один из его монологов исполнен яркого антидеспотического пафоса, близкого к произведению Пушкина. Некоторый параллелизм сюжетов Кольмана и Пушкина Густавсон расценил как простое совпадение: пьеса на французский язык не переводилась, о знакомстве Пушкина с этим малоизвестным английским драматургом сведений нет.²⁵

Более обстоятельного рассмотрения заслуживает вопрос о Кольридже и упоминании уписа в его творчестве. Два стиха об этом дереве, взятые Пушкиным в качестве эпиграфа для второй черновой редакции «Анчара», были заимствованы им из трагедии Кольриджа «Раскаяние» (I, 1, 24—25).²⁶ Слезы, истекающие из мучимого раскаянием гордого и мрачного сердца, Кольридж сравнил с ядовитым соком уписа; поэт противопоставил ему кроткое сердце, раскаяние которого было уподоблено им целительной росе (I, 1, 21—25). Этот образ мог лишь случайно привлечь внимание автора «Анчара»: между этим произведением и стихами Кольриджа нет сюжетных соответствий. По-видимому, следует признать верным предположение А. Кулагина о том, что эпиграф из Кольриджа мог появиться в творческой истории «Анчара» как результат не совсем верного понимания Пушкиным этого английского текста.²⁷ По мнению Густавсона, Пушкин едва ли был знаком с самой трагедией Кольриджа. Отрывок из нее (пять

²¹ Саводник В. Заметки о Пушкине. V. О происхождении «Анчара» // Русский архив. 1904. № 10. С. 151—153. См. также: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 188.

²² Бальзак О. де. Собр. соч.: В 20 т. М., 1947. Т. 20. С. 147—148 и 288 (коммент. Б. А. Грифцова). См. об этом: Благой Д. Д. «Анчар» Пушкина. С. 105—106.

²³ См.: Сумцов Н. Ф. А. С. Пушкин: Исследования. Харьков, 1900. С. 187—188; Пушкин А. С. Соч. и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. II. С. 440—441.

²⁴ Якубович Д. П. Указ. соч. С. 869—876.

²⁵ Gustafson R. F. Op. cit. P. 108—109.

²⁶ Указано Д. П. Якубовичем (см.: Указ. соч. С. 869).

²⁷ Кулагин А. Указ. соч. С. 182.

стихов о раскаянии, включавшие и упоминание упаса) Кольридж привел в виде эпиграфа к своей книге, вышедшей в Лондоне в 1813 году.²⁸

На поэму Эразма Дарвина «Ботанический сад» как на источник «Анчара» указал в 1919 году Я. И. Перельман (Я. Лесной) (см. примеч. 4). Вторая часть поэмы «The Loves of Plants» («Любовь растений») вышла ранее первой части и неоднократно издавалась как отдельное произведение. На рубеже XVIII—XIX веков она пользовалась большой популярностью; в библиографии произведений Дарвина, составленной автором монографии о нем Дж. В. Логаном, указано семь изданий поэмы, осуществленных в Англии в 1789—1825 годах.²⁹ По мнению этого исследователя, наиболее удачной частью книги Дарвина была третья песня «Любови растений», посвященная ядовитым растениям.³⁰ Именно в ней Дарвин дал основанное на сообщении Фурша описание «Bohon-Uras'a» (ст. 219—258), сопоставление с которым пушкинского анчара было сделано Густавсоном.³¹ По его предположению, Пушкин мог познакомиться с этой книгой по французскому прозаическому переводу, изданному в 1800 году: *Les Amours des Plantes, poëm en quatre chants; suivi de notes, et de dialogues sur la poésie. Ouvrage traduit de l'anglais de Darwin. Par J. P. Deleuze. Paris, 1800* (об упасе — P. 141—142). Своей книге, посвященной популяризации системы Линнея, Дарвин придал вид научной основательности: она была снабжена обширным приложением, включавшим изложение источников сведений автора о тех или иных растениях. В приложении под заголовком «Упас» были приведены: статья Фурша, статья самого Дарвина и отрывок диссертации шведских ботаников К. Эймелеуса (Aejmelaeus) и Ш. П. Тунберга (Thunberg), посвященной упасу. Французское издание сопровождалось также примечанием переводчика, указавшего на публикацию статьи Фурша во Франции.³²

Вероятнее всего, что Пушкин был знаком с несколькими публикациями, рассказывавшими о яванском ядовитом дереве. При этом книге Дарвина могла принадлежать ключевая роль в возбуждении у поэта интереса к этой теме. С произведением Дарвина, как с его поэтической, так и с прозаической частью, стихотворение Пушкина роднит полная убежденность в существовании подобного растительного феномена. Поэт рассказывает о дереве, опасном даже своими испарениями, как о живой реальности растительного мира. А между тем к моменту написания стихотворения (1828) уже было известно о громадной доле преувеличений, связанных с яванским упасом. Оказалось, что дерево это росло не в страшной пустыне, а в девственных лесах Явы, что в его ветвях совершенно безопасно для себя могли гнездиться птицы, а человек отдыхать под его сенью. Плоды упаса использовались яванцами при лечении некоторых недугов. Опасность же представлял яд (сок) этого растения, приготовленный особым образом, при попадании его в кровь человека. Между тем научно-популярные публикации такого рода, по-видимому, не увлекли воображение Пушкина, хотя какие-то из них ему, несомненно, были известны. Об этом свидетельствует употребление Пушкиным слова «анчар». В английский литературный язык яванское «дерево яда» вошло под названием «упас», в русский, благодаря шедевр Пушкина, — как «анчар». По мнению Боголюбовой, Пушкин заимствовал слова «анчар»

²⁸ *Gustafson R. F.* Op. cit. P. 104.

²⁹ *Logan J. V.* The Poetry and Aesthetics of Erasmus Darwin. Princeton, 1936. P. 149—150.

³⁰ *Ibid.* P. 113.

³¹ *Gustafson R. F.* Op. cit. P. 103—109.

³² *Les Amours des Plantes.* P. 323—335.

из статей французских ботаников Дешана (1808) или Лешено де ла Тура (1810), впервые употребивших в них это название дерева упас (*L'uras antiar*).³³ Между тем различные французские написания, встречающиеся в них (*antiar, antjar, anthiar*), не соответствуют русскому «анчар». Пример неудачной попытки русификации французского написания этого слова был дан в 1818 году в журнале «Благонамеренный» (Ч. VII. Апрель): «анчар» (С. 127—128). По мнению Густавсона, ближе к русскому слову английское «*anchar*», употребленное вслед за французскими публикациями в работах английского путешественника и натуралиста Т. Хорсфильда,³⁴ а также написание «*antchar*», которое встречается в одной из его статей, переведенной на французский язык и напечатанной в Петербурге в 1825 году (на эту публикацию первым указал Благой).³⁵

В истории стихотворения Пушкина слово «анчар» сыграло исключительную роль. Первоначальная запись поэта «Урас *Анчар*» свидетельствует о его колебаниях в выборе имени для «древа яда». Пушкин выбрал «анчар» (слово подчеркнуто), что определило редкую по красоте и завершенности звуковую инструментовку произведения. Благой указал, что этим словом ему был дан «музыкальный лейтмотив, образуемый комплексом звуков, заключенных в самом названии „древа смерти“».³⁶

Идею поэтического изображения упаса, восходившего к описанию страшной долины смерти в статье Фурша, Пушкин мог воспринять от Дарвина (так, Кольридж, в целом весьма критически относившийся к дидактическим поэмам своего современника, также намеревался написать произведение о яванском феномене).³⁷ В образе упаса Дарвин особо подчеркнул его одиночество и внушающее ужас могущество, при этом «портрет» дерева определяли атрибуты змеи (художественная доминанта образа — «*Hydra-Tree*»; об этом обстоятельно написал Густавсон).³⁸ Дерево и окружающий его пейзаж, признаки замершей животной и растительной жизни исчерпывали художественную задачу Дарвина, в то время как замысел пушкинского произведения включал сложнейшую проблематику общечеловеческих взаимоотношений. Идя в этом направлении, Пушкин продолжал утвердившуюся в западноевропейской поэзии традицию изображения упаса как глубочайшего трагедийного символа. По словам Густавсона, автор «Анчара» достиг вершины в художественно-философском осмыслении образа легендарного дерева.³⁹

Возможности углубления социально-философской проблематики этой легенды были скрыты в статье Фурша, которую Пушкин, несомненно, знал.

Первым на ее публикацию в английском журнале в 1783 году как основной источник «Анчара» указал Я. Лесной (Я. И. Перельман).⁴⁰ Благой считал, что Пушкин познакомился с ней в вольном переводе, неоднократно печатавшемся в русских журналах под заглавием «О некотором ядовитом дереве, находящемся на острове Ява, в Ост-Индии»⁴¹ или «Нечто

³³ Боголюбова В. Г. Указ. соч. С. 313—314.

³⁴ *Gustafson R. F. Op. cit. P. 103—104.*

³⁵ *Journal de St. Peterbourg politique et litteraire. 1825. 20 oct. P. 536—537.* См. об этом Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 187.

³⁶ Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977. С. 189.

³⁷ См. об этом: *Lowes J. L. The Road to Xanadu: A Study in the Ways the Imagination.* New York, 1959. P. 19, 18.

³⁸ *Gustafson R. F. Op. cit. P. 104.*

³⁹ *Ibid. P. 103.*

⁴⁰ Лесной Я. [Перельман Я. И.] Указ. соч. С. 35.

⁴¹ Детское чтение для сердца и разума. 1786. Ч. VII. С. 101—109; 2-е изд.: 1803. Ч. VII. С. 86—93; 3-е изд.: 1819. Ч. VII. С. 43—53.

о дереве *Богон-Упас*.⁴² На публикацию перевода в журнале «Детское чтение для сердца и разума» (издание Н. И. Новикова и А. А. Петрова при участии Н. М. Карамзина), по словам Благого, указала писательница Е. П. Привалова.⁴³ Параллельные строки к «Анчару» из «Детского чтения» были впервые приведены в комментарии А. Л. Слонимского в 1937 году.⁴⁴

В статье Фурша рассказывалось о пребывании автора на острове Ява в 1774 году; при этом он не скрывал, что сам «древо яда» не видел: «Жители того острова... называют его на своем языке *Богон-Упас*... Он окружен со всех сторон пустыми холмами и горами. Окрестная земля на 4 или на 5 часов около сего дерева суха и не производит никаких плодов. Не видно там никакого дерева, никакого кустарника и даже никакой травки. Я объезжал вокруг сего опасного места и везде находил только сухую и пустую землю. Все сие происходит от ужасно сильного яду, находящегося в одном только дереве, которого испарения далеко распространяются... Сим ядом намазывают оружие, и потому Государь получает от него знатный доход. Доставать яд посылаются одни только преступники, осужденные уже на смерть...» Фурш сообщал, что неоднократно «просил некоторых из отправляющихся преступников, чтоб... принесли... хотя маленькую веточку ядовитого дерева, или несколько листьев... Однако не мог я ничего получить, кроме двух иссохших листьев, которые один из возвратившихся поднял по дороге... Честные и достоверные люди сказывали мне, что даже и в ручье нет никакой рыбы; что во всей тамошней стороне не видали ни одной мыши, никакого червяка или комара; когда ж какая-нибудь птица подлетит к дереву так близко, что его испарения могут до нее дойти, то падает на землю и умирает...». Фурш пояснял: не уничтожают страшное дерево потому, что «никто не осмелится пробыть подле него столь долго, сколько надобно, дабы срубить дерево такой толщины... Сверх того, Государь ежегодно получает знатной доход от серы, вытекающей из *Богон-Упаса*, которою военные люди намазывают свое оружие».⁴⁵

Близость образа окружающей упас пустыни и сказочных представлений об очарованных краях, где нет ничего живого (ср. в песни шестой поэмы «Руслан и Людмила», ст. 160—177),⁴⁶ обнаруживает фольклорные корни легенд, рассказанных Фуршем. Необходимо отметить, что и те путешественники, которые видели анчар в лесах Явы, не могли противостоять обаянию легенд о нем, предполагая, что где-то в мертвой пустыне растет неведомое доселе дерево, обладающее страшной разрушительной силой. Именно так считал и Лешено де ла Тур, рассказавший европейцам правду об упасе.⁴⁷ Таким образом, анчар у Пушкина представлен в рамках характерных для того времени научных представлений, еще не освободившихся от вкраплений мифологического характера.

Вместе с тем не притязания на «научность» описаний яванского дерева обусловили популярность очерка Фурша. В нем была найдена необычайно удачная сюжетная коллизия: добыча яда от легендарного упаса. Выгода,

⁴² Муза. 1796. Ч. III. Август. С. 183—186. О русских переводах статьи Фурша см.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 186. Некоторые неточности библиографических отсылок Благого исправлены нами в настоящей статье.

⁴³ Там же. С. 683.

⁴⁴ *Пушкин А. С.* Избр. соч.: В 3 т. / Под ред. Д. Д. Благого, И. В. Сергиевского и А. Л. Слонимского. М.: Детгиз, 1937. Т. 1. С. 747—748.

⁴⁵ *Детское чтение для сердца и разума*. 1819. Ч. VII. С. 43—53.

⁴⁶ *Сумцов Н. Ф.* А. С. Пушкин. Исследования. С. 187.

⁴⁷ См. об этом: *Боголюбова В. Г.* Еще раз об источниках «Анчара». С. 317.

проистекающая из самого факта существования дерева, связывалась Фуршем с верховной властью. Посредником между государем и «древом яда» выступает у него священник-миссионер: этот человек снаряжает к упасу осужденных на казнь. В русские публикации не вошел его рассказ о былых преступлениях страны, где вырос упас: он послан Богом в наказание за грехи (ср. у Пушкина: «Природа пламенных степей / Его в день гнева породила»). По-видимому, поэт был знаком с работой Фурша не в русском переводе. И. Ф. Бэлза высказал предположение о том, что выражение «день гнева» Пушкин заимствовал из заукойной католической мессы (Реквиема).⁴⁸ Между тем это выражение является широко распространенным библеизмом (из Библии оно и попало в мессу). Источник этих стихов Пушкина, по-видимому, находится в статье Фурша: «We are told in our new Alcoran, that, above a hundred years ago, the country around the tree was inhabited by a people strongly addicted to the sins of Sodom and Gomorra; when the great Prophet Mahomet determined not to suffer them to lead such detestable lives any longer, he applied to God to punish them; upon which God caused this tree to grow out of the earth, which destroyed them all and rendered the country for ever uninhabitable».⁴⁹ («В нашем новом Алкоране⁵⁰ говорится, что около ста лет назад местность вокруг дерева была населена народом, который погряз в грехах Содомы и Гоморры; когда великий пророк Магомет решил, что больше невозможно терпеть их омерзительный образ жизни, он начал просить Бога наказать их. И по повелению Бога из земли выросло это дерево, которое уничтожило их всех и навсегда превратило страну в необитаемую». Ср. с журнальным русским переводом, где с указанным фрагментом английской статьи соотносятся следующие строки: «Жители острова Явы почитают Богон-Упас священным орудием пророка своего Магомета, служащим для наказания беззаконников. Умереть от яду сего дерева почитается у них за честную смерть».⁵¹) Пушкинские стихи «Природа пламенных степей / Его в день гнева породила» ближе к статье Фурша, чем к ее вольному русскому переводу. Это позволяет заключить, что основой для произведения Пушкина послужила не русская публикация, а иное издание статьи Фурша.

Воспользовавшись сюжетом английской статьи, Пушкин устранил из него, во-первых, посредника между «древом яда» и государем, а во-вторых, мотив преступления, которое искупалось дорогой к анчару. В пушкинском сюжете место и посредника, и приговоренного к смерти преступника заступает раб, образ которого очерчен лишь с одной стороны: полное послушание владыке. Пушкин предельно упростил сюжет Фурша. Гениальная простота его замысла придавала особую рельефность проблематике всего произведения, подсказанной английским источником: владычество человека над человеком как проявление укорененного в самом мироустройстве зла. Рабское звание исполнителя страшного поручения указывает на то, что речь здесь идет о власти, не знающей каких-либо ограничений, т. е. самодержавной. В 1828 году, когда в условиях значительных сложностей, возникших у поэта в связи с «Гавриилиадой», писались черновые редакции «Анчара», в произведении фигурировал

⁴⁸ Бэлза И. Ф. Пушкин и русская художественная культура // Пушкин и литература народов в Советском Союзе. Ереван, 1975. С. 83.

⁴⁹ Цит. по: *Gustafson R. F. Op. cit. P. 105.*

⁵⁰ В этом месте статьи Фурша речь идет о вновь обращенных в мусульманство жителей Явы, рассказы которых об упасе якобы и передал автору католический священник.

⁵¹ Детское чтение для сердца и разума. 1819. Ч. VII. С. 48—49.

только «князь». Один из черновых вариантов ПД 838 читается как «[Самодержавного] [Владыки]», что доказывает синонимичность слов «князь» и «царь» в контексте первой редакции «Анчара» (III, 698). «Царь» появился на этапе создания окончательного текста, автограф которого до нас не дошел. Думаем, что это было летом (в начале осени, не позднее 9 октября) 1831 года, в один из самых благоприятных моментов взаимоотношений Пушкина с Николаем I. Вероятно, не только это обстоятельство придало особую смелость автору «Анчара»: произведение готовилось для альманаха, издававшегося в память Дельвига, смертельная болезнь которого была спровоцирована оскорблениями, нанесенными ему от лица верховной власти в III Отделении. Размышления о трагической кончине Дельвига, вполне законопослушного и благонамеренного человека, могли подтолкнуть Пушкина к публикации произведения, в образной форме выражавшего самую суть его философского понимания идеи самовласти.

«Анчар» как «выражение непреклонного свободолюбия поэта, ненависти его к рабству и тирании» — эта концепция, примененная лишь к исторически конкретной форме русского царизма, последовательно развивалась в ряде работ Благого.⁵² Это вызвало возражение Томашевского, который считал, что «философское обобщение, заключенное в образах этого стихотворения, содержит гораздо более широкое изображение власти человека над человеком вообще и не имеет в виду только русское самодержавие, частный случай такой власти. Поэтому и не скрывается такого намека в слове „царь“... слово „князь“... более соответствует образу мелкого тирана на островах Малайского архипелага».⁵³ А между тем творческая история «Анчара» свидетельствует о том, что, создавая его, поэт шел от имевшегося у него конкретного жизненного опыта к философскому обобщению, способному отразить самую суть любого авторитарного общества, какой бы культурный уровень ни характеризовал его развитие.

По предположению В. В. Виноградова, толчок к созданию «Анчара» был дан П. А. Катениным, приславшим Пушкину два своих стихотворения — «Старую быль» и послание «А. С. Пушкину».⁵⁴ В них содержались намеки на падение поэта, якобы вставшего на путь раблепного воспевания верховной власти. Имелись в виду «Стансы» («В надежде славы и добра») (1826) и, возможно, «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю») (1828). Стихотворения Катенина сопровождалась внешне вполне приличным письмом от 27 марта 1828 года (XIV, 8), но, как справедливо отметил Ю. Н. Тынянов, все это было достаточно оскорбительно для поэта.⁵⁵ В личном письме Пушкин Катенину так и не ответил, что весьма обеспокоило автора «Старой были», с напряжением ожидавшего ответа на свой выпад (см. его письма к Н. И. Бахтину от 17 апреля, 17 июля, 7 сентября, 16 октября и 4 ноября 1828 года).⁵⁶

В «Старой были» Катенин изобразил поэтическое состязание грека-скопца и русского воина (в этом образе был представлен сам автор),

⁵² См., например: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 193—196.

⁵³ *Пушкин А. С.* Стихотворения: В 3 т. (Б-ка поэта. Большая сер.). Т. 3. С. 833.

⁵⁴ *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 422—426.

⁵⁵ *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 260—264.

⁵⁶ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину (Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века) / Вступ. ст., примеч. А. А. Чебышева. СПб., 1911. С. 113—114, 123, 125, 128, 130.

призванных князем Владимиром Красное Солнышко для воспевания его державной власти. Отметим, что в этом произведении Владимир называется и князем, и царем. В песне грека дано изображение царского престола, осененного прекрасным «неувядающим деревом» (оно символизирует «милосердие царево»). В его кроне «витают стадо птиц прелестных», воспевающих свой жребий: «...Мы в блаженнейшей неволе / Вкушаем множество отрад». ⁵⁷ В образе грека Катенин дал граничащее с пасквилем изображение Пушкина, что не могло не задеть поэта. В «Анчаре» он, по-видимому, дал свой ответ на запрос Катенина о том, какое же дерево в действительности «осеняет» трон монарха («близ царя — близ смерти»). Гипотезу Виноградова о связи «Анчара» со стихами Катенина (и в том числе с посланием «А. С. Пушкину») поддержал Благой ⁵⁸ и оспорил Белецкий. ⁵⁹ Между тем эта гипотеза, как справедливо заметил Благой, имеет некоторое подтверждение и в рукописном наследии поэта: тверской автограф ПД 102 объединяет два произведения — вторую черновую редакцию «Анчара» и послание «Ответ Катенину», датированные последовательно 9 и 10 ноября 1828 года. Таким образом, Катенину Пушкин ответил лишь после написания «Анчара». Внимание, с которым Пушкин отнесся к «Старой были», объясняется тем, что Катенин выразил достаточно распространенное и известное поэту мнение о его творчестве с момента возвращения из ссылки в 1826 году. По предположению В. А. Сайтанов, «Анчар» предназначался «для уравнивания своей позиции в глазах общественного мнения»: «о личности царя — стансы „Друзьям“, а о царской власти — „Анчар“». ⁶⁰

Просветительская по своему происхождению идея «естественного права», усвоенная Пушкиным еще в лицее от Куницына, определила данную в «Анчаре» характеристику взаимоотношений владыки и раба: «Но человека человек...». ⁶¹ Ср.: «Владыки! вам венец и трон / Дает Закон — а не природа» («Вольность», 1817) (II, 46). «Естественное право» диктует признание природного равенства людей: «Кто нарушает свободу другого, тот поступает противу его природы». ⁶² Гуманистический по сути взгляд Пушкина на «природные» права человека лишен в «Анчаре» элементов революционно-утопического протеста. Пушкин указывает на существование в самом мироустройстве неискоренимого зла, образом которого в его произведении предстает анчар. Величием истинно прекрасного отмечено в стихотворении Пушкина изображение «древа яда»: анчар внушает читателю не только ужас, содрогание, но и сочувствие к страданию, порожденному самой природой феномена. Однако этого сочувствия мы не обнаруживаем в изображении другого героя произведения — царя. Анчар и царь страшно подобны и в то же время контрастно противопоставлены друг другу. Их образы лишены какой-либо динамики: они по-царски возвышаются над прочей тварью. Вместе с тем зло, исходящее от человека, имеет, по мысли Пушкина, несравненно более страшную, нежели яд дерева, разрушающую силу. Действие анчара, который не может сознательно стремиться ко злу, ограничено пределами, положен-

⁵⁷ Катенин П. А. Избр. произв. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. 2-е изд. М.; Л., 1965 (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 101—103.

⁵⁸ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 188—190.

⁵⁹ Белецкий А. И. Указ. соч. С. 11—12.

⁶⁰ Сайтанов В. А. Указ. соч. С. 178.

⁶¹ Об этом стихе см.: Томашевский Б. В. Пушкин и французская революционная ода // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1940. № 2. С. 44.

⁶² Куницын А. Право естественное. СПб., 1820. Ч. II. С. 21. Подробнее об этом см.: Мейлах Б. Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 66—84; Белецкий А. И. Указ. соч. С. 14—15.

ными самой природой, в то время как греховная воля человека не знает никаких границ: «И с ними гибель разослал / К соседям в чуждые пределы». Таким образом, зло, живущее «во вселенной» анчара, стократно умножается при вторжении в нее человека.

Многоликость зла представлена у Пушкина в своей вершинной чудовищности — умерщвление человека человеком. В «Анчаре» смерть является как результат узурпирования прав одного человека над другим. Обладатель такой власти становится подобен анчару, не властному над действием своих ядовитых испарений. Более того, царь в «Анчаре» Пушкина нуждается в источнике зла, природная жизнь которого получает благодаря ему смысловое оправдание. Между двумя «владыками» пролегла лишь одна дорога — это дорога страдания, которую идет «бедный раб». Трагическая коллизия (зло, укорененное в самом бытии и лежащее в основе власти одного человека над другим, с одной стороны, и страдание исполнителей греховной воли владык — с другой) не имеет в произведении Пушкина оптимистического разрешения. «Столкновение человека с роком на образном фоне восточной легенды» — таково идейное содержание пушкинского «Анчара», по верному определению Н. В. Измайлова.⁶³

Произведение Пушкина было впервые напечатано в альманахе «Северные цветы на 1832 год», вышедшем в конце декабря 1831 года. Появление в печати «Анчара» со стихом «А Царь тем ядом напитал» в последней строфе следует расценить как большую удачу Пушкина, которой он отчасти был обязан бывшему лицеисту В. Н. Семенову, цензуровавшему альманах. Без изменений, под тем же заголовком «Анчар, древо яда» произведение вошло в брошюру «Стихотворения А. С. Пушкина (Из Северных Цветов 1832 года)» (СПб., 1832. С. 19—20). Ее издание могло быть связано с намерением поэта упрочить свой успех в цензуре, разослав книжку тем из приятелей, которые разделяли мнение о его творчестве, высказанное Катениным в 1828 году. Н. П. Смирнов-Сокольский, посвятивший этой брошюре одну из глав своей книги, пришел к выводу, что ее следует рассматривать как отдельное самостоятельное издание, но ни в коем случае не как оттиск стихов Пушкина из альманаха: она была напечатана другим набором и имела иную, нежели «Северные цветы», дату цензурного разрешения (7 января 1832 года; брошюра вышла после 13 февраля 1832 года).⁶⁴ Брошюра представляет собой исключительную библиографическую редкость — до нас дошли лишь два ее экземпляра. А между тем отдельный набор и подпись цензора не могли быть связаны со столь ничтожным тиражом! Что же случилось с этим изданием?

Полагаем, что Смирнов-Сокольский был прав в своем предположении о том, что тираж брошюры был Пушкиным уничтожен.⁶⁵ По-видимому, это явилось следствием тех неприятностей, которые возникли у Пушкина в связи с публикацией в альманахе стихотворения «Анчар». Политическая острота этого произведения была замечена шефом жандармов: «Генерал-адъютант Бенкендорф покорнейше просит Александра Сергеевича Пушкина доставить ему объяснение, по какому случаю помещены в изданном... альманахе... некоторые стихотворения его, и между прочим *Анчар, древо*

⁶³ Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста. С. 13. См. также: Vickery W. N. «Anchar»: Beyond Good and Evil // Canadian-american slavic studies — Revue canadienne-americaine d'études slaves. 1976. V. 10. № 2. P. 183—188.

⁶⁴ Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С. 289—303.

⁶⁵ Там же. С. 301.

яда, без предварительного испрошения на напечатание оных высочайшего дозволения» (XV, 10). Пушкин ответил Бенкендорфу в тот же день, 7 февраля 1832 года: «Ваше Высокопревосходительство изволили требовать от меня объяснения, каким образом стихотворение мое, *Древо яда*, было напечатано в альманахе без предварительного рассмотрения Государя Императора... Я всегда твердо был уверен, что Высочайшая милость, коей неожиданно я был удостоен, не лишает меня и права, данного Государем всем подданным: печатать с дозволения цензуры» (XV, 10). По просьбе Пушкина, выраженной в этом письме, Бенкендорф назначил ему встречу на 10 февраля. Вероятнее всего, что во время этой встречи речь шла именно об «Анчаре». Отзвуки этого разговора прозвучали в черновом письме Пушкина к Бенкендорфу от 24 февраля 1832 года (этот фрагмент не вошел в отправленное письмо, связанное с выражением благодарности за подаренный Николаем I полный свод законов Российской Империи): «...обвинения в приме(не)ниях и подразумениях не имеют ни границ, ни оправданий, если под слов(ом) *дерево* будут разуместь конституцию, а под словом *стрела* [свободу] Самодержавие» (XV, 14). Видимо, Пушкин был поставлен перед лицом обвинений в аллегоричности «Анчара», вызвавшей неудовольствие шефа жандармов. Встав на подсказанный ему путь толкований произведения, Пушкин предложил свое: уподобление отравленных ядом стрел конституционным свободам. Здесь нельзя не заметить саркастической иронии, возможной лишь в черновом варианте письма Пушкина к Бенкендорфу. Следует отметить, что вызов Пушкина в III Отделение совпал по времени с запрещением журнала «Европеец».⁶⁶ Статья в нем И. Киреевского «XIX век» обратила на себя внимание Николая I, усмотревшего в ней особый смысл посредством «применений»: «просвещение» означает свободу, «деятельность разума» — революцию, «искусно отысканная середина» — конституцию.⁶⁷ Об истории запрещения «Европейца» П. А. Вяземский писал И. И. Дмитриеву 13 апреля 1832 года: «Все усилия благонамеренных и здравомыслящих людей, желавших показать, что в книжке „Европейца“ нет ничего революционного, остались безуспешны. „В напечатанном, конечно, нет ничего возмутительного, — говорили в ответ, — но тут надобно читать то, что не напечатано, и вы тогда ясно увидите те злые умыслы и революцию как на ладони“».⁶⁸ Пушкин, несомненно, знал о существе дела, связанного с запретом «Европейца»; отзвуки этой истории и прозвучали в его черновом письме к Бенкендорфу от 24 февраля. Таким образом, вызов Пушкина в III Отделение по поводу «Анчара» носил весьма серьезный в отношении возможных последствий характер, что, по-видимому, и явилось причиной уничтожения тиража брошюры «Стихотворения А. С. Пушкина...» и исправления текста произведения.

Пушкин исправил в нем заголовок (слова «древо яда» были вынесены им в подстрочное примечание) и стих 33: он приобрел вид «А князь тем ядом напитал» (вместо «А царь...»). Когда же поэт сделал это? Вот вопрос, на который пушкинисты отвечали по-разному. Различие решений, которые при этом принимались, и обусловило современный разнобой в печатании текста «Анчара». Ввиду важности этого вопроса остановимся на нем по возможности подробнее.

⁶⁶ Пушкин. Письма / Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М.; Л., 1935. Т. III. С. 476—477 и 506. (Репр. изд.: М.: Книга, 1990).

⁶⁷ Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература. 1826—1855 гг. По подлинным делам III Отделения собственной е. и. в. канцелярии. СПб., 1908. С. 73.

⁶⁸ Русский архив. 1868. № 4—5. С. 616—617.

Вслед за подписанием к печати брошюры «Стихотворения А. С. Пушкина...» цензор Семенов дал разрешение на выход еще одной книги поэта. Цензурная рукопись третьей части «Стихотворений» Пушкина, включавшей в себя и «Анчар» (ПД 420, л. 89—90), была подписана им к печати 20 января 1832 года.⁶⁹ Здесь текст копии «Анчара» исправлен рукой Плетнева (Ефремов ошибочно приписал эти поправки Жуковскому, исправив на этом основании последнюю прижизненную публикацию «Анчара»;⁷⁰ на руку Плетнева указал Томашевский⁷¹). То, что Плетнев вносил изменения с ведома Пушкина, сомнения не вызывает. Измайлов, вслед за Ефремовым обратившийся к цензурной рукописи ПД 420, указал, что стих «А князь тем ядом напитал» (вместо «А царь...») возвращает произведение к его черновой редакции. Измайлов считал, что, поскольку третья часть «Стихотворений» была подписана к печати до запроса Бенкендорфа, текст «Анчара», представленный в последней прижизненной публикации произведения, был изменен без какого-либо давления на поэта извне.⁷²

Статья Измайлова была своего рода обоснованием текстологического решения, принятого Томашевским в издании 1924 года: в нем впервые после ефремовского издания сочинений поэта 1880 года текст «Анчара» был напечатан по последней прижизненной публикации (ст. 33 — «А князь...»).⁷³ В 1935 году Томашевский писал в комментарии стихотворения: «Появление слова „князь” в окончательном тексте является возвратом к первоначальному тексту рукописи и сделано, очевидно, без всякого воздействия цензуры: издание 1832 г. было разрешено цензурой до разговора Пушкина с Бенкендорфом по поводу этого стихотворения».⁷⁴ Однако вероятность того, что Плетневым изменения вносились в уже подписанный цензором текст «Анчара» после визита Пушкина к Бенкендорфу, достаточно велика. Сборник его стихотворений вышел из печати в самом конце марта, и поэт вполне мог успеть со своими исправлениями до передачи цензурной рукописи в типографию. Подобных случаев в практике изданий пушкинского времени предостаточно! Томашевский полагал, что «устные объяснения Пушкина удовлетворили Бенкендорфа».⁷⁵ А между тем поэт был поставлен перед столь серьезными претензиями со стороны шефа жандармов, что был вынужден уничтожить тираж вышедшей в феврале брошюры «Стихотворения А. С. Пушкина...». Ее выход последовал почти сразу за вызовом поэта в III Отделение. Это могло быть расценено как некий выпад со стороны невразумленного автора, который и постарался сгладить этот инцидент, внося изменения в текст «Анчара».

Работа Смирнова-Сокольского, прояснившая историю брошюры «Стихотворения А. С. Пушкина...», была учтена Измайловым, впоследствии изменившим свою точку зрения: он признал, что Пушкин внес изменение в стих 33 «Анчара», «идя навстречу цензурным требованиям».⁷⁶ Книга Смирнова-Сокольского вышла после смерти Томашевского; именно поэтому повторные издания подготовленного им малого академического издания

⁶⁹ См.: Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста. С. 6.

⁷⁰ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1880. Т. 2. С. 424.

⁷¹ Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л., 1937. С. 174.

⁷² Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста. С. 6.

⁷³ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1924. С. 49.

⁷⁴ Пушкин А. С. Соч. / Ред., биогр. очерк и примеч. Б. Томашевского. Л., 1935. С. 884.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 231.

(в 10-ти т.) не могли отразить тех фактов, которые становились достоянием научного пушкиноведения.

Чрезвычайно показательно в отношении текста «Анчара» большое академическое издание сочинений Пушкина. В нем текст был подготовлен Измайловым, указавшим на последнюю прижизненную публикацию стихотворения как его источник (III, 133—134 и 1171). В справочном томе этого издания к «Анчару» была дана поправка (вместо «А князь тем ядом напирал» — «А царь...»); здесь отмечалось, что «возвращение в „Стихотворениях“ Пушкина (часть третья, 1832) к первоначальному рукописному варианту («А князь тем ядом напирал») объясняется, по-видимому, цензурными соображениями» (Справочный том. С. 25). Благой в своей монографии справедливо указал на свою роль в принятии этого решения.⁷⁷ Однако наши издания Пушкина в этом вопросе разошлись... Полагаем, что новое академическое издание, которое готовится ныне к печати в Пушкинском Доме, внесет ясность в застарелый спор об источнике текста стихотворения Пушкина «Анчар». Стих 33 следует привести в соответствие с первой прижизненной публикацией произведения. Другие изменения в тексте (отдельные слова, заглавие, введение примечания к нему) осуществлялись не под давлением цензуры и должны быть сохранены как последнее выражение авторской воли поэта.

⁷⁷ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 683.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ «СЕРАПИОНОВЫМ БРАТЬЯМ»

© В. П. Муромский

«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ» КАК ЛИТЕРАТУРНО-ГРУППОВОЙ ФЕНОМЕН

Характеристика «Серрапионовых братьев» как «оригинального и небывалого в русской литературе явления»¹ принадлежит М. Горькому. Уникальность данного литературного сообщества осознавалась с момента его возникновения. Но понималась она по-разному, в том числе и входившими в него писателями.

Будучи в большинстве своем «детьми революции»,² «Серрапионовы братья» образовали тем не менее самую неполитизированную из всех литературных групп 1920-х годов. Пожалуй, это была единственная литературно-художественная группа тех лет, возникшая не на основе определенной идеологии и даже не на общих эстетических принципах (для этого «собратья»-писатели оказались слишком разными), а на сугубо человеческих мотивах дружбы, творческой взаимопомощи. Именно эти мотивы, по признанию самих участников группы,³ обладали особой притягательной силой и в немалой степени способствовали их созидательной литературной работе.

К сожалению, этот «личный» фактор не всегда в должной мере учитывался при историко-литературной характеристике серрапионов. Считалось почему-то, что он не может служить серьезной основой для формирования группы в силу некоей его зыбкости, неуловимости. По словам Вяч. Полонского, выражавшего в данном случае мнение всей марксистской критики, «чувство „братства“ не могло быть достаточно сильной скрепой там, где вступают в силу формальные и идеологические антагонизмы».⁴ Неудивительно поэтому, что исходный «личный» мотив, очень важный для становления данной группы, со временем был вытеснен идеологизированными представлениями о зарождении ее на основе бестенденциозности, аполитизма и т. п.

В собственно литературном смысле «Серрапионовых братьев» сводила вместе любовь к эксперименту в словесном искусстве, страстное желание искать пути его обновления. На этом основании современная критика ставила их в один ряд с формалистами.⁵ Впрочем, нацеленность на эксперимент не была привилегией последних, она в той или иной степени характерна для большинства литературных групп и течений того времени. Серрапионов же выделяло из общего ряда нечто иное: их внутренняя солидарность покоилась на признании права каждого на человеческую и художественную оригинальность. Интерес ко всему личному, индивидуальному доминировал в их литературной позиции. Здесь особенно ценились физиономия таланта, неповторимость облика писателя, разнообразие, порой

¹ Цит. по: *Слонимский М.* Завтра: Проза. Воспоминания. Л., 1987. С. 376.

² *Коган П. С.* О манифесте «Серрапионовых братьев» // *Красная газета.* 1922. 23 сент. С. 6.

³ См., например: *Федин К.* Горький среди нас: Картины литературной жизни. М., 1967. С. 246; *Слонимский М.* Восемь лет «Серрапионовых братьев» // *Жизнь искусства.* 1929. № 11. С. 5; *Тихонов Н.* Устная книга // *Вопросы литературы.* 1980. № 6. С. 130.

⁴ *Полонский Вяч.* Очерки литературного движения революционной эпохи // *Полонский Вяч.* О литературе. Избр. работы. М., 1988. С. 405.

⁵ Показательно, что в сборнике «Современная русская критика: 1918—1924» (Л., 1925), составленном И. Оксеновым, статьи серрапионов Л. Лунца «Об идеологии и публицистике» и И. Груздева «Утилитарность и самоцель» помещены в разделе «Формалисты».

неожиданные проявления творческой личности. При этом очевидное творческое несходство не разъединяло (по крайней мере на первых порах), а сближало их, обостряло и усиливало их интерес друг к другу.

Речь идет, следовательно, о таком коллективном содружестве писателей, которое не подавляло их индивидуальных особенностей, а, напротив, творчески наполняло и обогащало каждого из них. И это само по себе уже служило стимулом к объединению, причем значительно более действенным, чем любые другие побуждения.

Необычность такого положения (содружество на почве несхожести) отмечал Л. Лунц. Недавно опубликованная его переписка с М. Горьким приоткрыла некоторые особенности взаимоотношений внутри группы, важные для понимания ее эволюции и судьбы. В письме к Горькому от 22 сентября 1922 года Лунц выделил две разнонаправленные тенденции в среде серапионов: с одной стороны, нарастающее ощущение все более прочной связи между ними («с каждым днем все неразрывнее чувствую я (и так все) связь свою с каждым братом»), а с другой — заметно усилившуюся дифференциацию их как художников («мы с каждым днем в то же время становимся все более непохожими друг на друга»)⁶.

Внутри литературного сообщества наблюдалось странное сочетание, казалось бы, несовместимых процессов — одновременно и сближение и отдаление друг от друга. Это отдаление принимало порой характер отчуждения, вплоть до того, что кто-то из серапионов начинал казаться Лунцу едва ли не «белой вороной» среди собратьев. Тревога по этому поводу ощутима в его письме к Горькому от 9 ноября 1922 года, где речь идет о Вс. Иванове. Сообщая Горькому о дальнейшем укреплении связей между писателями-серапионами, Лунц тут же делал оговорку: «Единственный, кто на отлете все время, — это Всеволод. Он все-таки нам чужой. Разумеется, он ближе нам всех других писателей ли, людей ли, он добрый редкий товарищ, но он *не брат*, он может отпасть, а ведь никто другой из нас отпасть *не может*».⁷ Автор письма объяснял это не столько особенностями личности Иванова, сколько изменениями в его творчестве: «Всеволод начал писать слабее, теряет часто свой голос, впадает в скучную, осторожную тенденцию».⁸ Дополнительным подтверждением подобной характеристики Лунцем автора «Партизанских повестей» является свидетельство Н. Берберовой. В статье о Лунце она писала: «При нашем последнем свидании в Берлине, говоря о многих иных своих разочарованиях, он мне признался: „А знаете, в Иванове-то я ошибся! Совсем его не понял вначале”».⁹

Независимо от того, прав был Лунц или нет в такой оценке эволюции одного из участников группы, его предчувствие оправдалось. Вскоре, после переезда Вс. Иванова в Москву (1924 год), творческая связь писателя с серапионами была утрачена, но дружеские отношения остались.¹⁰ Дальнейшие события показали, что случай с Вс. Ивановым — вовсе не исключение, как полагал Лунц. Не стесняемое жесткими групповыми рамками развитие литературных талантов серапионов способствовало тому, что своеобразие каждого из них определилось довольно быстро. Уже к моменту выезда Лунца на лечение за границу (весна 1923 года) процесс дифференциации внутри группы обозначился со всей очевидностью. Формирование писательских индивидуальностей закономерно вело к размыванию содружества, к

⁶ Неизвестный Горький: к 125-летию со дня рождения. М., 1994. Вып. 3. С. 143.

⁷ Там же. С. 144.

⁸ Там же. По всей вероятности, Лунц имел в виду повести Вс. Иванова «Партизаны», «Бронепоезд 14-69», «Цветные ветра», изданные в 1922 году.

⁹ Берберова Н. Лев Лунц // Современная драматургия. 1989. № 1. С. 232.

¹⁰ Этот факт подтверждает Вяч. Вс. Иванов в статье «Судьбы „Серапионовых братьев” и путь Вс. Иванова» (в кн.: Литературная группа «Серапионовы братья»: истоки, поиски, традиции, международный контекст. Тезисы докладов Международной конференции 13–16 марта 1995 г. СПб., 1995. С. 11).

усилению центробежных тенденций, а значит, к изменению атмосферы и характера общения внутри группы.

Наступившую перемену чутко уловил К. Федин, заметивший в 1924 году, что встречи серрапионов стали привычкой, а не потребностью. «Потребность жить и работать в братстве, — писал он, — исчезла с условиями и романтикой голодного Петербурга».¹¹ Еще раньше подобное развитие событий предвидел Е. Замятин, изрядно смутившийся, надо полагать, участников группы своим заявлением в статье «Новая русская проза» (1922): «„Серрапионовы братья“ — вовсе не братья, отцы у них разные»; это «случайные попутчики» в вагоне, и «вместе им ехать только до первой узловой станции».¹²

Это было не что иное, как предощущение будущего распада группы, который произошел в конце 20-х годов. Он был предопределен не только ранней смертью Л. Лунца как подлинного организатора группы, но, пожалуй, в еще большей степени тем, что столь необычное литературное сообщество вошло в противоречие с изменившимся к концу десятилетия характером эпохи. Группа «Серрапионовы братья» не случайно завершила свое историческое существование именно тогда, когда в литературной жизни, в области культуры начали появляться первые признаки унификации, когда единство стало цениться выше, чем разнообразие. В такой обстановке писатели-серрапионы уже не могли бытовать как литературная группа, поскольку для них разнообразие в искусстве, творческая непохожесть, новизна художественного поиска, как и свободное развитие таланта, были не просто критерием, но жизненно необходимым условием существования. Вне этих категорий они вообще немислимы и непредставимы.

По многим параметрам «Серрапионовы братья» не укладывались в типичное представление о литературно-художественных группах 20-х годов со свойственной большинству из них определенной идеологической направленностью, единой творческой программой, четко разработанным уставом, своеобразной внутренней иерархией и т. д. Ничего подобного у литературных «собратьев» не было. Возможно, поэтому некоторые литературоведы в недавнем прошлом остерегались называть их литературной группой, предпочитая употреблять другое слово — кружок. Оно казалось более подходящим для серрапионов, пусть даже и несколько снижающим их статус (все равно как драмкружок или кружок рукоделия), но не несущим в себе какого-либо уничижительного смысла. Этим лишь подчеркивалось отсутствие в данном случае типологических признаков, неких обязательных примет, характерных для литературной группы в обычном ее понимании.

К тому же и сами серрапионы менее всего ощущали себя групповым явлением, аналогичным многим другим. В одном из писем М. Горькому Л. Лунц признавался: «Мне кажется, что наше братство не простой кружок, каких было сотни».¹³ В том же духе высказывался и К. Федин: «Мы не помышляли ни о какой школе, ни о какой „группе“...»¹⁴ Сознание «особости» своего литературного братства побуждало серрапионов избегать привычных определений, не выражающих адекватно, как им казалось, специфическое качество их содружества.

Но и она, эта «особость», понималась в их среде по-разному. В. Каверин, например, в автобиографической трилогии и других своих сочинениях упорно называл «Серрапионовых братьев» «орденом».¹⁵ Тем самым он, видимо, хотел подчеркнуть объединяющее их высокое служение «священному делу искусства» (М. Горький), стремление познать некие «тайны» творчества, строгость внутренних

¹¹ Федин К. Указ. соч. С. 214.

¹² Замятин Е. Новая русская проза // Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 104.

¹³ Неизвестный Горький. Вып. 3. С. 143.

¹⁴ Федин К. Указ. соч. С. 71.

¹⁵ Каверин В. 1) Освещенные окна. М., 1978. С. 406—544; 2) Речь, не произнесенная на восьмой годовщине ордена Серрапионовых братьев // «Серрапионовы братья»: Антология. М., 1994.

правил. Для этого у него безусловно имелись определенные основания: известно, насколько требовательными и беспощадными были серапионы в оценке литературных произведений «собратьев» на своих традиционных субботних обсуждениях. И все же данное название («орден») по отношению к ним не прижилось, вероятно, потому, что оно больше подходит к монашеским или масонским организациям, чем к литературным.

Корпоративная сущность серапионов, если можно так выразиться, проявлялась не в соблюдении устава (которого не было), не в ревностной заботе о чистоте своих рядов, а в созидательном творчестве на основе особого, поистине возвышенного отношения к сугубо профессиональным вопросам литературного стиля, сюжета, языка и т. д. Недаром группа напоминала «творческую лабораторию»,¹⁶ по определению М. Слонимского, или «литературную студию, изучавшую мастерство прозы»,¹⁷ как называл ее Вяч. Полонский. Добавим лишь: не просто изучавшую, но уверенно овладевавшую этим мастерством.

Не аполитизм, за который серапионов нещадно критиковали, а, скорее, настоящий литературный профессионализм был их истинным групповым интересом, общей целью. Аполитизм при этом служил полемически защитной реакцией, надежным, с их точки зрения, средством спасения, сохранения своего профессионализма. Это хорошо понимал М. Горький, который в статье «Призвание писателя и русская литература нашего времени» (1925) утверждал, что серапионовский аполитизм, удивляющий и раздражающий многих, является «верной гарантией объективности, необходимой художнику».¹⁸

Очевидный разноречивый в названиях (кружок, группа, литературная студия, творческая лаборатория, орден и т. д.) лишь подчеркивал необычный характер данного содружества писателей в русской литературе. Примечательно и то, что его «особость» не означала некоей обособленности, стремления противопоставить себя остальному литературному миру. Напротив, «Серапионовы братья» были довольно открытым писательским коллективом со своим кругом близких друзей и коллег, представлявших разнообразные творческие силы. Дружеское общение и совместная деятельность соединяли их с писателями старшего поколения (Е. Замятин, К. Чуковский, М. Шагинян, О. Форш), со своими сверстниками (Е. Шварц, В. Шкловский, Ю. Олеша, И. Эренбург) и «младшими братьями» (Н. Чуковский и его товарищи по Тенишевскому училищу). Мемуарные источники и некоторые исследования, в том числе и предлагаемые читателю на страницах данного журнала, свидетельствуют, что ближайшее литературное окружение «Серапионовых братьев» было заметно шире, чем это представлялось до сих пор.

Изначально не склонные к вражде и противостоянию, «Серапионовы братья» оказались все же втянутыми в литературные распри. Пока они не объявили публично свои цели и намерения, их встретили, по словам Е. Замятина, «колокольным звоном»¹⁹ как авторов интересных повестей и рассказов, зачинателей новой, послереволюционной прозы. Но стоило им продекларировать свои принципы, заявить о себе с некоторым даже вызовом, на что спровоцировала их предвзятая статья С. Городецкого,²⁰ — и на них обрушился в 1922 году целый поток критических публикаций в советской печати.

Почти все нападавшие на серапионов снисходительно оценивали их декларации как «заблуждения молодости», хотя и понимали, что эти «зеленые юнцы» вовсе не так просты и наивны. Их упрекали в том, что они стоят «в стороне от трудового народа», и призывали буквально: «Ближе станьте к пролетариату, по нему

¹⁶ Слонимский М. Завтра. С. 512.

¹⁷ Полонский Вяч. Указ. соч. С. 404.

¹⁸ М. Горький и его эпоха: Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 2. С. 14.

¹⁹ Замятин Е. Новая русская проза. С. 104.

²⁰ Городецкий С. Зелень под плесенью // Известия. 1922. 22 февр. С. 3.

равняйтесь!»²¹ Их предостерегали от разлагающего влияния «старой» литературы в лице Е. Замятина, А. Ремизова и других, презрительно именуемых «плесенью». В самом их стремлении к неполитизированному художественному мышлению одни усматривали некую «моду»²² (моду на отречение от идеологии), другие — «позу»²³ (бравирование своей независимостью). Перед ними ставили вопрос «С кем вы?» — излюбленный вопрос большевистских публицистов на всех этапах советской истории. Наконец, им (серapiонам) приводили в пример Ассоциацию пролетарских писателей — группу, которая знает, «с кем она и чего она хочет».²⁴

На фоне этих обвинительных и поучающих статей несколько необычно выглядели суждения Л. Троцкого о «Серapiоновых братьях», высказанные им в том же 1922 году на страницах «Правды». Он писал, что, поскольку серapiоны ведут свою родословную от революции, у них появилась «как бы внутренняя потребность отодвинуться от революции и обеспечить от ее общественных притязаний свободу своего творчества. Они как бы впервые почувствовали, что искусство имеет свои права».²⁵ Иначе говоря, по мнению автора статьи, не «мода» и не «поза» двигали участниками группы, а «внутренняя потребность» выйти за пределы «общественных притязаний» революции, чтобы сохранить «свободу своего творчества», отстаивать права искусства на эту свободу. Без этого сознательного движения к «отстраненности», без этого взгляда «со стороны» не могло быть, по их представлениям, подлинной независимости, а значит, и объективности художественного творчества.

Невольно вспоминается в этой связи более позднее заявление М. Булгакова в «Письме правительству» (1930) о стремлении «стать бесстрастно над красными и белыми»²⁶ — во имя той же независимости и объективности художественного творчества. Подобное заявление наводит на мысль о безусловной и органической близости литературных взглядов серapiонов и Булгакова. Становится понятным, почему именно из серapiоновской среды прозвучал в 1954 году единственный в то время голос о необходимости издания произведений Булгакова, возвращения его в нашу литературу. Имеется в виду выступление В. Каверина на Втором съезде советских писателей, призвавшего своих коллег по перу преодолеть грех беспамятства и по достоинству оценить то, «что сделал Михаил Булгаков для нашей драматургии».²⁷ Для того времени это было смелое и, как выяснилось, отнюдь не бесполезное заявление, имевшее пусть и небольшой, но все же практический результат. Современные исследователи, естественно, ставят иные цели, но идут в том же направлении, пытаясь выявить внутреннюю преемственность между художественными поисками серapiонов в прозе и опытом Булгакова как автора романа «Мастер и Маргарита».²⁸

Возвращаясь к статье Л. Троцкого, отметим любопытный сам по себе факт: несмотря на то что взгляды ее автора на искусство имели осязаемый вульгарно-социологический оттенок, это была одна из редких в 1922 году попыток не осуждения, а объяснения позиции серapiонов. Этим она отличалась от огульных обвинений по их адресу в других тогдашних статьях. Через несколько лет со своеобразным оправданием аполитизма «Серapiоновых братьев», но уже в зарубежной печати, выступил М. Горький.

²¹ Полянский В. «Серapiоновы братья» // Московский понедельник. 1922. 28 авг. С. 3.

²² Садофьев И. Мученики моды // Красная газета. 1922. 12 авг. С. 6.

²³ Коган П. С. Письма о литературе. Письмо третье // Известия. 1922. 6 окт. С. 2.

²⁴ Полянский В. Указ. соч. С. 3.

²⁵ Троцкий Л. Вне-октябрьская литература. Литературные попутчики революции: Серapiоновы братья. Вс. Иванов. Ник. Клюев. С. Есенин. Мужиковствующие // Правда. 1922. 5 окт. С. 2—3.

²⁶ Булгаков Михаил. Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 176.

²⁷ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет. М., 1956. С. 170.

²⁸ См.: Генис Александр. «Серapiоны»: опыт модернизации русской прозы // Звезда. 1996. № 12. С. 201—209.

В дальнейшем, по мере усиления политизации литературной жизни в послереволюционной России, все явственнее обнаруживалась несовместимость «Серрапионовых братьев» с этой тенденцией. И соответственно все более нетерпимым становилось отношение к ним со стороны официальной критики,²⁹ других литературных групп и организаций, особенно со стороны набиравшей силу РАПП. Здесь уже действовала сама логика литературной борьбы. В ходе нее аполитизм серрапионов из излюбленной мишени их оппонентов превратился в некий злобещий признак ущербности, в несмыслимое групповое клеймо. В лучшем случае его трактовали как что-то похожее на детскую наивность, непонимание элементарных вещей.

История, однако, подтвердила обоснованность точки зрения серрапионов. Провозглашенная ими идея деполитизации искусства сегодня вновь обрела актуальность. Не в смысле полной изоляции искусства от политики, разведения их в совершенно разные стороны, на чем настаивали некоторые полемически настроенные молодые серрапионы, а в смысле высвобождения искусства из-под тяжелого политического сапога, под давлением которого оно зачастую теряет свои родовые черты и перестает быть искусством. Очевидно, что эта идея (деполитизации искусства) ныне перестала быть пугающе тревожным симптомом, каким она казалась в прошлом. Считавшаяся ранее грубой и непростительной ошибкой серрапионов, она теперь выглядит, скорее, как их преимущество.

Постепенно восстанавливается и та полузабытая истина, что у «Серрапионовых братьев» кроме М. Горького было немало и иных литературных учителей. Речь идет о сложном переплетении различных влияний на них не только зарубежных (Э. Т. А. Гофман, Л. Стерн, Р. Стивенсон, Д. Р. Киплинг и др.), но и русских писателей (Е. Замятин, А. Ремизов, В. Шкловский, Ю. Тынянов и др.). Тезис об ориентации серрапионов исключительно на западную литературу, основанный главным образом на известных теоретических выступлениях Л. Лунца и впоследствии многократно акцентированный историками советской литературы, может быть признан верным лишь отчасти. Наличие внутри группы двух основных течений, условно названных Е. Замятиным «западным» и «восточным»³⁰ (последнее обращалось преимущественно к опыту русской литературы), уже само по себе предостерегает от слишком обобщенных, однозначных выводов.

В этом убеждает и впервые публикуемый в данном номере журнала один из ранних рассказов К. Фебина «Молчалык» (1921). Созданный уже в серрапионовский период, он прочно связан с идеями Достоевского, А. Ремизова, что ставит под сомнение утверждаемое от имени Микулы в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» представление о серрапионах как писателях, чуждых национальному духу и колориту. Стереотипный взгляд на «Серрапионовых братьев» как на писателей-«западников», лишенных национальной самобытности, с новой силой возродился — уже в качестве обвинения по их адресу — в послевоенные годы, годы борьбы с космополитизмом. В течение длительного времени игнорировалось методологически ценное замечание М. Слонимского, относящееся к 1929 году: «Сейчас соединять „Серрапионов“ под одну литературную крышу, наклеивать на них всех один и тот же ярлык, как это пытались делать раньше, уже совершенно невозможно».³¹ Эта мысль полностью сохраняет свое значение и для современности.

Литературная группа подобна живому организму: она рождается, проходит определенные стадии развития, а затем умирает своей смертью или не своей, как это и было в нашей отечественной послеоктябрьской истории. Применительно к «Серрапионовым братьям» это непростой и деликатный вопрос.

²⁹ Характерно, что в 1924 году и Л. Троцкий присоединился к общему хору порицания серрапионов. См.: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 55.

³⁰ *Замятин Е.* «Серрапионовы братья» // Литературное обозрение. 1988. № 2. С. 102.

³¹ *Слонимский М.* Восемь лет «Серрапионовых братьев». С. 5.

Необычность ситуации иногда усматривают в том, что это единственная из литературных групп советского периода, которая не подверглась репрессиям. Даже в этом она оказалась не похожей на других. И действительно, ее судьба на фоне остальных литературных групп 20-х годов внешне выглядит более или менее благополучной. Не только потому, что большинство участников группы стали видными советскими писателями, но и потому, что они (серapiоны) счастливо избежали того трагического конца, который выпал на долю многих перевальцев, рапповцев и т. д.

Трудно найти этому какое-либо логическое объяснение, хотя оно, наверное, существует. Вполне возможно, что патронаж М. Горького здесь сыграл свою спасительную роль, тем более что связи некоторых серapiонов с ним продолжались и после распада группы. Следует учесть и другое обстоятельство: группа фактически перестала существовать еще до начала массовых репрессий.³² В 1932 году часть бывших серapiонов (Вс. Иванов, М. Слонимский, Н. Тихонов, К. Федин) вошла в состав Оргкомитета Союза советских писателей, в 1934 году Тихонов и Федин были избраны в Ленсовет (отсюда началось их восхождение как общественных деятелей).

И все же спустя много лет карающая сила тоталитарного режима настигла одного из серapiонов: в 1946 году был официально «изничтожен» М. Зощенко. Помимо всего прочего, ему ставилось в вину и бывшее участие в аполитичной и непатриотичной группе «Серapiоновы братья» с ее оглядкой на западную культуру и т. п. В многолетней посмертной опале находился Л. Лунц, произведения которого после 20-х годов в советской России не издавались; лишь недавно впервые вышел у нас его сборник.³³ Аналогичная участь постигла и некоторые романы Вс. Иванова, увидевшие свет лишь в последние годы. Вообще, расхожее представление о душевно комфортном послегрупповом существовании серapiонов в условиях советской действительности отдает некоторым преувеличением. Дневники К. Федина и другие публикуемые здесь материалы свидетельствуют, что высокие посты и почести, уготованные судьбой кое-кому из них, отнюдь не избавляли их от драматических переживаний, душевных мук, незаслуженных обид и прямых опасений за свою жизнь.

Тот факт, что судьбы бывших серapiонов сложились различно, даже контрастно, еще не является основанием для противопоставления их друг другу. Вхождение некоторых из них в руководство Союза писателей, получение ими правительственных наград, государственных премий и т. д. зачастую оценивается сегодня с оттенком осуждения, как свидетельство измены «собратьев» себе, идеалам своей молодости. Исключение делается, пожалуй, лишь в отношении М. Зощенко, который, по словам современного исследователя, «в наибольшей степени сохранил верность „серapiоновскому принципу“».³⁴

Названные упреки по адресу серapiонов психологически объяснимы и понятны. Но с историко-литературной точки зрения они вряд ли правомерны, ибо, кроме давления чисто внешних обстоятельств, существует еще и диалектика внутреннего развития группы. Судьба «Серapiоновых братьев» складывалась под воздействием не только самой действительности, но и особых факторов, специфичных именно для данной литературной группы. И то и другое отнюдь не предвещало ей долгой жизни. Разнообразие художественных талантов писателей-серapiонов, их индивидуальная непохожесть, изначально заложенные в основание группы и со временем

³² В. Саянов в своей книге «Современные литературные группировки» (3-е изд. Л.; М., 1931) констатировал: «В настоящее время „Серapiоновы братья“ как группа уже не существует» (с. 60).

³³ Лунц Лев. Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. СПб., 1994. (Сборник подготовлен С. М. Слонимским).

³⁴ Гугнин А. Предисловие // «Серapiоновы братья»: Антология. С. 38.

проступавшие все резче, закономерно обусловили и разность их судеб, жизненных и творческих.

Пути «Серапионовых братьев» не могли не разойтись, и случилось это не по чьей-то злой воле, а по логике самой жизни, которая отвела данной группе свой срок и свое место в литературной истории.

© В. А. Шошин

К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГРУППЫ «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ»

Все друзья «Серапионовых братьев», несомненно, рады тому, что в Петербурге (в Пушкинском Доме, в Фонтанном Доме) начинает складываться традиция регулярных научных конференций, посвященных «Серапионовым братьям». В конференциях 1995 и 1997 годов приняли участие различные города и страны, среди них Польша, Сербия, Венгрия, США. Казалось бы, литература о «Серапионовых братьях» достаточно велика и подробна.

Но вот читаем, например, что К. А. Федин не выдержал испытания властью, не помог М. Зощенко. Как так? Ведь сама супруга Зощенко, Вера Владимировна, писала Федину: «...сердечно благодарю за все то хорошее, что Вы делали для Миши в (его последние годы)». ¹ Благодарные письма Федину от самого Зощенко спешили в Москву и летом 1950-го, и зимой 1953-го, и в 1956-м, и в 1957 году: «...благодарю тебя, мой старый друг, что ты захотел вырвать из плена мой почти погасший дух (...) Целую тебя, мой старый друг. И еще раз благодарю тебя за твое доброе сердце (...)». ²

Очевидно, не все и не обо всем еще сказано окончательно. И очевидно, что разноголосица итоговых суждений обусловлена недостаточной проясненностью фактической основы или недостаточным вниманием к ней. Поэтому, думается, именно на нее полезно обратить особое внимание, тем более что разноголосица не только мнений, но и фактических сведений сопутствовала серапионам изначально, как бы откликаясь на их склонность к сюжетной интриге. Сергей Нельдихен, например, свидетельствовал, что «Серапионовы братья» заявили о себе не в феврале, а в сентябре 1921 года. ³ В «Эпиллоге» В. А. Каверин, критикуя Н. С. Тихонова, признает: «...Тихонов никогда не был карьеристом (...) он никогда никого не предавал...». ⁴ Авторитетное, а потому особо ценное свидетельство. Тем более досадны фактические неточности. Каверин пишет, что содержание баллад молодого Тихонова «можно с равным успехом отнести и к белым и к красным (...) В „Балладе о гвоздях“ капитан обращается к морякам: „Команда во фронт! Офицеры, вперед!“ — в то время как красноармейцы на всех фронтах и в тылу убивали офицеров...». ⁵ Но не было еще красноармейцев в пору действия «Баллады о гвоздях» — в ней отражены впечатления от героизма моряков русского военного флота на Балтике еще до Октябрьской революции, когда офицеры по-прежнему вели боевые корабли в Ирбенском проливе и у Моонзунда.

Мы уж оставляем в стороне любознательный вопрос: что же серапионы — это группа или общество? Или кружок, или литературное объединение, или содружест-

¹ РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 5. Ед. хр. 182. Л. 2.

² Там же. Оп. 3. Ед. хр. 42. Л. 1, 2.

³ Россия. 1924. № 2. С. 207.

⁴ Каверин В. Эпиллог. М., 1989. С. 272, 270.

⁵ Там же. С. 264.

во, или братство, или «Орден Серрапионовых братьев»? Может показаться, что это не весьма существенно, как и то, что слово «братья» писали то со строчной, то с заглавной буквы. Но ведь и простая буква может иметь значительный психологический и философский смысл. Когда Лев Лунц обращается: «К вам, Серрапионовы Братья!», то здесь Братья с большой буквы поднимают значение той дорогой всем нам свободы творчества, которое стоит за этим обращением. По-видимому, следует возродить это изначально лунцевское написание «Серрапионовы Братья», подчеркивая значение понятия Братства. Это позволит подчеркнуть и большее противостояние имеющемуся в материалах комиссии при ЦК РКП(б) варианту наименования: «серрапионец».

Перейдем, однако, к еще более важному вопросу — о возникновении самого имени. Н. С. Тихонов рассказывал, что в домислах 20-х годов серрапионов порой связывали не с писателем Э. Т. А. Гофманом, а с немецким генералом Максом Гофманом, который возглавлял кайзеровскую делегацию на переговорах с Советской Россией в Брест-Литовске, а затем организовывал германскую военную агрессию против нашей страны.⁶ Свидетельство помогает с большей глубиной понять драматизм той ярости, с какой набрасывались в 20-е годы на серрапионов (например, Як. Браун словно и впрямь видел за ними тень враждебного генерала⁷).

Все же почему именно «Серрапионовы братья»? Николай Никитин объяснил предельно просто: «Нам просто понравилось название одного из романов немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана».⁸ Но почему не другого? Объяснение М. Л. Слонимского: «В сущности, совершенно случайно назвались мы „Серрапионовыми братьями“ — просто книга Гофмана лежала на столе во время одного из собраний, и вот название ее приклеилось к нам».⁹ Просто, да не совсем — почему же именно эта книга «лежала на столе»? «Простота» объяснений обусловлена, видимо, подцензурностью процитированных текстов в те годы, когда оставалась в силе ждановская критика серрапионов.

Та же и то же, видимо, вынужденная простота и необязательная как бы таинственность — в объяснении Елизаветы Полонской: «Кто-то принес книгу Гофмана и положил на стол...»¹⁰ Значит, не просто сама лежала, а просто кто-то ее принес. Зачем? Почему? Между тем ларчик открывался действительно просто: в 1922 году ожидался большой юбилей — 100-летие со дня смерти Э. Т. А. Гофмана. К этой дате в Петрограде готовились: было, например, объявлено об издании к юбилею работы искусствоведа Е. М. Браудо о Гофмане. Так что книга оказалась на том историческом столе вовсе не случайно.

Более того, Гофман становится повседневной реальностью послереволюционной действительности. Идет балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», а в 1920 году А. Я. Таиров ставит в Камерном театре «Принцессу Брамбиллу». Новый перевод сказки-каприччио Гофмана «Принцесса Брамбилла» обсуждается в печати, а Вс. Мейерхольд использует в работе своего журнала «Любовь к трем апельсинам» имя гофмановского героя Дапергутто. В Петрограде становятся известны большая монография Вальтера Гарриса о жизни и творчестве Гофмана и книга Ганса Мюллера, содержащая отрывки из произведений Гофмана. Правда, это уже после образования Братства, но зато последний, четвертый, завершающий том произведения Гофмана «Серрапионовы братья» вышел в 1821 году, т. е. в 1921-м был столетний юбилей самой книги, которая «просто» легла на стол и дала имя литературному братству.

⁶ Личный архив автора статьи.

⁷ Сибирские огни. 1924. № 1.

⁸ Никитин Н. Избранное: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 13.

⁹ Слонимский М. Избранное: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 468.

¹⁰ Простор. 1964. № 6. С. 118.

Обычно, упрекая серапионов в формализме, связывают этот якобы имевшийся у них недостаток именно с Гофманом. Еще одна недобрая легенда, искажающая смысл серапионов. Между тем А. И. Герцен именно Гофману посвятил первую свою статью — притом статью восторженную. «Чудный и великий гений, этот Гофман!» — воскликнул В. Г. Белинский.¹¹ Гофман прежде всего поэт глубоких и искренних чувств. Характерно также для него уважение к людям труда. А. В. Луначарский подчеркнул, что Гофмана нужно знать, и назвал его великим художником.¹² Глубже проанализировав творчество Гофмана, отвергнем еще одну ложную легенду, связанную с серапионами.

Вернемся, однако, к 1921 году. В воспоминаниях М. Л. Слонимского четко обозначено время и место рождения: «...1-го февраля 1921 года в Доме Искусств».¹³ Но БСЭ сообщает, что группа возникла при издательстве «Всемирная литература». Это же подтверждает КЛЭ уже в 1971 году. К. И. Чуковский — а уж он-то знал! — также вспоминал, что «Серапионовы братья возникли при „Всемирной“...».¹⁴ Как все это согласовать? Нужно решительней ввести в сферу нашего изучения и предысторию знаменательной даты — 1 февраля.

Еще весной 1919 года при издательстве «Всемирная литература» по идее М. Горького или — согласно другому источнику (опять разночтение!) — по идее Н. Гумилева была организована Литературная студия. Именно в этой студии, в доме Мурузи на Литейном, началась дружба Слонимского и Лунца, Зоценко, Полонской, Познера и Груздева. Еще до исторического 1 февраля целых два года — эпоха в пору молодости! — складывалась идейно-психологическая основа будущего Братства. К. И. Чуковский так вспоминал о своих слушателях в студии: «Их жаркие литературные споры со стороны могли показаться безумными. Время стояло суровое... Нужна была поистине сумасшедшая вера в литературу, в поэзию, в великую ценность и силу словесного творчества, чтобы, несмотря ни на что, в таком мучительно-тяжелом быту исподволь готовиться к литературному подвигу».¹⁵

Но вот февраль 1921 года начался. Кто же составил Братство? В. Шкловский среди серапионов называет также поэта Николая Радищева. М. Горький, который серапионов знал хорошо, включил в их число Николая Чуковского и Ирину Одоевцеву. Как в этом разобраться, как быть с протоколом заседания общества «Серапионовы братья» от 6 января 1922 года, где секретарем значится Виктор Шкловский? Входил ли он в число «Серапионовых братьев»? Ответят отрицательно, но ведь «Серапионовым Братом» Шкловского называет сам Лев Лунц. Во всяком случае Шкловский заслуживает нашего особого внимания.

А где собирались «Серапионовы братья»? Известно, — в комнате Михаила Слонимского. Но вот я держу в руках воспоминания В. С. Соколова, инженера, космического сподвижника академика В. П. Глушко, «последнего живого свидетеля молодости „Серапионовых братьев“», по его словам.¹⁶ Прислушаемся к нему.

Владислав Сергеевич вспоминает, что однажды К. Н. Боженко пригласил его к себе домой, сказав: «Каждую среду в моей квартире № 12 на Моховой улице в доме № 3 собираются литераторы, имена которых, возможно, Вам известны». «Я и пришел, — вспоминает Владислав Сергеевич, — застал там за большим обеденным столом таких людей, как Николай Тихонов, анапестом стихов которого я был увлечен, Евгений Замятин — чистый „технар“, профессор корабельной архитектуры, но любимый мной прозаик, Всеволод Иванов, два Михаила — Козаков и Зоценко».¹⁷

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 11. С. 507.

¹² Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 4. С. 254.

¹³ Лит. записки. 1922. № 3. С. 25.

¹⁴ Горький: Сб. статей и воспоминаний о М. Горьком. М.; Л., 1928. С. 361.

¹⁵ Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 2. С. 486—487.

¹⁶ Личный архив автора статьи.

¹⁷ Там же.

Так что, помимо традиционных суббот в комнате Слонимского, в биографии серрапионов были и боженковские среды. Интересно было бы узнать, как именно участвовали серрапионы в литературных вечерах на Моховой. Тем более что Боженко был разносторонне талантливый человек, серрапионам своей незаурядностью созвучный. Заместитель Генриха Графтио на легендарном Волховстрое, он вместе с тем интересовался художественной литературой, сам писал прозу, едва ли не первым благословил в печати «Орду» Н. Тихонова.

Эти факты оспаривают привычную критику в адрес серрапионов — они вовсе не обособливались от других литературных объединений. Следует вспомнить Б. М. Эйхенбаума, который всегда бывал на собраниях серрапионов. Характерно, что дружеские связи с серрапионами установили Леонид Леонов и Борис Пильняк, свои московские рассказы читала у серрапионов Ольга Форш, Федин дружил с Соколовым-Микитовым, Борис Пастернак присылал восторженные письма Николаю Тихонову. «Помню, — писал М. Слонимский, — как Федин перенес тяжелую операцию кишечной язвы. Когда я был после этого в Москве, Леонид Леонов спрашивает меня: — Как фединское брюхо? Зажило? Ведь это наше брюхо! — Вот такое было ощущение — „наше“». ¹⁸ Думается, мы должны подробней сказать и о конкретике этой серрапионовской разомкнутости и отзывчивости.

Накануне рождения «Серрапионовых братьев» Евгений Замятин предупреждал об опасности «какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова». ¹⁹ Через год, рекомендуя серрапионов, М. Горький отметил их «глубокое знание человека». ²⁰ А в следующем же году Як. Браун заклеил серрапионов за «отрицание сложной личности, глубокого характера». ²¹ Так началась одна из крупнейших и затяжных дискуссий нашего века. Но для детального и доказательного опровержения безоговорочно отрицательской концепции необходимо повсеместней обозначить ориентиры фактической реальности.

В поисках истины важны и бытовые подробности, которые нередко приобретают нравственный смысл. Промелькнуло воспоминание о том, что празднование 10-й годовщины «Серрапионовых братьев» заключалось в дружеской попойке. Пришлось обратиться к Ирине Константиновне Мерц, участнице и в хозяйственном смысле одному из организаторов 10-летия, дочери тестя Н. Тихонова, в доме которого отмечался юбилей (в квартире его тестя на той же лестнице). Она сказала так: «Прежде всего любовались на свечи!.. Вначале были традиционные чтения, потом было угощение, потом танцевали... Пили очень мало. Пили не водку, а вино, папа сделал домашнее вино, оно было, водки не было». ²²

Было и так: пришедшего к Тихонову Н. Клюева поразило, что поэт революционного аскетизма обитает в квартире из шести комнат. Надо разъяснить: это была коммунальная квартира, в которой полторы комнаты занимали Чижовы, две с половиной — Савиновы и только две — Тихоновы. Коммунальной она оставалась и во время блокады, к тому же Тихоновы приютили беженцев из временно оккупированных окрестностей Ленинграда, а печку в начавшиеся зимние холода из-за отсутствия дров топили стульями.

Еще один пример досадного забвения фактической реальности. Когда пишут ныне о Тихонове, то почему-то упускают из виду, что он тоже пострадал от партийного постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). А это, несомненно, важно, как важно и обобщение, высказанное С. М. Слонимским: руководство Тихонова Союзом писателей было мягче, чем было бы на его месте руководство какого-либо другого лица. Собственно, серрапионовский либерализм

¹⁸ Вопросы литературы. 1978. № 7. С. 185.

¹⁹ Дом искусств. 1921. № 1. С. 45.

²⁰ Жизнь искусства. 1923. № 22. С. 19.

²¹ Сибирские огни. 1924. № 1. С. 202.

²² Личный архив автора статьи.

Тихонова и был причиной самого постановления, вскоре Тихонов был раскритикован в первую очередь. В резолюции президиума правления Союза писателей от 4 сентября 1946 года о Зощенко говорится лишь в пункте седьмом, а о снимаемом с должности Тихонове — в первом.

А ведь из всех серапионов вслед за Ахматовой и Зощенко — а может быть, и перед ними! — в самом угрожаемом положении оказывался именно Тихонов. Еще до войны был арестован его тесть К. Ф. Неслуховский, а на самого Тихонова готовилось персональное дело как на главу контрреволюционной организации. После же войны состоялось трагическое «Ленинградское дело», когда были жестоко уничтожены руководители блокадного Ленинграда, с которыми именно Тихонов, единственный из всех серапионов, имел постоянный деловой и дружеский контакт.

И все это, и многое другое безусловно следует иметь в виду, подходя к исторически значительной и принципиально важной теме взаимоотношений «Серапионовых братьев» после войны. По свидетельству супруги М. Слонимского, он отказался выступить на собрании в Ленинграде, призванном осудить М. Зощенко. Заступаться и просто встречаться и проявлять внимание было опасно, Зощенко сам предложил жившему в Ленинграде Слонимскому не встречаться, чтобы не поставить его под удар.²³ Но Груздев стал демонстративно приглашать Зощенко в гости, Каверин хлопотал об издании произведений Зощенко, помогал ему также материально, помогали также К. Чуковский, К. Федин, М. Слонимский, И. Груздев. Вот еще одна строка из этой летописи дружбы — свидетельство О. И. Квадэ: «Я не помню точно месяца — осень 1947 года. Перед моим отъездом из Москвы Н(иколай) С(еменович) дал конверт с письмом и деньгами и попросил передать их в руки Мих(аила) Мих(айловича)».²⁴

Что же касается инкубационного периода до 1 февраля 1921 года, то его можно продлить еще на столетие. 14 ноября 1818 года в день святого Серапиона на квартире у Э. Т. А. Гофмана в Берлине (тоже немаловажные дата и тема для нашей будущей международной конференции!) собрались первые «Серапионовы братья», предтечи наших и нам особенно дорогих.

²³ Искусство Ленинграда. 1990. № 10. С. 67.

²⁴ Из письма О. И. Квадэ В. А. Шошину от 3 января 1989 года. Личный архив автора статьи. Имеются в виду Н. С. Тихонов и М. М. Зощенко.

Константин Федин

МОЛЧАЛЬНИК

(ПУБЛИКАЦИЯ © Н. К. ФЕДИНОЙ.
ПРЕДИСЛОВИЕ И ПРИМЕЧАНИЯ © В. В. ПЕРХИНА)

6 мая 1921 года К. А. Федин писал сестре: «Спешу поделиться с тобой радостью: мне только что сообщили, что на конкурсе „Дома литераторов” моему рассказу „Сад” присуждена первая премия». Но вскоре Федина ждало огорчение: Горький вернул ему рукопись рассказа «Молчальник» с отзывом:

«Мне этот рассказ кажется написанным манерно и холодно. В его описательной части я чувствую что-то надуманное, не верное; в диалогической нечто очень старенькое, слишком знакомое. Фабула первой части плохо связана со второй. Я, читатель, не верю, что молчальник первой части — герой конца рассказа. 30 лет тому назад интеллигенты еще не умели говорить и думать так, как написано письмо, — т. е. говорили *не этими словами*».

Можно согласиться с последним замечанием, как и с тем, что «фабула первой части плохо связана со второй». Но нельзя не заметить, что Горький не нашел ничего достойного одобрения, не услышал даже тревогу двадцатидевятилетнего автора за судьбу исторической России. Отзыв пронизан интонацией едва скрываемого раздражения по поводу прочитанного. В чем же причины этого раздражения?

Первая часть рассказа была написана под влиянием А. М. Ремизова. Федин указал на эту зависимость и тем, что несколько десятилетий сберегал рассказ «Молчальник» под одной обложкой с рукописью рассказа Ремизова. На этой обложке неповторимой ремизовской вязью, его «буквенной архитектурой» выведено: «Крепость». «Глухие башни», «темные окна — глаза», «черная вода реки» — этим ремизовским образом легко можно найти соответствия в рассказе Федина. Очевидно также стремление молодого автора вслед за учителем возродить старинный «лад русской речи». От Ремизова внимание к теме «Святой Руси», родственно ему и фединское толкование революции как разрушительной стихии, когда «смазалось все». Горький, напротив, Святой Руси противопоставлял европеизацию России на основе точной науки и техники, а стихийным силам — волю и разум. К тому же он давно чувствовал, что Ремизов ему «противен» и считал этого писателя «вредным для русского читателя».

Вторая часть рассказа «Молчальник» своей стилистикой напоминает напряженную, прерывистую, страстную речь героев романа «Идиот», которым Федин зачитывался в ранней юности. О Достоевском заставляет вспомнить и решение героя рассказа, взявшего на себя вину за несчастье друга, искупить грех своим страданием. Горький не назвал имени Достоевского, но намекнул, сказав, что в диалогах он услышал «нечто очень старенькое, слишком знакомое». Это сходство должно было усилить его раздражение, так как в те годы Горький считал вредным и творчество Достоевского.

Таковы важнейшие причины горьковского неприятия рассказа «Молчальник».

23 июля 1937 года Федин сделал примечание к рецензии Горького: «Я... уничтожил бы рукопись, если бы на ней не сохранился горьковский автограф». Но, безусловно, были и другие мотивы бережного отношения автора к этому рассказу.

В конце 1930-х годов Федин вступил в полемику с лозунгом Горького: «Страдания надо ненавидеть». Он утверждал мысль Достоевского об «очистительном» значении страданий и продолжал ценить евангельский гуманизм. Об этом свидетельствовал роман «Санаторий „Арктур“», а также страницы мемуарной книги «Горький среди нас». Это подтверждает устойчивость некоторых черт морального сознания Федина, впервые запечатленных в «Молчальнике». Верность настроениям той поры Федин подтвердил и тем, что включил в свою мемуарную книгу великолепный портрет Ремизова, который «умел прославлять Россию Достоевского». В этой книге он написал также, что «чувство России-Родины» «не упразднялось Революцией». Но именно это он доказывал в рассказе «Молчальник» с его сдержанным восторгом перед «луковичками белых церковок» и легендой о граде Китеже, «желанном каждому, кто учился вере отцов». Наконец, в 1959 году, через 38 лет после «Молчальника», в очерке «Летом в Ясной Поляне» Федин вернулся к теме церковной жизни и тепло написал о бережно «реставрируемом» последнее десятилетие российском православии.

«Молчальник» напоминал Федину о нравственных опорах юности. Вот почему в течение всей своей долгой жизни он так и не уничтожил этот рассказ. Впервые теперь публикуемый, он приоткроет читателю те духовные ценности, в которых Федин, возможно, иногда сомневался, но которым в глубине души остался верен вопреки всем обстоятельствам своей эпохи.

Молчальник

1

Река прорыла себе в лесу дорогу. Лес уступил ей место неохотно и из отборных сосен построил на берегах крепкие стены. Весною, мутная от бессильной злобы, мечется вода у подножья деревьев, грозит бору залить его, как заливают луга. Но спокоен бор и холодным отвечает реке шумом.

Летом река безмолвна. Сосны растут не замечая ее, растут выше и выше. В этом их жизнь, и живут они без улыбки, мудро и мирно. К мудрой тишине приучили они и реку, и она — смешливая, озорная в луговой стороне — перестает улыбаться, как только войдет в лес, и идет по нему благоговейная, сосредоточенная, как в храме. Идет так десятки верст и сотни, пока не доберется до сестры своей, и тогда сбросит с себя всю святость, обоймет радостную встречницу, оголится бесстыдно на лугах и на солнце.

Но когда монахиной ступает меж сосен, таит глубоко и бережно распустство свое.

Вверх по этой реке давно-давно плыл я.

Был я тогда свободен, и свобода смеялась надо мной и хоронилась по городкам и дебрям, столицам и степям, а я все хотел поймать ее, взглянуть ей в очи, как возлюбленной.

И вот таким плыл я меж сосен, мудрых и тихих, по реке, которая в этих местах притворно надевает на себя власяницу.

Плечом к плечу стояли деревья, пряча стволами своими лесную душу. По глиняным берегам вились удавы и змеи корней, красно-желтые, как глина. Река текла черная, скрытная. Все время впереди ныла какая-то птица, точно ей было больно. И куда-то собиралось упасть большое солнце.

Я сидел на носу судна, прислонившись к стояку с колоколом, в который вахтенные отбивали склянки.

Встречу мне дул ветер, летело нытье больной птицы и катилась густая, как патока, вода. Справа и слева стоял сосновый кремль.

Людей я не видел, не слышал, не чувствовал. Люди! Они придумали какое-то имя птице, которая жалуется на вечную боль; они зовут смиренницу реку именем, каким она названа в географии; они говорят про кремль, сооруженный бором в защиту от воды, что это — строевой лес; и корабль, корабль, на носу которого сидел я, для них, для этих скучных людей, всего лишь пароход.

Но странно, корабль вдруг перестал дышать. Я это почувствовал, потому что сзади меня стало очень тихо и пышная лента, бежавшая вправо от носа по воде, неожиданно упала, стала узенькой, ровной, спокойной, а ветер перестал свистеть в ушах. Корабль обеззвучил, умерил свой бег, потом стал мягким, податливым, потерял направление, сбился и как-то сразу беспомощно попятился назад.

Добрая дюжина тяжелых ног загромыхала сзади меня и кто-то рявкнул:

— Па-азво-оль!

Матросы бросились к якорю.

Потом где-то трещала лебедка, звякали какие-то затворы, цепи, кто-то орал в рупор и ругался, кто-то спрашивал, долго ли простои́м.

Внизу, у застекленного павильона, толпились люди и смотрели через окна на машину. Она стояла смиренно, как лошадь, оперевшаяся на одну пару ног. Как всегда, один шатун был угрожающе задран вверх, другой — отдыхал глубоко внизу. Масляные спины смазчиков и машинистов медленно двигались между начищенных кусков меди и стали, деловито-спокойно, как кучера под лошадиными ногами.

На палубе, едва узнали, что порча серьезна, стали коситься на берега: люди боялись остаться лицом к лицу с лесом...

Мне сделалось скучно.

В это время сосны дохнули на нас смолой и птица закричала больно-больно совсем близко. Я натолкнулся на лодмана и сказал ему, что хочу сойти на берег. Он ухмыльнулся пьяно и добродушно:

— Мы — люди маленькие, люди пьяненькие... А капитан наш из Наровчата¹... как он...

Капитану пришлось долго доказывать, что каждый волен сойти на берег, где ему вздумается.

В конце концов спустили лодку, и через четверть часа мои ноги увязли в жирной красно-желтой глине.

Почти посредине реки стояли два белых парохода. Тот, что стоял вниз головой в черной воде, был легче и понятней у стен холодного соснового кремля. Другой — настоящий — казался смешным и жалким, как городская кокотка среди деревни.

Я отвернулся, цепляясь за корни взобрался на отвесный берег и вошел в лес.

Я не знал, куда, зачем, надолго ли шел я, но мне хотелось идти, и я шел...

Запахи города глушат один другого, спорят меж собой, тяжелые, душные. А лесные запахи уживаются любовно и, точно наслаждаясь, всасывают друг друга, перебиваются, тонут в уёмной земляной сыри. Пьяно пахло грибами, и старой брагой несло от кустов ежевики, и благоухала под ногами мягкая хвойная прель. Не смоляной ли дух родил не пойманную ни одним живописцем дымку, бежавшую передо мною в десяти шагах, замыкавшую меня пуховым кольцом справа и слева? Лиловой ли, розовой ли ватой укутывала эта дымка сосново мирное войско?

Молча принимал меня лес, строго не замечал меня старый.

И вдруг неожиданно поредело впереди. Не лесной, жидкий свет рассеял, точно дунув, лиловую вату, и не понять было, как пустил бор в свою чашу этот чуждый ему свет.

Так вот куда упало большое солнце! Как по линейке обрезал здесь кто-то лес, и в рост мачтового дерева отвесно падал обрыв, а за ним, усаженный ровными шапками сосен, катился книзу коврово-гладкий склон. В долину, точно в мягкое гнездо, усаживалось солнце. По игольчатым кронам полз его последний взор, багряный, умиленно-теплый. И благодарно-жарко отвечали этому взору червонного золота луковички белых церковок, там внизу, на самом дне лощины.

Я остановился, не веря себе.

Невидимый, обетованный град Китеж! Чудесно являет он себя путнику. потерявшему дорогу, как виденье возникает, белокаменный, бесплотный, тает, тонет в бездонном озере, как призрак. Не желанно ль это чудо всякому, кто учился вере отцов в строгих, безмолвных лесах этих, кто любил молодо и страшно черниц из скитов раскольничьих, слушал сказки про клады боровые в сундуках кованых, про Николу лесного угодника были, про икон чудотворных под спудом явленных сказания?

И вот я, случайный, чужой, лицезрел град чудесный, град каменный, куда попадали достойные люди, люди Господом взлюбленные, но откуда никто еще не вернулся ни в явь, ни в сон.

Белой, чистой стеной оковал себя городок. По углам высятся крепостные бойницы, незлобивые, смиренные: не стрелял из них никто никогда. Сенцы и приделы церковные внутри городка шатровой стройки и крашены бирюзой. Луковицы кровель византийских чеканным черным золотом матово-жарко горят. А городок, тесовый, вымытый дождями, выглаженный ветром, тесной, дружной семьей припал к земле, от бурь и волнений сосновыми коврами схороненный.²

И опять вдруг, опять неожиданно сзади меня в двух шагах голос — тайных мыслей моих жуткий угадчик:

— Градом Китежем изволите любоваться?

Вздрыгнул, обернулся.

Бритый, толстоносый оборванец с босяцкой элегантностью приподнимает шляпу над голым хорошим лбом.

— Добрый вечер.

Улыбается, довольно пожевывает мясистыми губами: рот иссиня-черен от ежевики.

— Не хватает только птицы Сирица: совсем древнерусская постановочка.

Точно слышала это плаксивая птица — заныла больно на всю долину.

— Ха-ха, тут как тут! Вообще на режиссуру жаловаться не приходится. Позвольте спросить, какое провидение толкнуло вас на этот ложный шаг?

Я рассказал, что случилось с парходом.

Он слушал внимательно, бегая по мне быстрыми глазами и улыбаясь добродушным, выпачканным ртом. Потом подмигнул:

— В никуда захотелось поиграть?

— Что значит в никуда?

— А это-то самое, что вы изволили выкинуть: так вот, без объяснения причин и без всяких оснований взять и пойти. Куда? А просто так, никуда. Я этому делу очень привержен. Благородно и не сопряжено с расходами. Особенно в этих местах. Увидите сами: театрально, сытно и без затрат. Закурить не думаете? А то у меня свежие спички. Без фосфора, не опасайтесь.

— А вы хорошо эти места знаете?

Он раскурил папиросу, почмокал губами, словно ведая молоко, и гладким баском поллюбопытствовал:

— Асмоловский вышесредний?³ Люблю... Места? Гм-м... Знаком-с... Места безвредные. Святые, можно сказать, как же...

Он вдруг строго взглянул на меня, испытывая, дельный ли я человек, и произнес, вероятно, давно готовый и окончательный приговор:

— Но скучно.

Потом взял меня за локоть, пододвинул к себе и сказал на ухо:

— Я, знаете ли, актер. Как же. Комический бас. Пел в Вене. Оперу «Марту»⁴ слышали? Так вот там: «Schöne Lady und Cousine, Fröulein Ihre Majestät»⁵ и прочее. Как же. Ну, а теперь «Достойно»⁶ там, благоразумного разбойника, вообще... понимаете?

— В этом монастыре?

— И в этом, конечно... Хотя какой же это, к черту, с позволения сказать, монастырь.

— Православный?

— Не разберешь. Кто их австрийского толка считает, кто — кулугурами. А по-моему — гнусавики.

— Это что же, секта?

— Не слыхал... А впрочем, кто знает, может и такая есть. Гнусавят, видите ли, очень. Прямо тошнит. Настоятель их говорит мне, какой, говорит, у тебя большой голос, а никакого в нем звона нет. А они, видите ли, братья-то, не токмо в пении, в разговоре простым и то гнусавят. Точно у всех у них носы провалились. Такой чин. И заражает, знаете ли, сил нет. Поживешь недельку-другую, хлоп — гнусавишь. Богомольцы, и те... Единственно кто здесь этим недугом не страдает — молчальник...

Не сговариваясь, мы шли по тропинке, падавшей узкой змейкой в долину. Актер то забегал вперед, то отставал и тогда, наседавая на меня сзади, говорил мне в затылок. Откос был крут и спускаться было трудно.

— Молчальник? — переспросил я, вновь почувствовав в бродяге угадчика моих мыслей.

— Есть тут и такой. Как же!

— Его можно видеть?

— Иногда приходит в церковь. Ну, и к нему удается проникнуть...

— Вы знаете о нем?

— Видите ли, болтают очень много. Этакие, знаете ли, легенды. Ничего не сделаешь: игра воображенья — черта российская. Чуть чего не понял — легенда. Как же можно, помилуйте: живет человек чуть ли не полстолетия и молчит. Понимаете, полвека молчать? Тут есть где развернуться фантазии. Почему молчит? Обет. Но ведь были же причины, по которым человек этаким обет дал? Ну, и пошло...

— Что же рассказывают?

— Разное. Подлинно только, что человек пришел много лет назад в монастырь, откуда — неизвестно, что за человек — тоже. Никому о себе не говорил, кроме отца настоятеля. С ним беседовал продолжительно и совсем тайно. После сего поселился в монастырской стене: башенка там угловая есть, увидите, а в ней — келья. Настоятель же сообщил братии, что вот, мол, принял на себя человек крест, в умаление пред Господом согрешений своих дал обет молчания. Пособите брату во Христе нести добровольное бремя сие, примите его с чистым сердцем и молитесь об отпущении грехов его. Ну, и все прочее. Н-да-с. А потом пошло все по порядку: подвизался человек, работал, прошел послушание, принял постриг, потом — схиму. И за все эти годы — ни одного слова не проронил, даже в бреду, когда больной был. Тем временем три настоятеля почил. А тайна отца Ириней — такое ему в постриге имя дали — умерла с первым из них. Так что нет теперь ни одной души, которой бы что-нибудь про молчальника ведомо было. Замечательная история. Как же!

— Стар он?

— Надо думать, лет восьмидесяти. Но бодр. Хотя сух, как вобла. Сценичный старик...

В монастырских воротах, окованных, точно щупальцами, ржавыми разводами железных петель, встречу нам поднялся со скамеечки облезлый монах-привратник. Он низко поклонился, и в его слезливых гнойных глазках мелькнуло непониманье.

— Здравсте! — сказал актер, приложив два пальца к шляпе, как пристав, отвечающий городовому. В том, как он держался, как говорил, было много напукского, и я тяготился им.

— Да-с, — продолжал он, хотя я уже ни о чем не спрашивал. — Когда отец Ириней пожаловал сюда, время было нервное, общество перестраивалось, реформы там всякие, вольности, дух новый витал в каждой скважинке. Дворянство наше родовитое крестные муки принимало, сермяжник права получил, светопреставленья! Много тогда всяких глупостей наделано было. В умах еще сказка жива была о помазаннике благословенном, злодеянья престола в отшельничестве замолвившем.⁷ Ну, и пошло, и пошло! Отец Ириней — и князь, и сановник, и злодей лютый, на престол посягнувший, и великая душа, власти бежавшая. Чего-чего не болтали! А теперь о нем иначе как чудотворце и слышать не хотят. Поговорите-ка на деревне: предстатель и великомученик иже во святых отец наших Ириней. Да-с, не меньше...

Мы проходили мимо трапезной. Потонувшая в полумраке комната. Во всю длину — узкий дощатый стол с бесконечной братской салфеткой. На нем — деревянные солоницы-сундучки с крышками — куполами часовенки, расписные плоские для кваса, длинногорлые графины. По углам трапезной — подслеповатое сусальное золото киотов.

Я решил остаться один и сказал своему проводнику, чтобы он похлопотал о ночлеге в монастыре.

Падали на обитель сумерки, мутные, неслышные. Припадали к земле, жались друг к другу избенки-кельи, точно зябко им было и собирались они отогреться своим дыханьем. У крылец поникли желтыми головами долговязые стражи-под-

солнухи: стерегут покой монашских норок. А у норок — черные оконцы, как глаза, и зрачки у глаз — огоньки лампад недвижимые.

Высосали сумерки из стены монастырской всю белизну, и вот-вот не видно ее будет, растворится она в густой ночи. Вдоль этой стены, каменным поясом охватившей град Китеж, нужно идти к отцу Иринею. Ведет к нему узкая тропа меж гущи кустарника и заросли черной. Никто не показал мне дорогу, никого не встретил я во всей обители, только где-то неслышные качнулись силуэты ряс. Но никуда не могла вести эта тропа, глухая, сбереженная зарослью, накрытая густо покровом деревьев, утаенная даже от лесного взгляда древней стеною, — никуда не могла вести, только к схимнику.

И вот она, башенка, зажата бойницами, проросшая мхом. Высоко, под самым карнизом, как-то неогненно теплятся зеленоватые звенья окна. Так светится ночью гнилушка. И из приоткрытой двери плывет холодно-пряная струя келейных запахов. Как из склепа или от старой, очень старой книги.

Я думал о боре, который полуспит, полуживет, стережа покой скита, подобного чудесному граду; о реке, пугливо застывающей во владеньях сурового леса; о чьей-то судьбе, которая нашла мир в холодном камне монастырских стен...

Ночь прикоснулась к земле.

Я повернулся, чтобы идти назад и...

Кажется, я не вскрикнул. Потому что что-то жесткое перехватило мне горло и что-то толкнуло меня в грудь так, что я ударился спиной о дерево и стал недвижим.

Прямо передо мной стоял он.

Ряса его потеряла очертанья. Черная, она соединилась с ночью. Виднелся белый череп, и кости под ним, и белые кресты выше и ниже черепа. Но борода его и прямые длинные волосы на голове были белее знаков смерти на его одежде. И два глаза, светясь, как гнилушки или как оконце кельи, смотрели на меня. Он был недвижим, как и я.

Так мы стояли долго.

Потом он качнулся, сделал три шага, отделявшие его от меня, едва приметной во тьме рукой благословил меня и положил эту руку на мою голову.

Помню, рука его была невесома, но холодна.

Потом он исчез в своей башне.

Не только голос его, он сам был неслышен. Это я понял тогда же.

И когда вернулись ко мне силы, я бросился бежать непроглядной тропой.

Мне казалось, что я побывал в могиле...

* * *

Я плохо спал и рано, едва ударил колокол к утрени, покинул монастырь.

Рассвет смял, затоптал картины, рожденные вечером. Китеж, птица Сирий, все чудесное и тайное побледнело, выцвело. Было хорошо идти по холодку и оказалось совсем недалеко.

Сонный пароход стоял там, где я оставил его. На корме развешивал белье матрос. Я хотел крикнуть лодку. Но в тот момент, когда поднес руки ко рту, кто-то схватил меня за локоть.

— Не извольте беспокоиться: там, где нужно применить голос — я к вашим услугам.

Лорд Тристан Майклфорд из «Марты» стоял рядом.

Я был рад ему.

2

Россию разбил паралич.

Лежала она, огромная и страшная, беспомощно повоя отнявшимися конечностями, тужась напоить их новой кровью своего сердца.

Смешалось все. И то, что прежде почитали красивым, дорогим и важным, валялось в кучах, как хлам, и то, чего не примечали, о чем не думали раньше, стало святым и драгоценным.

В мусорных ямах гнили портреты, когда-то нежно отогреты на груди, и по пыльным улицам разносил ветер любовные, тайные письма. Люди потеряли прошлое.

Где-то в груде изломанной мебели, смятых разорванных книг, битого фарфора и хрусталя я нашел пачку писем. Они были очень стары. Одно из них, покрытое вылинявшими буквами четкого почерка, я недавно прочел. Вот оно.

«...И я должен рассказать тебе обо всем, мой славный друг...

Я до сего дня не знаю, лежит ли на мне хоть капля вины в том, что произошло. Кажется, нет. Но мысль эта не дает мне покоя. Прости, что я буду совсем откровенен: это нужно.

Все дело в женщине. Не трудно угадать — ты знал Сергея. Впрочем... когда?

Если бы ты знал его в последний год! Он только что женился. Два слова об этом.

Как-то я был у Сергея. Он ходил из угла в угол, нервно ломал пальцы и говарил о ней, этой удивительной женщине-ребенке, своей жене:

— Знаешь, я ношу ее на руках. Буквально. Она легкая и складывается, точно кукла. Вот так вытягиваю руки, прямо-прямо, кладу ее на бицепсы, потом вот так, вокруг шеи, как боа, животом к лицу. Ноги ее и голову — за свои плечи, туда, назад. И хожу так с ней по комнате, вот как сейчас. Она смеется... Правда, она некрасива? У нее, например, некрасивые уши. Она прикрывает их прической и не любит, когда я целую их. А я знаю, что у ней некрасивые уши, и люблю их, и люблю, что она прячет их под волосами и не хочет, чтобы я целовал их. Но мне страшно хочется целовать эти уши, это так больно и хорошо чувствовать, что любишь ее всю, даже то, что для нее и для других неприятно в ней. Всю, понимаешь, всю... Это у меня только с ней. И еще. С ней нет стыда. С ней все можно. И что с другой грязно и гадко, с ней — чисто. Нет, с ней — никак, с ней незаметно. Знаешь, что это? Это — любовь...

Ее не было дома, его жены. А когда она пришла, Сергей перестал ходить и просто сказал, кивнув в мою сторону:

— А я ему рассказывал, как люблю тебя.

Она засмеялась и ответила:

— Смотри, какие цветы. И продавал их на улице такой — в одном пиджаке, в широкой шляпе и умный. Это зимой. Как в книжке.

Потом мы варили жженку и пили чай.

А через день вечером я встретил Сергея на улице с женщиной, которую я прежде не видал.

— Нравится? — спросил Сергей. — Странная. И ни слова по-русски.

Мы обедали в ресторане, в котором раньше никогда не приходилось бывать. Венгерка держалась со мной, как шансонетка. Я чувствовал, что она сравнивает меня с Сергеем. Она говорила, как брюссельцы, и слушать ее было хорошо: я люблю брюссельский говор больше парижского.

— Я все ищу умных мужчин. Да-да, просто умных. Меня уговорили поехать в Россию. Правда, у вас много умных? У вас все не так, как везде.

Это за вином...

Все иностранки говорят такую чепуху. И это было бы скучно, если бы сама она не была умной. Я видел, что Сергей заметил это и насторожился. Он всегда, как пес, делал стойку, когда встречал умных. И эта складка под губами, помнишь, она появлялась у него часто. Я знаю ее природу: Сергей не привык, чтобы женщины считали себя сильнее его. Он не мог не подчинять их себе, хотя это ему было ненужно и давно наскучило. Он сам говорил мне, что только в жене своей любил ум.

И вот за вином, а потом в вагоне я непрерывно чувствовал незаметную борьбу, которая шла между Сергеем и этой женщиной: борьбу за преобладание. Я только теперь понимаю, что женщина была очень умна. В этом все несчастье.

Ах, да, в вагоне. В конце обеда Сергей вдруг задумывается, смотрит пристально на венгерку и говорит вслух:

— Это интересно...

Помню, она взволновалась на одно мгновение, словно застигнутая врасплох, но тотчас справилась с собой и так же, как он, сказала:

— Интересно...

От Сергея, конечно, не ускользнуло это. Торжествующе-скучная тень пробежала по его лицу, но тут же спряталась в настороженной складке под губами. Он весело предложил:

— Поедем в Москву, к Яру? На один день. Потом назад.

— Вам нужно так много времени? — спросила венгерка.

— Сравнительно редкий случай, — ответил он.

Оба они взглянули на меня. Я понимал их, и они меня. И вот тут впервые я услышал в себе неприязнь к Сергею. Я любил и люблю его, как брата. Детство в имении, потом — училище, академия, полк, разве можно выжечь все это из груди? Но он умел и хотел достигать и делал это жестоко.

Он взглянул на меня, и я увидел его мысль. Я должен был не только помочь, но и придать блеск его торжеству. Он был рад, что состязанье с женщиной, которое он задумал, будет проходить в моем обществе, был рад, что женщина сравнивала его со мной, а не с другим. Вызов был брошен не только ей, но и мне. Ах, дорогой мой, это было глупо, это было пошло! Но все, о чем я буду говорить, все от начала до конца было пошло.

Я вспыхнул, как мальчишка, и сказал:

— Один день? Мне кажется, этого будет мало...

— Достаточно, — спокойно заметил Сергей.

Почему-то нельзя было остановить бега этой глупой истории... Сергей написал и послал домой записку своей жене. Мы отправились в Москву со скорым.

В вагоне пили, как пили и в Москве — у Тестова, и еще где-то, и еще. Но были трезвы. Все трое. Потому что все трое точно охотились друг за другом, подкарауливали, подслеживали, расставляли капканы, попадались в них и строили новые. Было жутко.

Что это была за женщина? На Кузнецком останавливались и смотрели нам вслед. Женщины и мужчины одинаково. Внешне она поражала. Но тогда мне казалось, что не в этом дело.

Ты спросишь — в чем? Трудно сказать. За последнее время я так много думал, стараясь найти отгадку игры, от которой тогда обезумели и Сергей, и я, и эта женщина. Я запутался в психологизме, и в конце концов чувства Сергея мне стали понятнее своих.

Я думал дать тебе только канву этих маленьких событий, чтобы услышать от тебя объяснение их. Но события непонятны без объяснений, и я пишу тебе обо всей путанице, в которой живу бесконечное время, днем и ночью.

В поезде и в Москве, до того, как поехать к Яру, мы только трезвели от вина. Трезвели и натягивались, как тетива.

У Яра нанимали итальянцев играть на гитарах и петь, пели сами, заставляли петь цыган.

Чем представлялась мне тогда эта битва? (Мы не говорили о ней, никто не назвал ее своим именем, да и как ее имя? Мы весело проводили время, только.)

Женщину, за спиной которой лежал длинный путь, покрытый пестрым ковром людей, надо было подчинить себе без помощи средств, какие применяли до нас. Она требовала изобретательности, требовала, чтобы мы были „не такие, как все”. О, и мне, и Сергею была известна цена этому трюку! „Не такие, как все” — это азбука начинающих скучать проституток. Но эта женщина разожгла в нас задор и восхищалась им. Словно я и Сергей стрелялись через платок, который держала она.

Помню, тогда еще мелькнула у меня мысль, что вся наша сложная игра сводилась к одному: кому остаться с женщиной. Мне стало жаль простых, обычных отношений с Сергеем. Но в тот же момент я почувствовал какую-то перемену в нашей компаньонке. В ее обращении со мной появилась снисходительность. Я взгляделся в Сергея. Он пьянел, и складка под его губами расплылась. Я понял, что проиграл. О, не только проиграл, я оказался острой приправой к блюду, которым предстояло полакомиться Сергею: ведь, вся прелесть борьбы со мной состояла в том, что я был сильный соперник. Каким фейерверком должен был загореться для этой женщины Сергей во тьме моего позора! Только затем я и был ему нужен. Да и весь кутеж он нарочно обставлял кабацкой пошлостью, чтобы подчеркнуть свое превосходство над ней: так шлифованная сталь блещет ярче в куче ржавого лома...

Не помню, как мы уселись в сани. Помню только вихрь снежинок, обжигавших мне лицо, точно это были капли расплавленного железа. Помню свист ветра и хохот, веселый хохот женщины.

По другую сторону от нее сидел Сергей. Он был пьян, грубо уверен в том, что может сделать с женщиной, что захочет, и она льнула к нему, счастливая, что он подчинил ее. И еще помню, что ненавидел Сергея за все, что он говорил мне о своей жене, и о любви к ней, и о том, что он счастлив. И как родилась эта мысль, которая теперь не дает мне покоя, мысль выбросить его, пьяного, из саней и укатить с венгеркой в город.

Я слышал, как тяжело ворочал Сергей языком. Я примеривался — да, да, я помню это совсем ясно и отчетливо — примеривался ударить Сергея одной рукой в грудь, а другой, когда он отшатнется, толкнуть под мышку.

В этот момент — я не знаю, был ли этот момент — сани высоко подбросило на выбоине, они накренились и мы все втроем вылетели на дорогу.

Я закопался в сугроб с головой, а когда встал, услышал звенящие переливы смеха нашей спутницы. Она стояла рядом со мной и, весело прыгая, отряхивалась от снега.

Мы кликнули Сергея.

Он не ответил. Было темно. Позвали его еще и еще, прислушались. Шурша бежали по сугробам снежинки, да где-то позвякивали бубенцы наших лошадей. Мы стали искать Сергея в сугробах, не переставая кричать.

Скоро я разглядел что-то темное у самой дороги и бросился туда.

Сергей сидел на снегу. Я близко взглянул в его лицо. Оно было в черных пятнах, и такие же пятна покрывали светлое сукно его шинели. Я помог ему подняться.

Уже в санях — ямщик вернулся подобрать нас — я спросил Сергея:

— Ты ушибся?

Он не ответил и закрыл лицо руками. Перчатки его тоже почернели.

Из всех чувств, придавивших меня в ту минуту, никогда не забуду какой-то гадливой злобы к венгерке. Эта женщина перепугалась за Сергея, точно он был

ее любовник. Я едва сдерживал себя, чтобы не оскорбить ее, а она плакала, называла его нежнейшими именами и вся перемазалась в крови, утирая его лицо. Меня она не замечала, и я знаю, что ненавидела меня уж за одно то, что я тоже посмел ухаживать за ее другом. В глазах этой женщины я имел право считать себя только виновником несчастья.

Может быть это так и есть.

На городской окраине мы разыскали захудалый приемный покой. Сонный лекарь принял Сергея и сказал, что утром его отвезут в больницу. Компаньонка наша решительно заявила о своем желании не расставаться с Сергеем. Я выругался и уехал в гостиницу.

Наутро, после третьей бессонной ночи, я отправился в больницу. Меня встретили сообщением, что Сергею предстоит операция и к нему нельзя. Но я настоял на своем, пустив в ход военные дела, которых так пугаются партикуляристы.

Сергей лежал. Я не нашел в нем никаких изменений, он показался мне даже свежим. Только в улыбке его, какой он меня встретил, было что-то беспокойно-жалкое. Он взял со стола листок бумаги, карандаш и написал мне записку.

У меня сохранились две его записки. Я берегу их, хотя они жгут мне сознание, как жгут руки, когда я перечитываю их.

Вот первая:

„Поезжай в Петербург. Третьего дня я уведомил жену, что отправился на охоту. Скажи ей, что я упал с лошади и опасно ранен. Поцелуй ее руки. Ах, какие у ней руки!.. Я наверно останусь немым”.

Перед тем как написать последние слова, Сергей бросил на меня вопрошающий взгляд. Он был жалок, мучительно жалок.

Я чувствовал себя разбитым, мне было чего-то стыдно, но не ночью, перед свиданьем с Сергеем, и не в больнице, и не в обратном пути домой блеснула во мне мысль, которая потухнет, быть может, только вместе с моей жизнью. Нет, не тогда.

Разве можно было обмануть это создание, эту девочку-женщину? Сквозь ее тело, словно сквозь тонкий фарфор, светилась душа, и рядом с ней нельзя было замкнуться, ей нельзя было лгать. Я понимаю, почему Сергей любил ее.

Но я лгал, как просил меня он, и горел от стыда и боли, и целовал ее мертвые руки.

Она не поверила ни одному моему слову, да и не слышала их, только строго спросила, когда я уходил:

— Можно мне к нему?

Не знаю, как я ответил.

И вот у ней, у этой девочки, постаревшей от вести, которую принес я, впервые встал передо мной холодный вопрос: исполнил ли я безумное, пьяное намерение свое тогда, в санях, по дороге от Яра, толкнул ли Сергея или нет?

Во всем, что происходит, мы ищем причины и несчастье объясняем легче тогда, когда знаем его виновника. Слепой случай возмущает наш разум. Скажи же, скажи, почему цел и невредим остался я, осталась злополучная компаньонка наша и так жестоко поплатился Сергей? Толкнул я его или нет?

После того, какую подлую роль разыграл я перед женой Сергея, неотступно гонимый мыслью, которой нет и не может быть разрешения, недели две я не решался пойти в дом своего друга. Наконец, узнав, что он вернулся, отправился к нему.

Так же как в больнице, только без чуждой, случайной улыбки, внушавшей жалость, встретил меня Сергей и так же взялся за бумагу. Вот что написал он мне:

„Жена все знает”.

Потом подумал и, точно спохватившись, добавил:

„Мне отняли язык. Я — калека”.

Это его вторая записка ко мне, и последняя.

Через день я прочитал в газете о смерти его жены. Я не был в силах проводить ее...

Остальное расскажу тебе по слухам и сплетням, которыми жил Петербург целый месяц. О смерти жены Сергея говорили разное, но кажется верно, что она зарезалась. Сергей подал в отставку и уехал в деревню. Позже передавали, что он неожиданно исчез, одни думали — скрылся за границу, другие — бежал в монастырь. Историю с монастырем долго смаковали.

Но не в это дело.

Скажи мне, друг мой, с чистым сердцем, скажи: толкнул я Сергея или нет?..»

* * *

Вот что прочел я в письме, случайно найденном где-то в хламе. И вот почему я вспомнил и рассказал о давней встрече своей с человеком, который нес страшный крест молчанья, там в скиту, подобном тайному граду, схороненном кремлем сосновым, на берегу черноводной реки-смиреницы.

Константин Федин

Петербург,
Август, 1921.

¹ Наровчат — городок Пензенской области; там родилась мать Федина — Анна Павловна Алякринская. «Ее отец, — писал К. А. Федин в Автобиографии, — был женат на дочери священника, так что один из прадедов моих соединяет меня с российским духовенством». В 1926 году Федин опубликовал «Наровчатскую хронику», одну из лучших своих книг.

² Возможно, основой для описания «града Китежа» послужили впечатления от Троицкого монастыря на Оке близ Муромы, известного с XVII века.

³ Суждение о сорте табака.

⁴ «Марта, или Ярмарка в Ричмонде» — опера Ф. Флотова.

⁵ «Прекрасная леди и кузина, девушка Вашего Величества...» (нем.).

⁶ Вероятно, упомянута произносимая церковным хором фраза в ответ на вопрос дьякона «Достоин?» во время посвящения в новый церковный чин.

⁷ Речь идет о легенде, связанной с именем русского императора Александра I и нашедшей отражение в сочинении Л. Н. Толстого «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» и в его Дневниках (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 19. С. 463).

© Г. И. Чипига

ЯВЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИЗНИ В РОМАНЕ К. ФЕДИНА «ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ»

(ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Русский человек на Западе и Запад в судьбе русского человека и России для Федина были темами неисчерпаемыми. Своеобразной иллюстрацией этого может служить небольшая дневниковая запись 30-х годов: «От нас — советских писателей — требуется туповатость в восприятии явлений европейской жизни, особенно в восприятии явлений искусства. Чуткость вызывает настороженность и подозрение в симпатии к ним». Несмотря на идеологические установки того времени, К. Федин, как показывают его произведения, шел в своих творческих исканиях дорогой именно всевропейской духовности. И не случайно в послевоенные годы он был назван на Западе «воплощением восточной души Европы, которая придала

миру новое дыхание», а его творчество было отнесено к авангарду европейского искусства.¹

В этой связи особый интерес представляет роман К. Федина «Похищение Европы», замысел которого во многом по-новому освещают документы архива писателя. Одна из первых дневниковых записей о начале работы над этим произведением была сделана в марте 1929 года: «7 марта сделал первые заметки к новому роману. В основу ляжет то, что пришло на ум прошлым летом, в Норвегии, в Стальхейме,² — скорее чувство, ощущение, поиски — нечто настолько слабо внятное, что не могу еще выразить».³ В 1928 году Федин совершил большое путешествие по Германии и Скандинавии. Германию он посетил во второй раз, а Скандинавию впервые. И она потрясла его не меньше, чем Германия, особенно маленькая Норвегия, которая еще с юности волновала воображение будущего писателя. Страна Ибсена, Бьернсона и Гамсуна произвела на него неизгладимое впечатление: «Я никогда не забывал своего путешествия по Норвегии. Правда, оно не простиралось до крайних широт. Но человек поэтических норвежских гор и фиордов был близок моему воображению не только со времени хождения в страну Ибсена и Бьернстерне Бьернсона, но и с юношеской поры увлечения этими писателями».⁴ В одном из писем 1947 года к Б. Браиной по ее просьбе Федин написал о влиянии различных литератур на формирование его вкуса. Обобщая, он подчеркнул, что самые глубокие следы оставили в нем три направления: «Гоголь — Лесков; Достоевский; Скандинавцы». А в далеком 1928 году он писал 24 августа из Норвегии в Саратов сестре Александре: «Уже неделя, как я в Христиании (Осло, по-норвежски Ушло)(...) Был до сих пор только в Драммене — маленьком городке, неподалеку (от) Осло, замечательном гнездышке: кругом горы, сосны, и изумительной живописности фиорд; гавань, как в пригоршню, вложена в горы. Ездил оттуда в горный санаторий, похожий на тот, который описан Гамсуном в романе „Последняя глава“. Вообще, как поглядишь на Норвегию, становится понятно, откуда в этой маленькой стране такая прекрасная литература. Тут неисчерпаемо богата природа. Море, конечно, сурово, хмуро, но какие берега, какой лес, водопады, горные речки, камни».⁵ Спустя несколько дней вновь: «В каких я чудесных местах был, милая моя сестренка, поистине — ни в сказках сказать! Третий день непрерывно передвигаюсь всеми доступными человеку средствами по деревням, городам, гаваням. Сегодня „ухожу“ на пароходе вдоль западных берегов Норвегии до Мольде. На открытке — рыбный рынок. Чудо! Целую. Твой Конст.»⁶ И уже в сентябре, покидая эту страну, он писал Александре: «От поездки по Норвегии — в диком упоении — очень, очень хорошо! Видел так много, что даже устал. Особенно хорошо в Олесунде, Бергене и затем в горах (...)».⁷ В романе «Похищение Европы» Федин отдал дань этой красоте. Со многих страниц его веет теплотой и любовью к миру, а главный герой, русский журналист Иван Рогов, начинает свое путешествие по Европе с Норвегии.

В «Похищении» писатель создал образы многих людей разных национальностей. В дневнике (1936 год) есть небольшая запись о еврейском торговце в Амстердаме: «Так торговать, как торгует еврей на базаре Амстердама, может только человек, вызывающий о спасении. Это не зыванье торговца, а вопли погибающего. Кажется, что если у торговца не купишь картинку, изображающей еврейскую свадьбу, он погибнет. Так кричат люди, когда тонут». В главе «Амстердам днем» Федин дал

¹ См.: Государственный музей К. Федина (далее: ГМФ). 19436.

² См. в романе главы «Вершина» и «Расписание Беннэта нарушено».

³ Здесь и далее цитируются записи, не вошедшие в основной корпус дневников, опубликованных в 12-томном собрании сочинений К. Федина (Т. 12. М., 1986).

⁴ ГМФ 41203. (Федин Конст. Норвежды. Киносценарий. Предисловие).

⁵ Там же. 122.

⁶ Там же. 123.

⁷ Там же. 124.

превосходную картину еврейского базара гетто. В одном из отзывов на роман, которые шли буквально потоками к Федину после публикации первой части романа, в письме учителя Казимира Малкина, есть одно драгоценное замечание, необычное для 1935 года: «Филипп ван Россум и вся семья показаны очень хорошо в том смысле, что правдивы (...) без „ультра-коммунистических“ прикрас, как раньше писали у нас».⁸

Голландия, куда перебрался главный герой книги Иван Рогов, прочувствована и осмыслена писателем так же, как Германия и Норвегия. Некоторые ее города видятся ему красивыми музеями с драгоценными экспонатами. Да и вообще музей как образ высокого духовного наполнения проходит по многим страницам романа. И над всем витает дух близкой сердцу Федина Германии.

В течение всего советского периода критика оценивала «Похищение Европы» только как роман обличения Запада. Так понимали и так хотели понимать эту вещь. Федин же сразу по возвращении из Европы писал Б. Пастернаку о своем путешествии следующее (24 октября 1928 года): «В течение трех летних месяцев меня окружал германский мир. Поразительно, как широко раскинулся он, как повсюду слышишь его голос — в Голландии, Дании, даже в Норвегии. Голландцы очень много ввели у себя британизмов, но это внешне: ол-райт — говорят они, и за этим ясно слышишь — *jawohl*. Весь ритм, частота дыхания, радость и горе жизни, все это одинаково. Странно, но как раз в эту поездку — после войны, — когда так много говорится об упадке Запада, о кризисе его культуры etc., я увидел его с другой стороны, и то, что (обычно) принято у нас презирать (мещанство), обернулось ко мне другой стороной, восхитившей меня до глубины: совершенной гармонией работы, тем, чего нет у нас, тем, о чем мы беспомощно твердим. Если бы у нас были Гамбурги, Бергены, Роттердамы — у нас не могло бы не быть новых, если угодно — „пролетарских“ поэтов, они размножились бы почкованием. Голландия затянута в корсет электрических дорог (там компаунды — анахронизм), и я не слыхал ни об одной резолюции об индустриализации Голландии. Я не могу Вам сразу объяснить, почему весь этот пульс „германского наполнения“, а не британского, англосаксонского. Но я сначала слушал сердце, центр — Гамбург, Берлин, Кёльн, Мюнхен, Нюрнберг, Саксонию — от столицы до деревни, — потом пошел по периферии — и *темп совпал*. Я тогда уверился, что тон задан там, у немцев, вернулся к ним и нашел подтверждение, ассонанс. Может ли быть культура большой, если движение ее так закономерно распространяется? Окраинные германские государства за время войны всячески старались возненавидеть воинствующего тевтона, и сейчас им было бы легче опираться на победителя — Англию. Но вместо ненависти — симпатия, родовая приязнь, и признание, признание культуры, конечно, а не сапога. Она не больна — эта проплеванная, засмеянная культура, она наполняет людей верой, и вера двигает странные, чудесные дела: „Кап-Аркона“ (сестра «Кап-Полония», 28.000 тонн) была построена в плавучем доке в течение *семи* месяцев; „Император“ водоизмещает 40 тысяч тонн; голландцы осушают *Zuider-See*,⁹ и через 35 лет у них — на дне морском — будет новая губерния; они же делают „калийные спринцевания“ почве, чтобы обезвердить отраву — веками скопившуюся в земле морскую соль. Я не могу поверить, что опустошенный, неверующий (а вера и есть культура) человек может творить такие чудеса. Мы еще долго — десятилетиями — должны будем брать в пример именно эту — ближайшую нам германскую культуру, и я рад, что убеждение это, высказанное в „Братьях“, укрепилось во мне после возвращения из заграницы».

Как только вышла в свет первая часть романа, о нем сразу же заговорили. Некоторые его не поняли, других он удивил, многие (интеллигенция) поняли и

⁸ Там же. 24130.

⁹ Залив в Северном море.

приняли роман в том ключе, в каком его мыслил автор. Б. Пильняк был поражен этой вещью, он счел ее парадоксальной. В своем письме он сообщал о том, что ему хотелось бы поговорить с Фединым о «Похищении» часов пять. Парадокс состоял, по его мнению, в том, что это было одновременно лучшее и худшее произведение Федина. Он писал другу: «Самое высокое мастерство, которого ты достигал, — в этом романе, сравнивать не хочу, из наших современников, ни с кем. Вся твоя, да и европейская культура мастерства — здесь. Оно, мастерство, доведено до монументальности, до красоты, до мрамора. А мрамор — холоден (...). Рационалистическим путем читателя „Похищение Европы” больше чем следует ведет от тезы к антитезе, их видно, они расставлены коммунистическими нашими московскими заповедями. Все это касается стран и Россумов. Черт их знает, любить их или не любить, а читатель хочет чувствовать!»¹⁰ В связи с этим Пильняк считал Рогова в романной ткани первой части неорганичным. Но по замыслу Федина Рогов как раз органичен. Он, как и автор романа, путешествует по Европе, наблюдает, но не дает прямой оценки увиденному. Он, подобно страннику, идет по воле Божьей по миру с целью прикоснуться к таинствам его, но не врываясь в него грубо, а сочетаясь с ним, соединяясь.

О замысле романа Федин писал и близкому своему другу И. Соколову-Микитову: «Очень хочется написать о путешествии. Именно о путешествии, т. е. о том, как я ездил, что я видел, а вовсе не о Европе в философском к(аком)-н(ибудь) смысле, и без претензий, без обобщений даже. Все-таки это было по-своему радостное путешествие, пестрое, и многому я изумлялся, часто приходил к хорошему мыслям о человеческих делах. Сейчас ведь все пишется о плохом, о жестоком, о несправедливом. Я не то что благодушествою. Просто надоело читать брехню, люди словно подрядились лгать, и даже о хорошем пишут гадко, когда не нужно: привыкли. Но чувствую, как это будет трудно(...).»¹¹

За размышлениями Рогова о том, что «он каждым нервом чувствовал себя связанным с миром(...) который был простерт перед ним и в котором, за пеленою расстояний, в окраске беспокойной, нарушающей обычность, открывались великие пространства»,¹² кроется мысль самого автора: она как бы разъясняет тайный смысл этой вещи и выражает ее главную концепцию.

Работа над романом необыкновенно увлекала Федина. «Похищение» создавалось в тяжелые годы нашей истории. Работать было трудно. Но писатель не мог уже остановиться. В дневник он записывал (19 октября 1929 года): «Не могу не думать о „Похищении”, роман тянет меня, как прорва в плотине (...). Из Поморья, из Сороки, в письме к жене он сообщал: «Мне надоело здесь изрядно. Но я хорошо работаю, сегодня до головной боли. Роман может получиться прямо исключительный... или никуда не годный! Думаю первое. Увлекает необыкновенно (...).»¹³

В 1933 году он закончил первую часть романа. Весь этот год работать было особенно тяжело. Голод в России, страшные события фашистской агрессии в Европе. В дневнике появляются строки трагического наполнения: «Вся половина февраля ежедневная работа над „Похищением”. Почти полное отчаяние. Рот зажат маской с наркозом, надо дышать и задышаться — такое ужасное чувство. Сердце не участвует в работе, вообще все, чем прежде двигалось писание, — любовь, страсть к созданию вещи, к построению чего-то эмоционально привлекательно — все это бесследно пропало. Холодное сердце и испуг перед тем, что я делаю и зачем (...).»¹⁴ Уже будучи в Италии, куда он поехал для укрепления здоровья после страшной болезни, в Мерано, он делает в дневнике запись об окончании

¹⁰ Лит учеба. 1990. Март—апрель. С. 81.

¹¹ Федин Конст. Собр. соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 11. С. 129.

¹² Федин Конст. Собр. соч.: В 9 т. М., 1960. Т. 4. С. 422.

¹³ ГМФ 33528.

¹⁴ Русская литература. 1992. № 4. С. 178.

первой части книги (22 октября—8 декабря 1933 года): «Недостает одной главы, в необходимости которой я не убежден. С окончанием книги подошел к самому трудному — к началу второй части. С нею к смыслу и цели романа. Нужны душевные силы. Мужество (...) Если бы мне дали волю! — о любых явлениях говорить без утайки (...)». За день до этого в Венеции он написал строчки, проливающие свет на это высказывание: «Наша мораль, мораль советского человека, исключает или полностью, или частично множество сторон душевной и вообще внутренней жизни». Видимо, это и послужило причиной выбора Фединым эпиграфа из Стендаля ко второй части романа: «У меня есть только одно средство помешать своему воображению разыгрывать со мной шутки: это идти прямо на предмет».

Федину пришлось в течение всей жизни оправдываться перед критикой за то, что он не противопоставил Филиппу ван Россуму — лесному королю Голландии и представителю капиталистического Запада — полноценного представителя новой России в лице большевика, а достижения Советской России — застывшим формам Запада. Однако при чтении «Похищения» в наши дни на его страницах явственно проступает этот якобы «не данный» Фединым образ советского человека. Находясь в 1930 году в Соробе, Федин впитывал в себя воздух окружающего бытия, его точный глаз художника отбирал подлинные образы людей Поморья. В письме к жене он писал об этом: «Я очень хорошо познакомился с заводом, вывезу кучу материала, и продолжаю находить полезных людей, нужные сведения. В пребывании здесь нисколько не разочарован — наоборот (...) Вчера тут принимали иностранных моряков англ(ийских) и датс(ких) пароходов.¹⁵ Много забавного».¹⁶ Видимо, именно там наиболее сильно ощутил писатель «полет и казарму», «удушение личности и странный ее расцвет» в одно и то же время, как он писал в дневнике 4 июня 1929 года. Б. Пильняк, прочитав вторую часть романа, сразу же написал об этом другу: «Костя, родной, на самом деле очень любимый! Ты вообще вырастаешь в легенду: я был уверен, что ты в Детском, мне сказали, что в Армении, — твоя книга датирована Ленинградом. Затем меня уверили, что ты в Давосе. Я не знал, куда тебе писать, чтобы отблагодарить. Сейчас Анна Андреевна (Ахматова. — Г. Ч.) меня уверила, что ты в Ленинграде на Литейном. Пишу не откладывая. Прочитал. Хорошо! Через 4 дня (...) напишу тебе письмо в 1 лист (...) — о романе. Целую тебя очень крепко. Твой Борис».¹⁷

Роман интересен как с художественной точки зрения, так и с исторической. В конце нашего века он читается как документ — так же захватывающе, как в романе читались Роговым «Примечания господина аббата де ла Порт» — знаменитого средневекового путешественника по Европе. Роман странным образом проецируется на нашу современную жизнь. В главе «Доктрины современности» капиталисты ведут разговор-спор о Советской России. Обсуждаются экономика и политика. Филипп ван Россум, лесной король, рассказывая немецким промышленникам о своих контактах с Советской Россией, среди прочего говорит: «Россия должна быть возвращена в семью европейских народов, так как нет иного способа заставить ее отказаться от безумств и заблуждений. В деловом общении с нами она будет принуждена изменить систему своей экономики, приблизив ее к нашей и со временем восстановив старый хозяйственный строй. Такое перерождение оздоровит общеевропейскую ситуацию».¹⁸

В апреле 1931 года Федин сделал одну из важнейших своих философско-этических записей, касающихся темы, которую можно обозначить как «Художник в России XX века»: «Два дня у Вани¹⁹ (...) — я читал ему роман («Похищение

¹⁵ См. в романе главы «Добро пожаловать», «Банкет», «Продолжение банкета».

¹⁶ ГМФ 33526.

¹⁷ Там же. 31116.

¹⁸ Федин Конст. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 210.

¹⁹ И. С. Соколов-Микитов (1892—1975).

Европы». — Г. Ч.). Мне казалось, он слушал меня, как чужого (...) Он заранее знал, что роман полон политики, что политика — его тема. Знал, как я хочу разрешить эту тему. Но.. как же, как оправдаю я всю меру — или всю безмерность — несправедливости, которая совершается *здесь*, во имя уничтожения несправедливости, существующей *там* (мы и Запад)? То есть то, что отлично знаю я: человек-цель и человек-средство, вечный спор сердца и ума, огнем охватывающий землю в эпохи революций. Ум сейчас господствует над сердцем, это — знак времени. Господствует во всех своих проявлениях — великий, могущественно высокий, „возвышенный” и низкий, расчетливо хитрый, подлый. Удел же сердца — нести утраты и тосковать о радостях. Я говорил В(ане) о том, что мы обязаны связать себя с нашим временем, ибо иначе мы обречены на бесплодие. Даже тогда, когда мы видим заблуждения эпохи, мы — писатели — обязаны разделять эти заблуждения. От нас зависит только выбор: на чьей стороне? Но быть „правым”, быть убежденным в „правоте” и потому оставаться самому с собой, — ни с черными, ни с красными, — дабы не впасть в заблуждение, это значит уйти в пустоту, в смерть. Нет ни одного значительного писателя, который боялся бы заблуждений. Вот что вызывает во мне сейчас горячее и злое желание чем дальше, тем резче ставить в романе самые страшные вопросы нашей жизни. Пусть при этом я ошибусь. Этим я только выскажу ошибки окружающего меня мира». ²⁰

Дневник был опубликован после смерти писателя в 1986 году и со значительными купюрами. Сейчас, в 1997 году, за этими строками вдруг открывается их главный смысл. Федин прожил жизнь в Советской России, он был участником и свидетелем многих важнейших событий истории. Федин-художник, живя в России — Советском Союзе, тосковал по *России*. В 1928 году, вернувшись из своего феерического путешествия по Европе, он писал И. Соколову-Микитову: ²¹ «Дорогой Ваня, вот мы и у старого корыта — ты в своем Кислове, я — на Литейном. Иной раз (уже!) не верится, что это я сидел в каком-то Осло, бродил по Бергену, Амстердаму, шатался по пивным Берлина и Копенгагена. Уже месяц (завтра), как я вернулся. За лето куда как много здесь переменялось, и поближе к весне нужно ждать худшего. *Ужасен* с виду Ленинград — после того, что я видел! И хоть тоска по России осталась тоской (помнишь наш разговор в Берлине, в «моем» пансионе?), но стала она тяжелей, как и любовь к России тоже тяжела. Иной раз думаешь — противоестественно это — так любить хмурую нашу землю и быть так нелюбимым ею. Чаще бывает наоборот — дети не любят матери. Или это только у нас — людей с раздраженным воображением (мы ведь все придумываем!) — такой разлад? Нельзя взять в толк: почему не устраниются противоречия, которые так очевидны? Ведь смехотворно: в России есть урожай и нет хлеба! В России есть все и нет ничего! Мы самые богатые в мире и мы нищие, нищие, нищие! Ведь наши города — это уже не бедность, а ужасающая *нищета*. А кажется — копни, и все к твоим услугам. В Голландии землю (почву) добывают со дна моря: вся страна на болоте и нет самого простого — земли, почвы. В Норвегии без динамита нельзя начать пустого дела: повсюду гранит, камень душит жизнь. А люди и там и тут настолько благоустроили жизнь и так успешно улучшают ее, что бедняков нужно *искать*. Если бы географически наша страна отнеслась к Азии — нашему сознанию было бы легче. „Евразия” — право, это хорошо придумано! При всем том я нигде не мог бы, конечно, жить, никуда не мог бы уехать отсюда навсегда. Это — чушь. Но неужели так мы и будем вечно евразийствовать?»

²⁰ Федин *Конст.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. С. 55. Фрагмент от слов «Но... как же» до слов «(мы и Запад)» публикуется впервые.

²¹ Это неопубликованный фрагмент письма К. Федина И. Соколову-Микитову от 23 октября 1928 года (печатается по машинописной копии: НВГМФ 7344). Письмо см.: Федин *Конст.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. С. 129—130.

© С. М. Слонимский

СЕРАПИОНОВ БРАТ

В литературное объединение 20-х годов «Серапионовы братья» входили Зощенко, Лунц, Федин, Всеволод Иванов, Тихонов, Каверин, Никитин, Полонская, Познер, Груздев и Слонимский. Собирались они в малюсенькой комнатенке моего отца в Петроградском Доме Искусств на Мойке. Осужденные Ждановым в 46 году, «серапионы» оказались на всю оставшуюся жизнь под колпаком идеологов ЦК, а Зощенко, Слонимский и Тихонов обруганы в печально известном Постановлении ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград». Однако ни Зощенко, ни мой отец не выступили с публичным покаянием, «отмежёвкой» от «братьев», от своей молодости. Сталинских премий их, конечно, не удостоили. По-разному сложились судьбы серапионов. Наследие Лунца, любовно сохраненное в архиве моего отца (два года назад мне удалось опубликовать его пьесы, статьи и рассказы в издательстве «Композитор»), еще ждет постановщиков, зрителей и читателей.

Ранние рассказы и повести Михаила Слонимского (1897—1972), которому в 1997 году исполнилось бы сто лет, давно не переиздавались. Их стоит прочесть или перечитать. Короткие, динамичные фразы, стремительный бег сюжета. Фантомы, зловеще поднимающиеся со дна реальнейшего низменного быта. Трагически абсурдная война, родившая трагически абсурдную революцию, а затем трагически абсурдную действительность. Выживают пройдохи, приспособленцы, карьеристы. Гибнут люди наивные, честные, доверчивые, убежденные.

В романах «Лавровы», «Инженеры» и, особенно, в позднем романе «Семь лет спустя» задеты болевые точки русской жизни XX века. «Книга воспоминаний», созданная на склоне лет, не просто ностальгична. В ней сказано только доброе, светлое о многих литераторах, отношения между которыми никогда не бывают безоблачными. Ни крупницы сведения счетов, злорадных сплетен. Спокойное неприятие литературных и политических чинов, насилия над людьми. В доме отца я часто видел его близких друзей — Михаила Зощенко, Корнея и Николая Чуковских, Евгения Шварца, Константина Федина, Виктора Шкловского, а в 60-е годы Андрея Битова (любимого ученика), Олега Григорьева, многих талантливых молодых писателей-шестидесятников. Известна поддержка, оказываемая Слонимским Леониду Добычину до самой его трагической гибели.хлопоты за репрессированных вошли в быт нашей семьи с самого моего детства.

В мемуарных дневниковых записях 1969—1972 годов, написанных в годы мучительной смертельной болезни, переплетены юмор и горечь, зловеще банальное и нелепое. Короткие фрагменты этих воспоминаний я позволил себе озаглавить по-своему, чтобы разделить их в публикации.

Из дневниковых записей Михаила Слонимского

Где вы видите людей?

Эту формулу выбрал Маргулиес, парикмахер Союза писателей.

Он, как всегда, брил у себя в выделенной ему комнате кого-то из писателей. В очереди ожидало человек семь или восемь. Вдруг на пороге показался Фадеев, Маргулиес, увидя председателя Союза писателей, стер салфеткой мыло со щеки клиента, вытолкнул его из кресла:

- Пожалуйста, Александр Александрович! Прошу вас!
- Но у вас же люди ждут?
- Ал. Ал.! Где вы видите людей?

Борьба за задушевность

Лавриков (он был тогда секретарем Горкома) сказал после XX съезда в своем выступлении в Союзе писателей:

— Надо изменить методы разговора с людьми и развернуть борьбу за задушевность.

Им некогда

Зощенко обратился в году 48-м или 49-м с письмом в Союз с какими-то «малыми» (на самом деле весьма существенными) делами, чтобы облегчили условия, в которых он жил и работал. Тягчайшие были условия у него — не печатали, денег нет, ничего нет, «бациллоноситель» — поэтому его остерегались. В это время как раз высыпали очередную порцию премий, званий и пр. Вся верхушка литературы и искусства была занята этим, в газетах печатались благодарности, поздравления, восхваления, вручения, портреты... Зощенко никто не ответил. Он сказал мне:

— Им некогда: они все время друг друга поздравляют.

Не та фамилия

1953 год. Конец февраля. На бюро областной комиссии, где я работал, обновляют состав комиссии. Экстренное заседание. Не помню, кто читает список новой комиссии. Нет Лившица Владимира, работавшего в ней. Спрашиваю:

— Почему нет Лившица? Он очень хорошо работает.

— Но... Но вы же должны понять... Это комиссия по русской литературе... А фамилия...

Я наконец «понял». Говорю:

— Ах так! Надо проводить все бюро через расовый институт? Пожалуйста, проверяйте меня первым.

Заседание не возобновлялось.

«Русситы»

У нынешних «русситов» в их пропаганде всего русского прорываются ноты прокурорские, угрожающие — это уже не любовное чувство, а средство борьбы против негодных. Так нельзя. Любовь ко всему родному диктует уважение и к другим народам, тоже любящим свое родное, на этом выдвигается дружба равных народов. Нельзя любовь вколачивать палкой, силком заставить любить.

Хвастовство, бахвальство чужды русским. Бахвал — лицо отрицательное, часто комическое в русском фольклоре.

В громогласности «русситов» — отсутствие целомудрия и хвастовство. И поэтому возникает подозрение, что туда примешались спекуляция, фальшь, игра, даже просто грубейшее черносотенство.

Если умру

О. Мандельштам с абсолютной серьезностью совершал страннейшие поступки. Он пришел в Литфонд и спросил:

— Если умру, вы похороните меня за счет Литфонда?

— Конечно, Осип Эмильевич, но не надо умирать, вам жить да жить...

— Да нет! Я о другом. Я отказываюсь от похорон и прошу деньги, которые пошли бы на похороны, выдать мне сейчас.

И он предъявил счет, где было учтено все вплоть до савана.

Растерялись люди так, что выдали ему просто ссуду.

Мандельштам не шутил, не эпатировал, тем более — не шантажировал. Он действовал серьезно.

Низшие служащие хотят

После XX съезда в Театральном институте было общее собрание, на трибуну высказывали новоявленные либералы — научные дамы и мужчины и распинались в любви к «низшим служащим»:

— Мы были невнимательны к низшим служащим...

— Мы обязаны ходить с низшими служащими в кино, в театр...

— Мы будем организовывать совместные культурные походы с низшими служащими...

В президиуме сидел представитель низших служащих — плотник тов. Ферапонтов. Он выступил коротко:

— Я скажу двум словам. Низшие служащие хотят, чтобы их оставили в покое. Молодец!

Обскакала

Ахматову снова приняли в Союз писателей еще при Сталине. Зощенко сказал мне тогда:

— Я шел со старухой ноздря в ноздю, и вдруг она обскакала меня на целый корпус.

Он мог еще тогда шутить.

Вместо диссертации

Меня в 1919—20 годах увлекла мысль о книге «Литературные кружки и салоны» начиная с 20-х годов прошлого века. Книги такой я не написал, но зато у меня в комнате в Доме Искусств образовался в 1921 году литературный кружок (он же и салон) «Серапионовы братья» — только не прошлого, а нынешнего века.

© А. И. Павловский

ПОСЛЕДНИЙ РОМАН ПОСЛЕДНЕГО СЕРАПИОНА

(«ЭПИЛОГ» В. КАВЕРИНА)

Пожалуй, ни одна из многочисленных, в том числе и знаменитых, литературных групп советского времени не имела столь своеобразно-трагической судьбы, как «Серапионовы братья». Она, как известно, была небольшой, существовала — как некий студийный организм — очень недолго, но след ее в общей литературной истории виден отчетливо на протяжении вот уже нескольких десятилетий. Возможно, здесь отчасти сыграло свою роль то обстоятельство, что некоторые из серапионов, например К. Федин (1892—1977), Н. Тихонов (1896—1979), В. Каверин (1902—1989), оказались долгожителями и дружеские узы, при всей их прерывистости из-за расхождений, подчас серьезных, в жизненных позициях (как это было у В. Каверина и К. Федина), все же не исчезали. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» — это название одной из поздних книг В. Каверина (1965), а вместе с тем и пароль всего Братства. Слова «Мы были разные...»

существовали тоже в их общей фразеологии. Даже в пору как бы решительных, как бы «окончательных» расхождений все же нечто важное, интимно-внутреннее, «братское», «серапионовское» оставалось и проявлялось подчас очень неожиданно. К. Федин в книге «Писатель. Искусство. Время» (1956) очень высоко и непозволительно для того времени тепло отозвался в нескольких строках о М. Зощенко. К. Чуковский считал и писал об этом в письме к М. Зощенко, что книга К. Фебина разошлась невероятно быстро именно из-за этих почти сенсационных по тому времени строк: ведь М. Зощенко был тогда в новой опале (после известной встречи с английскими студентами в мае 1954 года). Хранящиеся в Архиве Пушкинского Дома письма В. Каверина к М. Зощенко, также написанные в трудные для того дни, полны не только любви и дружбы, но и совершенно конкретной бытовой заботы — хлопоты о пенсии, о восстановлении в Союзе писателей, о возможном переезде в Москву и т. п.

Обращает внимание, что внешняя, так сказать, судьба этой группы, в отличие, скажем, от оберутов и *всех других*, кажется благополучной — в том смысле, что ни один из серапионов, редкий случай, не был репрессирован. Положим, Л. Лунц избежал подобной участи из-за эмиграции и ранней смерти, но некоторые прожили более восьмидесяти лет, причем, как мы теперь знаем, гибель постоянно ходила около: существовало, например, «дело Тихонова», на грани ареста находился одно время В. Каверин. М. Зощенко жил на свободе после ждановского погрома просто потому, что это — тактически — было выгодно властям (то же и с А. Ахматовой). Однако так или иначе все они избежали тюрем и лагерей: Гулаг их миновал.

И все же судьба серапионов трагична — она трагична у них у всех: не только у публично раздавленного М. Зощенко, но и у других, начиная с юноши Л. Лунца и кончая «долгожителями», в том числе, и может быть прежде всего, самыми «благополучными» из них, вознесенными на вершины административно-литературной власти, ставшими лауреатами, героями соцтруда, депутатами и т. д. Своеобразным индикатором этого трагичного «благополучия» стал не-серапион А. Фадеев, его самоубийство. Ни Н. Тихонов, одно время возглавлявший Союз писателей, ни К. Федин, тоже руководивший им, ни Вс. Иванов не повторили, к счастью, поступка А. Фадеева, но, как видно теперь из многочисленных источников (воспоминаний, писем, дневников различных писателей и современников), «комплекс вины» был все же им несомненно присущ и, по-видимому, в болезненной степени: ведь почти все они прошли и через 46-й год, и через 48-й, и через 54-й (новая опала М. Зощенко), и через 58-й (дело Пастернака) — вплоть до И. Бродского.

Однако, прожив очень долго, ни К. Федин, ни Н. Тихонов, ни Вс. Иванов так и не написали о трагической судьбе своего Братства. А между тем судьба серапионов, малочисленной и компактной группы, легко обозреваемой со всех сторон, исключительно — до степени литературно-общественного символа — показательна. Они не написали о себе, за исключением В. Каверина, возможно, именно потому, что сами, некоторые из них, помогали проворачивать, если использовать выражение А. Солженицына, Красное Колесо общеписательской трагедии. Обстоятельства, вряд ли случайно, сложились для так называемых «благополучных» серапионов таким образом, что они, разумеется, и не могли написать о себе, а когда все-таки отчасти пытались, например К. Федин в книге «Горький среди нас», то их тут же порицали. А ведь иные из них обладали очень большими талантами. Те же, кто исключительными дарованиями не обладали, уходили опять-таки в «благополучие», устраивали, как например М. Слонимский или Н. Никитин, неприметные и более или менее уютные «ниши», страшно боясь при этом — и можно ли их осуждать? — что «ниша» при очередной кампании будет уничтожена вместе со стукачами там на своих машинках писателями. Н. Никитину «повезло» с романом «Северная Аврора», который дал ему известную гарантию оставаться живым и даже быть причисленным к лику лауреатов. Такой

же удачный «шанс» выпал Вс. Иванову, не побоявшемуся после блистательного, но опального И. Бабеля написать роман об одном из командиров Первой Конной («Александр Пархоменко»). Он создал, уйдя в тень, еще несколько романов, но все они как бы ушли под воду — даже «Кремль» и «У». При всем том, что все эти вещи изумляют изощреннейшей словесной резьбой, изысканностью и продуманной артистичностью формы, они, по-видимому, останутся нечитаемыми, так как рождены не болью художника, а комфортным досугом, дарованным «нишей».

Вот почему к словам, что они «были разные», следует добавить, что имелось у них и немало печально-сходного.

В. Каверин был единственным из серапионов, кто долгие годы упрямо пытался запечатлеть историю Братства. Возможно, этому способствовало то, что он по своей филологической профессии был историком литературы и потому смог на судьбы своих «братьев» в историко-литературной проекции. Он принимался за тему несколько раз, так как понимал, насколько важно, пока есть еще свидетели, осмыслить и точно проанализировать — в общественно-литературном контексте — столь удивительный литературный феномен. Ему постоянно мешали препоны цензуры — долгое время он не мог полностью и достоверно рассказать обо всем, что касалось и его самого и всего Братства. По-видимому, эта группа, с которой он оказался так тесно, так кровно и изнутри связан, интересовала его не только как историка литературы и мемуариста, но и как художника. Дело в том, что немногочисленная, но состоявшая из исключительно выразительных индивидуальностей, соединенных продолжительными и драматичными отношениями, она словно была создана для художественно-психологического исследования, т. е. для романа. На этой маленькой площадке долгие годы, то затихая, то усиливаясь, но никогда не замирая полностью, крутился социально-политический вихрь очень концентрированной силы. В. Каверин шел к роману «Эпилог» через многочисленные воспоминания, автобиографические произведения; он написал довольно большую вещь «Освещенные окна» (1976), где достаточно целеустремленно попытался рассказать об эпохе и серапионах как ее части; затем — «Вечерний день» (1980) — в сущности мемуары на ту же тему, а также «Письменный стол» (1984); и ему одно время казалось, что он фактически пишет роман-трилогию, где «Эпилог», как и следует из названия, должен стать последней частью. Ни в одной из предшествующих «Эпилогу» книг В. Каверин не мог — по цензурным соображениям — сказать всего, что хотел, а между тем уходили годы и уходили из жизни его «братья», которые — по разным причинам, не только цензурным, но и по запретам совести и вины, — тоже не рассказали о себе, как следовало бы рассказать.

Судя по всему, и прежде всего по характеру «Эпилога», по отдельным замечаниям автора, В. Каверин, как ни было ему жаль, все же вовремя отказался от мысли, что оставит после себя, на память о серапионах, именно трилогию, т. е. нечто монументальное. Отказ, надо думать, был вызван тем, что в каждой книге возникали неизбежные повторы, а также постоянная и мучительная корректировка предшествующих частей. Корректировка же заключалась в том, чтобы восполнить места, в свое время бывшие невозможными для печатания по цензурным и иным соображениям. В «Эпилоге» он не без удовольствия указывает читателю, какие именно места должны были быть, но не появились ни в «Освещенных окнах», ни в «Вечернем дне». Эти замечания и вставки придают «Эпилогу» дополнительный и очень своеобразный привкус: перед нами возникает своего рода творческая лаборатория, которую должны были бы в результате скрупулезных трудов воссоздать исследователи В. Каверина, но он сам помечает все абзацы и страницы, не попавшие когда-то в печать. И таким образом название романа «Эпилог» становится не только названием произведения, заменившего трилогию, фактически отменившего ее, но и — избранно — вобравшего ее в себя. И, следовательно, это

уже не только романное название, но и некий буквальный смысл, который мы иногда видим и в книжной и в человеческой судьбе.

Оставаясь главным образом художником, В. Каверин насытил свое повествование массой живых подробностей, нюансов человеческого поведения в тех экстремальных условиях, в каких литература советского времени вынуждена была существовать. Нет ничего удивительного, что написанная им на примере одной группы история литературы этого периода выглядит и звучит трагедийно — как история многих нереализованных возможностей и оборванных писательских путей.

«Эпилог» — это роман, хотя в подзаголовке у В. Каверина стоит другое слово: мемуары. Вероятно, он считал такое определение менее обязывающим и более соответствующим первоначальному импульсам, которые ему диктовала прежде всего личная память. Но если исходить, что, впрочем, вряд ли имел в виду В. Каверин, из эстетики серапионов, конечно ранних, то это все же именно роман — мемуарный роман. Он совершенно свободен по форме, фрагментарен, калейдоскопичен, его конструктивные плоскости постоянно перемежаются, но, будучи романом, он по-романному целеустремленно и жадно вобрал в себя и четко провел несколько линий, укрупнив их до степени нарицательности, выявил несколько жизненных историй, которые, как и следует в романе, образовали сюжет. И, может быть, самое главное, что удалось сделать В. Каверину как романисту, он все эти судьбы и линии теснейше и органично обусловил эпохой. А мемуарность придала его произведению остроту исповедальности и непосредственности, пронизала от начала и до конца — как когда-то было у А. Герцена в «Былом и думах» — лирико-трагедийной интонацией.

Вот почему «Эпилог» В. Каверина, при всей субъективности его интонации и субъективности конкретных оценок, можно считать наиболее точной — на сегодняшний день — и даже по-своему всесторонней историей литературной группы «Серапионовы братья».

© А. И. Михайлов

НИКОЛАЙ КЛЮЕВ И «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ»

Впервые историко-литературное сопоставление Ключева и «Серапионовых братьев» было сделано в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» (журнал «Звезда». 1930. № 2, 3, 4, 6, 12; отд. изд. — 1931). В тот период несозвучность Ключева эпохе социализма окончательно и, можно сказать, роковым образом уже определилась, и, наоборот, позиции «Серапионовых братьев» рассматривались как ведущие в советской литературе.

Знаменательно (и, вероятно, не случайно), что роман Форш о живых современниках (за исключением А. Блока, Н. Гумилева и Л. Лунца) носил принципиально ретроспективный характер. За грань существования ДИСК'а (сокращенное название Дома искусства — Невский, 15; бывший дом одного из членов семьи купцов Елисеевых, ныне в нем, кроме прочего, располагается кинотеатр «Баррикада») повествование не выходит, и разве только что относительно одних «Серапионовых братьев», возвращаясь из «тех дней» в текущий момент, автор лаконично замечает, что «удельный... вес каждого (из них. — А. М.) определился только теперь, когда некоторые из них уже накануне того, чтобы, взяв подмышку Собсоч (т. е. собрание своих сочинений. — А. М.), прошагнуть в историю литературы».¹ Ключев же с

¹ Цит. по: Форш О. Сумасшедший корабль. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931. С. 178.

возвращением из «тех дней» в современность оставлен был без каких-либо комментариев.

А между тем именно ему почти полностью посвящалась одна из глав (последняя — «Волна девятая») «Сумасшедшего корабля». Она включила и малую толику повествования о «Серапионовых братьях» как особой группе писателей (без упоминания ее названия), но опять же в основном только в связи с Клюевым, в связи с принципиальной несхожестью их творческих импульсов и ориентаций. И этот перевес клюевской темы (при всей противоречивости и в отдельных случаях негативности в изображении человеческого облика поэта) вполне автором мотивирован. Клюев включается здесь в четверку крупнейших русских писателей (вместе с М. Горьким, А. Блоком и А. Белым), закончивших дореволюционный «кусок истории» России, опустивших «в землю старую мать — Русь мужицкую, Русь интеллигентски-рабочую» и «сдавших в архив» созданную отчасти и их собственными усилиями «русскую литературу и все, что составляло былую русскую статью».² Клюев в этой четверке, стало быть, выступает завершителем «Руси мужицкой».

В противоположность ему «Серапионовы братья» предстают в романе Форш выразителями «говора и повадки новых граждан Союза».³ Н. Тихонов (поэт, «пришедший в кружок их последним») упоминается, например, здесь как родоначальник «совсем новой лирической взволнованности». Автор неоднократно подчеркивает и другую весьма существенную добродетель серапионов, основанную «на принципе сохранения самого искусства, когда истории страны было не до искусства»: «Они подставили свои плечи и пронесли этот выпавший груз истории».⁴ Вполне понятное одобрение. В период, когда роман писался, не только свежи были еще в памяти призывы «сбросить» «с парохода современности Пушкина, Толстого и Достоевского» (футуризм) и «сжечь» «во имя грядущего завтра» Рафаэля (Пролеткульт), но и, с благословения властей, штамповалась «продукция» рапповских и пролетарско-колхозных писателей, в которой художественное начало уже полностью уступало место публицистике и политическим лозунгам эпохи. Серапионовы же братья обращались к новой исторической действительности, не изменяя принципу художественности, реалистической отечественной литературной традиции.

Но вместе с тем Форш находила необходимым особо подчеркнуть у них и некоторую излишнюю трезвость и даже как бы стерильность восприятия жизни («Эти молодые, казалось, и цветов не любили в цветочных горшках; им земля была пачкотней, они предпочитали цветы-однодневки в рюмке с водой. Земля могла развести сырость...»),⁵ а также отсутствие известной национальной самобытности, духа и «узора», чем так избыточно сочно пульсировала поэзия Клюева. Большой выразительностью наделена та сцена романа, где он, «мужицкий гений Микулы», принеся «молодым» «свое русское древнее слово», читает стихи из только что законченной поэмы «Мать-Суббота» (1922): «Читая Микула разъярялся. Космы отросших волос ему прянули на глаза. Он сквозь космы сверлил голубыми, пьяными от лирных волнений и сверкающими, и гаснущими от вспененных чувств взорами(...)

И к черту — рыцарство, с худосочной дамой, Дантову розу, россианскую красну-девицу, все начало женское, змею, кусающую собственный хвост... Прославлена от земли в зенит вертикаль. И она — мать, рождающая самосильно.

Никогда, может быть, не было такого возвеличения начала женского, идеи женской, — церковью, философией, бытом хитро сведенной к метафизическому и всякому „приложению“ мужчины. В этой мужицкой, хлыстовской, глубоко русской

² Там же. С. 144, 166.

³ Там же. С. 183.

⁴ Там же. С. 178.

⁵ Там же. С. 182.

концепции, впервые женщина возносилась в *единицу* самостоятельной ценности, как мать. Прочее все — дамы, роза мистика, дева — отменяется, как баловство».⁶

Это философское проникновение в самую сущность клюевского образа (вряд ли Форш знала о начавшейся тогда работе поэта над своим главным, по его собственному утверждению, произведением — поэмой «Песнь о Великой Матери», увидевшей свет по выходе из застенков Лубянки спустя только шесть десятилетий) следует оценить! Тем более что, касаясь женских образов в творчестве самих «Серапионовых братьев», писательница чуть раньше отмечала: «Они запомнили женщину на фронтах, в безликости беженства, худосочии голода, добычи пайков, и женщина, полнокровная, родоначальница и любовь, в наказание за небрежность трактовки, за невыделенность, недооценку ее темы, женщина сама ушла с их страниц...»⁷ Разумеется, реакция «Серапионовых братьев» на чтение Клюевым своей поэмы «Мать-Суббота» могла быть только одной: «Они отлично поняли и оценили силу стиха, богатство образов, узор языка, но им было все равно. Они кондовую мощь Микулы восприняли со стороны, как иностранцы...»⁸

И хотя автором тут же пояснялся основной мотив этого отчуждения «молодых» от «старого» («Весь пафос Микулы, который целиком зачался, рос и ветвился славянской вязью, был для них таким же прошлым, каким земля на китах {...} Они ведь только отталкивались от этого прошлого для дня сегодняшнего»),⁹ нет, думается, оснований это поспешное авторское резюме истолковывать как обобщающее суждение в пользу исторической правоты «молодых», не принявших поэзию Клюева.

В романе Форш, несомненно, содержится элемент криптограммы, не исчерпывающийся только вымышленными именами героев — реальных исторических личностей. Создававшийся в период окончательного утверждения тоталитаризма, он другим быть и не мог, если только автору действительно было необходимо уберечь свое детище, содержащее историческую правду, от неизбежной конъюнктуры. И это писательнице удалось. Тем или иным способом она сказала и о подлинной реакции на расправу с Гумилевым, и о гибели «такого русского в своей романтике» «интеллигентского эсэрства», и о многом другом, о чем высказываться в начале 1930-х годов было уже и предосудительно, и опасно. Не случайно следующее переиздание романа состоялось только с уходом тоталитаризма, в 1988 году. Разумеется, представляя в своем повествовании «зеленую улицу» «Серапионовым братьям», Форш вовсе не утверждалась в мысли о ненужности для новой русской литературы Клюева. Речь шла лишь о том, что он является одним из крупнейших выразителей части «сдаваемой в архив» России (мужицкой). Но при этом какой знаменательной обмолвкой сопровождалось в одном месте книги упоминание об этой духовной акции национальной истории! «В Сумасшедшем Корабле сдавался в архив истории последний период русской словесности. Впрочем, не только он, а весь старо-русский лад и быт. Точней сказать, для *быстрейшей замены России четырьмя буквами С. С. С. Р. ампутировались еще не изжитые временем бывлые формы*. И как сводка работы русской мысли и воли к жизни предстали Четверо»,¹⁰ т. е. Клюев, Блок, Белый и Горький.

Это как бы мимоходом оброненное суждение Форш дает нам основание считать, что зафиксированный в «Сумасшедшем корабле» факт неприятия «Серапионовыми братьями» Клюева не просто свидетельствовал о конфликте между двумя поколениями художников, но был выражением трагедии разъединения, раскола русской литературы в советский период ее существования.

⁶ Там же. С. 184—185.

⁷ Там же. С. 181.

⁸ Там же. С. 185.

⁹ Там же. С. 186.

¹⁰ Там же. С. 120. Курсив мой. — А. М.

Осенью 1986 года пишущему эти строки посчастливилось встретиться с последним из «Серапионовых братьев» В. Кавериним. Выказав ему сохранившуюся с юношеских лет неизменной глубокою признательность за роман «Два капитана», я не замедлил спросить его затем о Клюеве. Ответ был таким, словно бы подмеченное в свое время Форш восприятие «Серапионовыми братьями» Клюева сделалось неизменным эталоном их отношения к нему на всю последующую жизнь. Да, с Клюевым в 1920—1930-е годы ему приходилось несколько раз встречаться, да, признает, что в этом своем «направлении» он большой талант, но само «направление» это ему, Каверину, всегда было чуждо. При этом слово «направление» мой собеседник произнес с интонацией, исключающей с моей стороны попытку какого-либо уточняющего, дополнительного вопроса. Впрочем, вопрос такой был и не нужен: нами обоими подразумевалось одно — неизменное реноме Клюева как поэта патриархальной крестьянской России или Святой Руси. Лишним напоминанием о непоправимом разрыве между нею и советской литературой в лице одного из ее ведущих представителей повеяло на меня от усталой недоговоренности Вениамина Александровича.

«Серапионовы братья» не приняли художественного мира Клюева, оценив, впрочем, как сказано у Форш, всю его историческую и формальную подлинность. Но то же самое произошло по отношению к ним и с его стороны, о чем, например, свидетельствует высказанное в 1924 году суждение Клюева о «новых прозаиках», преимущественно «Серапионовых братьях»: «Глядишь на новых писателей: Никитин в очках, Всев(олод) Иванов в очках, Пильняк тоже. И очки не как у людей — стекла луковичей, оправа гуттаперчевая. Не писатели, а какие-то водолазы. Только не достасть им жемчугов со дна моря русской жизни. Тина, гнилые водоросли, изредка пустышка-раковина — их добыча. Жемчуга же в ларце, в морях морей, их рыбка-одноглазка сторожит».¹¹ Измерением истинных духовных ценностей у Клюева неизменно выступает образ глубины, приобретающий в его творчестве исключительно богатую семантику. Присутствует он, как видим, и здесь, в рассуждении о «нынешних» прозаиках, — однако лишь в ироническом смысле: современная литература, занятая в лице своих «новых» представителей только отображением текущей действительности, без обращения к поддонным слоям национального духовного бытия, по мысли поэта, становится попросту мелковатой.

Уместно в связи с этим привести для сравнения его высказывание 1926 года о прозаике совсем другой, чем у «Серапионовых братьев», ориентации — Сергее Клычкове, близком ему по духу и восприятию мифической (т. е. как раз «глубинной») Руси: «Я так взволнован сегодня, что и сказать нельзя. Получил я книгу, написанную от великого страдания, от великой скорби за русскую красоту. Ратовище, белый стяг с избяным лесным Спасом на нем за русскую мужицкую душу. Надо в ноги поклониться С. Клычкову за желанное рождество слова и плача великого.

В книге „Балакирь“¹² вся чарь и сладость Лескова, и чего Лесков не досказал и не высказал, что только в востливые минуты чуялось Мельникову-Печерскому от купальского кореня, от Дионисиевской вапы, от меча-кладенца, что под главой Ивана-богатыря — все в „Балакире“ сказалось, ажно терпкий пот прошибает.

И радостно, и жалостно смертельно».¹³

Разумеется, больше оснований для размышлений о трагическом расколе русской литературы XX века на рассматриваемом материале дает сопоставление Клюева с единственным крупным поэтом-серапионом Н. Тихоновым. Определив первого как поэта, причастного к «былой русской стати», и упомянув о втором как «родона-

¹¹ ИРЛИ. Р. I Оп. 12. Ед. хр. 681. Л. 112, об. («Черная тетрадь»).

¹² Имеется в виду роман С. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926).

¹³ См.: Азадовский К. Николай Клюев. Путь поэта. Л., 1990. С. 271—272.

чальнике» «совсем новой русской взволнованности», Форш далее больше не развивает такую, в сущности, внутренне конфликтную тему. В этом, впрочем, не было и надобности, — свое развитие она обрела уже самостоятельно за пределами книги, в которой выступила всего лишь как бы первоначальным эскизным наброском. Эскиз же этот вскоре перерос в картину, точнее сказать, в картину действительности, — действительности уже не литературной (как было в романе Форш), а самой реальной жизни русских писателей эпохи тоталитаризма.

И действительность эта дает возможность сопоставлять Ключева и Тихонова прежде всего как современников-антиподов по отношению к расколотому революцией миру России. Ключев до конца продолжал воспевать растоптанную «строительством социализма» полулегендарную, китежградскую Святую Русь, Тихонов же, наоборот, тяготился ее еще не совсем исчезнувшими остатками и занимался «поисками» и утверждением «героя», которому надлежало окончательно смести ее в строительных «буднях». Для Ключева «будни» эти были неприемлемы, поскольку в них он видел нечто сооружаемое («котлован», «пирамиду», «смерть-канал») на развалинах России, на образовавшемся от нее пустыре и глубоко чуждое ей своей бездуховностью и мертвым утилитаризмом. Такие строительные «будни» составляли в 1920—1930-е годы пафос поэтов политизированной, тоталитаристской ориентации, выступавших от «штаба» строительства социализма и занимавших по отношению к Ключеву позицию непримиримой идейно-классовой вражды — рапповцев, левовцев, комсомольских, пролетарско-колхозных. Судя по беглым, зафиксированным в «Черной тетради» высказываниям Ключева касательно отдельных поэтов, принадлежавших к этому «литературному фронту» (П. Арский, И. Садофьев, Я. Бердников и др.), он отказывал им в подлинной художественной глубине. Подобного же рода оценкой характеризуется и его суждение о поэте-серапионе: «Н. Тихонов довольствуется одним зерном, а само словесное дерево для него не существует. Да он и не подозревает вечного бытия слова».¹⁴

Разделение русской литературы эпохи тоталитаризма по принципу «созвучности» и «несозвучности» не могло не вести и к известному материальному расслоению в среде самих писателей — на обеспеченных и нищенствующих изгоев. Выразительный пример этому находим все в той же оппозиции «Ключев — Тихонов», если, разумеется, не подвергать сомнению зафиксированный в уже не однажды цитированной нами «Черной тетради» рассказ Ключева, датированный 20 марта 1924 года: «Был у Тихонова в гостях, на Зверинской. Квартира у него большая, шесть горниц, убраны по-барски, красным деревом и коврами; в столовой стол человек на сорок. Гости стали сходиться поздно, все больше женского сословия, в бархатных платьях, в скунцах и соболях на плечах, мужчины в сюртуках, с яркими перстнями на пальцах. Слушали цыганку Шипкину, как она пела под гитару, почитай, до 2-х часов.

Хозяин же все отсутствовал; жена его, урожденная панна Неслуховская, с таинственным видом объясняла гостям, что „Коля заперся в кабинете и дописывает поэму” и что „на дверях кабинета вывешена записка: «вход воспрещен»” и что она не смеет его беспокоить, потому что „он в часы творчества становится как лютый тигр”.

Когда гости уже достаточно насиделись, вышел сам Тихонов, очень томным и тихим, в теплой фланелевой блузе, в ботинках и серых разутюженных брюках. Угощение было хорошее, с красным вином и десертом. Хозяин читал стихи „Юг” и „Базар”. Бархатные дамы восхищались ими без конца...

Я сидел в темном уголку, на диване, смотрел на огонь в камине и думал: вот так поэт революции!...»¹⁵

¹⁴ ИРЛИ. Р. I. Оп. 12. Ед. хр. 681. Л. 138.

¹⁵ ИРЛИ. Р. I. Оп. 12. Ед. хр. 681. Л. 111—111, об.

Наконец, есть основания к сближению (и противопоставлению!) Клюева и Тихонова в свете темы «Поэт и Власть». Для этого достаточно вспомнить, что именно по инициативе Тихонова в собрание сочинений Форш (в 8-ми томах) не был включен роман «Сумасшедший корабль». Признаваясь в письме к Форш от января 1961 года, что роман представляется ему «искусительно-занимательным чтением», что «страницы его не поддаются времени», он тем не менее то и дело оговаривается касательно многих и многих «неудобств» этого произведения для стандартного читателя. Не случайно упоминаются здесь и пресловутый «простой человек» (этот обязательный норматив читательского сознания советской эпохи), и досадный характер «шифра» «многих характеристик» романа, и даже (шутливо) «пиратский флаг», под которым могло бы выйти это собрание, буде включен в него «Сумасшедший корабль». Но более всего в качестве помехи отмечается автором письма выразительно и ярко выписанный здесь образ Клюева, о котором Тихонов, отдавая ему должное, поначалу высказывался: «Я читал, например, про Клюева (...) Ваши страницы эти не поддаются действию времени. Они точны самой строгой точностью — художественного припечатывания действительно бывшего». А затем следовало беспощадное резюме: «Но сегодня столько подыметесь на тень Клюева вопросов, что уж лучше пусть она себе покоится, где нашла приют».¹⁶ И покоилась после этого тень Клюева, как известно, еще очень долго.

¹⁶ Тихонов Н. Большая душа // Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л., 1974. С. 13.

© В. Е. Васильев

«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ» И Е. И. ЗАМЯТИН

Роль Е. Замятина в творческом становлении молодых писателей, образовавших содружество «Серрапионовы братья», трудно переоценить. Неизменно, начиная с 1922 года,¹ Замятин называет серрапионов своими учениками, проводя при этом дифференциацию — прямыми учениками и в дальнейшем будут называться М. М. Зощенко, М. Л. Слонимский, Н. Никитин, Л. Лунц. В автобиографии 1923 года в число своих «работ» Замятин включает «организацию около... студии (Дома Искусств. — В. В.) кружка „Серрапионовых братьев“».² Через десять лет в Париже он расскажет об этой студии подробнее, несколько скорректировав, однако, список руководителей и участников: «В этой студии Гумилев читал курс поэтики и вел поэтический семинарий; параллельную работу по отделу критики вел молодой критик В. Шкловский и по отделу художественной прозы — автор... Едва ли будет преувеличением сказать, что из холодных, нетолпленных аудиторий этой студии... вышла наиболее интересная в формальном отношении группа советских прозаиков (Зощенко, Вс. Иванов, Каверин, Слонимский, Лунц)».³ В парижском интервью 1932 года Замятин назовет себя «литературным акушером» серрапионов.⁴ Впрочем, серрапионы против этого не возражали, внося лишь важное уточнение. К третьей годовщине серрапионовского братства Ел. Полонская написала стихи:

¹ Замятин Е. И. «Серрапионовы братья» // Литературные записки. 1922. 25 мая. № 1.

² Евгений Иванович Замятин (Автобиография) // Публ. В. В. Бузник // Русская литература. 1992. № 1. С. 174.

³ Замятин Е. И. Москва—Петербург // Публ. А. Стрижева // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 119.

⁴ Замятин Е. И. Интервью-рукопись для Фредерика Лефевра // Замятин Е. И. Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1986. Т. 4. С. 18.

Была ли женщина — их мать?
 Вопрос и темен, и невнятен.
 Но можно двух отцов назвать —
 То были Шкловский и Замятин.⁵

«Отцовство» Замятина сыграло для серапионов неоднозначную роль в общественно-литературной жизни эпохи. Прежде всего оно стало причиной резких нападок ортодоксальной коммунистической критики.⁶ Серапионы и Замятин вынуждены были держать оборону. Но именно стремление отстоять свои позиции в искусстве вызвало к жизни программные декларации серапионов⁷ и статьи Замятина о литературном процессе 20-х годов,⁸ показавшие близость их эстетических установок.

Вместе с тем Замятин, работавший в Совете Дома Искусств, в Комитете Дома Литераторов, в правлении Всероссийского Союза писателей, во многих издательствах, помог серапионам творчески состояться, войти в мир петербургской литературы. Вечера серапионов в Доме Искусств и Доме Литераторов, публикации их произведений, а также отзывов и рецензий о них в петербургских и зарубежных изданиях не могли бы появиться без участия Замятина.

Примером тому служит не так давно атрибутированная С. И. Субботиним заметка А. М. Ремизова «Серапионовы братья», которая была опубликована в 1922 году в берлинской газете «Голос России».⁹ В ней «верховодом и головой „Серапионовых братьев“», «единственного сейчас в России укрепляющегося круга молодых писателей» Ремизов называет Замятина. Заметка предвляла публикацию рассказа Н. Никитина «Мокей».

По свидетельству К. А. Федина, Замятин был заинтересован в создании литературной школы, направления, в воспитании учеников и последователей.¹⁰ После отъезда М. Горького за границу Замятин становится своеобразным центром притяжения молодой русской литературы. Влияние его на серапионов усиливается. Творческие поиски молодых писателей, создававших литературу новой исторической эпохи, вызвали у Замятина и теоретический, литературоведческий интерес. В начале 20-х годов Замятин читал курс новейшей русской литературы в педагогическом институте им. Герцена. В это же время он разрабатывал теорию «неореализма», пытаясь направить творческие поиски молодых писателей в русло этого творческого метода.

В своих рецензиях и статьях о творчестве серапионов Замятин приветствует прежде всего проявление приемов «неореализма» в их произведениях.

Однако творческие взаимосвязи серапионов и Замятина не укладываются в схему «умудренный опытом мастер — прилежные талантливые ученики». Произведения серапионов и Замятина 20-х годов демонстрируют сложный творческий процесс взаимодействия и взаимовлияния.

Примером являются творческие отношения М. М. Зощенко и Замятина. Проза Зощенко вызывала неизменно высокую замятинскую оценку. «Юмор, смех — свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить», — писал Замятин.¹¹ Он ценил стилистическое мастерство Зощенко, сказовую форму, вкус

⁵ Литературная учеба. 1994. № 3. С. 111.

⁶ См., например: *Городецкий С. Зелень под плесенью* // Известия. 1922. № 42; *Левин Ф. Ушей не спрятать* // Литературный еженедельник. 1923. № 20—21.

⁷ Письмо в редакцию (ответ «Серапионовых братьев» С. Городецкому) // Новая Россия. 1922. № 2. С. 160; *Луниц Л. Почему мы Серапионовы братья* // Литературные записки. 1922. 1 авг. № 3.

⁸ См., например: *Замятин Е. 1) Новая русская проза* // Русское искусство. 1923. № 2—3; 2) *О сегодняшнем и современном* // Русский современник. 1924. Кн. 2.

⁹ См.: *Субботин С. И. К атрибуции псевдонимных сочинений из «Простой газеты»* // Русская литература. 1992. № 1. С. 209.

¹⁰ *Федин К. А. Горький среди нас. М., 1977. С. 83.*

¹¹ *Замятин Е. И. Современная русская литература* // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 138.

к слову, позволившие воплотить яркий, пластичный образ героя нового времени. Замятин сам прекрасно владел формой сказа. Но успех творческого открытия Зощенко мог стать побудительным мотивом художественного эксперимента мастера — появления у Замятина образа товарища Чурыгина, говорящего на языке, совпадающем по всем формальным признакам с языком зощенковского героя, близкого ему по психологическим, культурным, социальным и нравственным характеристикам.

Особым этапом в творческих отношениях Зощенко и Замятина является коллективное творчество писателей. В 1924 году в журнале «Русский современник» печатался «Паноптикум. Тетрадь примечаний и мыслей Онуфрия Зуева». Инициатором создания «Тетради...» стал Замятин, инспирировавший коллективное творчество К. И. Чуковского, П. Е. Щеголева, А. М. Эфроса, М. М. Зощенко. Заметки печатались без подписи и были написаны от лица вымышленного начинающего литератора. Образ начинающего литератора, пытающегося своим умом, опираясь на здравый смысл и жизненный опыт, осмыслить прочитанное и увиденное в жизни, возникает и в рассказе Замятина «Мученики науки». Стремление создать новую книгу взамен прежней и устаревшей, не соответствующей тому знанию, которым обладает начинающий литератор, т. е. стремление написать свою историю для нового читателя, заставляет героя Замятина взяться за перо. В обоих случаях, и в «Паноптикуме», и в «Мучениках науки», повествовательной формой является сказ. Созданный Замятиным образ отважного начинающего литератора, его стиль оказываются весьма близкими образу и сказовой манере начинающего писателя — автора «Голубой книги» Зощенко. Таким образом, в середине 20-х годов в творчестве Замятина определяется круг мотивов, образов и формальных способов их решения, которые с полным правом могут рассматриваться как архетипическая основа «Голубой книги» Зощенко.

Своеобразным завершением коллективного творчества Зощенко и Замятина является созданное ими «Приветствие от месткома покойных писателей», зачитанное 24 января 1927 года на вечере в честь В. Э. Мейерхольда по случаю вызвавшей бурную полемику постановки «Ревизора» в ГОСТИМЕ:

«Потрясенные вторичной кончиной нашего дорогого покойного Н. В. Гоголя, мы, великие писатели земли русской, во избежание повторения прискорбных инцидентов, предлагаем Всеволоду Эмильевичу в порядке живой очереди приступить к разрушению легенды о нижеследующих классических наших произведениях, устаревшие заглавия которых нами переделаны соответственно текущему моменту:

- 1) Д. Фонвизин: „Дефективный подросток” (бывш. «Недоросль»)
- 2) А. С. Пушкин: „Режим экономии” (бывш. «Скупой рыцарь»)
- 3) Его же: „Гришка, лидер самозванного блока” (бывш. «Борис Годунов»)
- 4) М. Ю. Лермонтов: „Мелкобуржуазная вечеринка” (бывш. «Маскарад»)
- 5) Л. Н. Толстой: „Электризация деревни” (бывш. «Власть тьмы»)
- 6) Его же: „Тэ-же” или „Жэ-тэ” (бывш. «Живой труп»)
- 8) А. П. Чехов — „Елки-палки” (бывш. «Вишневый сад»)
- 10) Товарищ Островиц настаивает на сохранении прежних своих названий: „На всякого мудреца довольно простоты”, „Таланты и поклонники”, „Свои люди — сочтемся”, „Не в свои сани не садись”¹²

Иной характер носило творческое взаимодействие К. А. Федина и Замятина. В цикле «Большим детям сказки» Замятин создал особый тип литературной сказки, в основе которой лежит фольклорная бытовая сказка и притча. Сказка Замятина имеет особую «усеченную композицию» — в ней нет традиционного сказочного зачина, читатель непосредственно включается в уже развивающийся сюжет. Здесь

¹² Цит. по: Анненков Ю. Евгений Замятин // Грани. 1962. № 51. С. 81.

действуют герои-чудаки, принадлежащие к низшим слоям общества. Еще одним источником этих замятинских сказок является анекдот, повествовательной формой — сказ.

Всеми этими чертами обладают «сказочки» Федина «Еж» и «Блинки». Подобно сказкам Замятина, у них тот же адресат — взрослые.

Помимо творческих, Федина и Замятина связывали еще и дружеские отношения. В 1934 году в период своего почти двухмесячного пребывания в Париже Федин встречался с Замятиным. Он сохранил в своем архиве фотографии и письма писателя. В 1967 году Федин был инициатором обсуждения в Союзе советских писателей вопроса о судьбе литературного наследия Замятина. Результатом этого обсуждения стало подписанное Федем письмом Секретариата Союза в Публичную библиотеку Ленинграда с рекомендацией включить в седьмой том библиографического указателя «Русские советские писатели-прозаики» перечень произведений Замятина и литературы о нем. По существу, это письмо является первой попыткой литературной и политической реабилитации Замятина, вызволения его имени из забвения. В этом деле Федина поддержали и другие серапионы — В. А. Каверин, М. Л. Слонимский, Е. Г. Полонская.

Изучение связей серапионов с Замятиным позволяет глубже понять роль каждого из писателей в литературном процессе эпохи, осознать историко-культурный контекст того или иного произведения, наполнить реальным содержанием, конкретизировать этапы творческой эволюции как серапионов, так и Замятина. Характер их творческого взаимодействия свидетельствует о том, что обращение к эстетическому опыту Замятина стало школой профессионального мастерства для молодых писателей.

© Т. И. Сыромятникова

«Я ОБРЕЧЕН ГОВОРИТЬ, ЧТО МИР ПРЕКРАСЕН...»

ИЗ ПЕРЕПИСКИ М. ЗОЩЕНКО И К. ФЕДИНА 30—50-х ГОДОВ

М. М. Зощенко и К. А. Федина связывала многолетняя дружба, начавшаяся еще в 20-е годы, когда они оба стали членами литературного общества «Серапионовы братья». Отношения двух писателей были отмечены постоянным вниманием к проблемам друг друга, взаимной любовью и уважением. В декабре 1936 года Федин переехал из Ленинграда в подмосковное Переделкино, а в марте получил первое письмо от своего друга. Так началась переписка. В письмах Зощенко не только делился с Федем своими мыслями и переживаниями, но и в трудные моменты жизни обращался к нему за советом, помощью и поддержкой. А Федин, в свою очередь, спешил «подать руку художнику, когда внутренние» и внешние «препятствия оказывались на пути его призвания, его искусства» (из статьи Федина «Михаил Зощенко», 1943). Переписка охватывает период с 1936 по 1957 год. В Государственном музее К. А. Федина в Саратове хранятся 13 писем Зощенко Федину. Семь из них были опубликованы Б. Сарновым и Е. Чуковской в журнале «Юность» в 1988 году (№ 8). Предлагаемые вниманию читателей письма дополняют историю взаимоотношений писателей, позволяют более детально проследить отдельные факты так непросто складывавшейся судьбы Зощенко.

1

14 марта 1936 (года)

Дорогой и милый мой Костенька!

Я очень страдал и тревожился, что не мог пойти на обсуждение твоего романа.¹ Три дня я пролежал с температурой. И дома у меня — лазарет. Так что, я не рискнул поехать на диспут.

Я беспокоился еще потому, что в Московской Литературке был в некотором роде призыв — «память тебе бока». И я боялся, что тут начнут тебя «кусать», и ты огорчишься. Но мне говорили, что все было очень хорошо и вполне пристойно.

Лично я давно перестал огорчаться на любую критику. Только важен свой взгляд и мнение 3—4 близких товарищей. Многие юношеские оценки давно устарели, и мне давненько уж пришлось изменить всю философию.

И знаешь, в чем дело — после 40 (а мне 40!) надо непременно выработать более легкую, более простую, и отчасти даже беспечную философию. Все, что в юности проходило без ущерба, сейчас могло бы быть тяжелым. Я сильно «сменил веки» в оценке многих дел (и в частности, литературных и сердечных), и мне вот уже год, как стало легко, просто и нетрудно, то, чего у меня не было никогда.

Очень мне интересно знать, как у тебя в этом обстоит. Так ли у тебя продолжается все, как было, или ты сам что-нибудь изменил? Мне очень как-нибудь хотелось с тобой об этом потолковать, т(ак) к(ак) это самый важный вопрос после 40 лет. Если будет у тебя охота — как-нибудь побеседуем.

Целую тебя и сердечно люблю. Мих.Зощенко

¹ Речь идет о романе Федина «Похищение Европы» (Л., 1935. Кн. 2).

2

2 февраля 1944 г(ода)

На заседании редсовета Гослитиздата

Я было хотел вчера (1 февраля)¹ приехать — к тебе или Иванову,² но рассудил, что встречи не будет. Так, вероятно, и оказалось?

Живу я где-то под Москвой — на Ярославском шоссе.³ Неуютно. И скучно. Надеюсь через несколько дней снова переехать в Москву. А в первых числах марта уеду в Питер. Очень хотелось бы тебя повидать. Кто-то мне сказал, что ты в Доме отдыха? Если нет, то я, если позволишь, на днях заеду. Хорошо бы сегодня (за вчерашнее) выпить по стопочке водки. Как ты смотришь? Впрочем, сегодня президиум. Пожалуй, не получится. Поговорим по окончании.

Твой Михаил

¹ 1 февраля 1921 года считалось днем рождения литературной группы «Серапионовы братья». Эта дата отмечалась серапионами на протяжении многих лет.

² Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963) — писатель, входивший в литературную группу «Серапионовы братья».

³ В январе 1944 года Зощенко был выселен из гостиницы «Москва» (где жил с апреля 1943 года), и ему пришлось жить по разным адресам у своих знакомых. В частности, в квартире театрального деятеля А. А. Гольдмана на Ярославском шоссе (ныне Проспект Мира, 124).

3

1 сентября 1951 (года)

Дорогой Костенька!

Весьма совестно тебя тревожить, но еще раз (последний) приходится просить у тебя немного денег, хотя бы рублей 300—400. Все никак не могу наладить своих дел. В Ленинграде для этого нет никаких возможностей — здесь один журнал на триста человек. А с Москвой — на расстоянии — трудно.

Кроме того, уж очень медленно продвигаются все дела. «Крокодил» принял два фельетона, но уже несколько месяцев тянется ожидание. Образцов (в основном) принял комедию для кукол,¹ но бесконечные поправки затянули дело. Перевел с украинского несколько листов,² но и эта работа еще не вышла и непонятно когда выйдет.

Да и здоровье мое дрянное для более энергичных дел. Поэтому и пребываю в постоянных затруднениях, кои и самому осточертели до последней степени.

Если тебя не затруднит эта небольшая сумма в 300 рублей, то пришли мне.

Целую тебя и обнимаю. И прошу прощения, что обращаюсь к тебе с этим делом. Здесь в Ленинграде почти все писатели без денег, за исключением, кажется, Никитина.³ Но он заносчивый человек, и мне не хотелось бы перед ним унижаться.

Однако, если ты сейчас не имеешь денег, то не беспокойся. Я постараюсь занять у Шагинян.⁴

В общем, не легкая жизнь мне выпала после богатства и славы. Так извини меня за просьбу. Сердечный привет Доре.⁵

Твой Мих. Зощенко

¹ По заказу С. Образцова Зощенко написал для Московского театра кукол пьесу «Дело о разводе» (постановка не была осуществлена).

² Зощенко работал над переводами рассказов П. Панча, А. Гаврилюка, Н. Рыбака.

³ Никитин Николай Николаевич (1895—1963) — писатель, член литературной группы «Серрапионовы братья».

⁴ Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888—1982) — писательница.

⁵ Федина Дора Сергеевна (1895—1953) — жена К. Федина.

4

22 сентября 1951 г(ода)

Дорогой Костенька!

Забыл спросить тебя об одном немаловажном обстоятельстве. (В связи с тем, что ты рассказал, как Фадеев¹ позабыл сообщить секретариату о восстановлении меня в Союзе.)

Я забыл спросить тебя — надо ли мне по этому поводу подать заявление в ССП? Или ждать, когда вернется Фадеев, которому ты, быть может, напомнишь об этом? Или рассматривать этот рассказ как анекдот, на который не следует реагировать?

Я видел тебя кратко, и поэтому не расспросил обо всем этом. И только потом понял, что дело это для меня крайне серьезное. Ведь и журналы, надо полагать, по-иному отнесутся ко мне, если я буду в ССП. Да и хворости мои я смогу тогда лечить, как полагается. Чего доброго, путевку возьму.

Ведь пять лет был беспризорным и на каждом шагу терпел бедствия. Так что, дело, конечно, весьма серьезное, и забывчивость Ф(адеева) более чем печальна.

Не хочу затруднять тебя ответом, но в том случае, если понадобится мое заявление — сделай милость, сообщи.

Твой Мих. Зощенко

¹ Фадеев Александр Александрович (1901—1956) — писатель. С 1946 по 1954 год — генеральный секретарь Союза писателей СССР.

5

3 мая 1953 года

Дорогой Костя, должен информировать тебя по нижеследующему делу:

В середине апреля вернулась из Москвы В. Кетлинская,¹ которая сказала мне, чтобы я срочно послал заявление в ССП на предмет восстановления меня в Союзе. Об этом с ней говорил А. Софронов.²

Несколько дней спустя, В. Саянов³ передал мне аналогичное предложение, исходящее от А. Суркова⁴ и А. Софронова.

По этой причине, 22 апреля с/г я послал в Москву заявление — на адрес секретариата ССП.

Сообщаю тебе об этом деле, дабы ты не удивился, что я так смело и без твоего совета действую. На это, как видишь, имелись основания.

Надо сказать, что В. Саянов (по своей сердечной доброте) дал мне свою рекомендацию (письмо, адресованное А. Суркову и Софронову), но эта рекомендация составлена в столь пышном стиле, что я и не решился приложить ее к моему заявлению. Надеюсь, что это не требуется?

И еще надеюсь, что канцелярия ССП сообщит мне о принятии после того, как это состоится.

Только теперь со всей остротой я почувствовал, как трудно мне было в течение семи лет обходиться без Союза и коллектива писателей.

Так что, это событие для меня весьма значительное.

Будь здоров! Обнимаю тебя, дорогой мой. И очень тебе сочувствую в твоём недавнем горе.⁵

Твой Мих. Зощенко

¹ Кетлинская Вера Казимировна (1906—1976) — писательница.

² Софронов Анатолий Владимирович (1911—1985) — писатель.

³ Саянов Виссарион Михайлович (1903—1959) — писатель. С 1941 года — член правления Ленинградского отделения Союза писателей.

⁴ Сурков Алексей Александрович (1899—1983) — писатель. С 1949 года — секретарь правления Союза писателей СССР, с 1953 года — первый секретарь правления Союза писателей СССР.

⁵ В апреле 1953 года умерла жена Федина, Дора Сергеевна.

6

6 декабря 1955 (года)

Дорогой Костенька!

Эти дни ты был в Ленинграде, и мне очень хотелось с тобой повидаться. Но я не стал тебя тревожить. Рассудил, что ты и без того утомлен людьми и делами.

Вообще-то, никаких дел у меня к тебе не было. А просто хотел взглянуть на тебя. Да и хотелось поблагодарить тебя за твое поздравительное письмецо (в августе) и за деньги.

Тогда (осенью) я не стал тебе писать, так как ты отбыл из Москвы. И вот теперь делаю это с некоторым опозданием.

Сейчас дела мои лучше. Работу (переводную) получаю. Что же касается большого литературного плаванья, то тут еще немало препятствий, каковые в моем преклонном возрасте не столь легко преодолеваются.

Однако огорчений у меня больше нет. И нет обид. И, быть может, поэтому я стал опять писать легко и с интересом — чего не было уже давненько.

Еще раз благодарю тебя, дорогой друг, за твое сердечное письмо и за деньги. И от души желаю тебе долгих и безоблачных дней.

Твой М. Зощенко

© А. Я. Гребенщиков

СЕРАПИОНЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ВОЕННЫХ ЛЕТ (1941—1945)

Говорить применительно к 40-м годам об единстве серапионов можно, конечно, лишь весьма условно, так как ни литературной группы, ни бывшего тесного личного содружества не существовало, были известные большие писатели со своими самостоятельными творческими путями, эстетическими принципами. Да и биографии их в годы войны складывались по-разному: Николай Тихонов все 900 дней блокады пробыл в осажденном Ленинграде, Вениамин Каверин — у летчиков и моряков Северного флота, Константин Федин — некоторое время в Чистополе, в эвакуации, затем в поездках по освобожденной Орловщине, Михаил Зощенко — в Москве, Алма-Ате, снова в Москве, Михаил Слонимский и Елизавета Полонская — на Урале, Всеволод Иванов и Константин Федин — на заключительном этапе второй мировой — на Нюрнбергском процессе. И тем не менее есть то, что их объединяло — общая гражданская патриотическая позиция, активное участие в борьбе с фашизмом, в общественной жизни страны, обращение с первых же дней войны к публицистике, способной наиболее действенно, быстро и эмоционально дойти до сознания, до сердца читателя, слушателя. Закономерно, что под первыми военными публикациями многих из них стоят даты: 22 июня 1941 года (Н. Тихонов), 24 июня 1941 года (Вс. Иванов) и т. д.

Благотворно сказался на военной публицистике и весь их предшествующий жизненный и творческий опыт. Участник первой мировой, гражданской, советско-финской войн Н. Тихонов еще с начала 30-х годов разрабатывал антифашистскую тему (например, стихотворная книга «Тень друга»), М. Слонимский часто бывал на пограничных заставах (повесть «Андрей Коробицын»), неоднократные пребывания в Германии (начиная с 1914 года) К. Федина способствовали глубинному осмыслению многих социально-политических проблем этой страны в 40-е годы. Это — опыт прошлый. Но с другой стороны, публицистическая деятельность военных лет «работала» и на будущее — на роман Вс. Иванова «При взятии Берлина», на вторую книгу «Двух капитанов» В. Каверина, на повесть М. Слонимского о фронтовых железнодорожниках «Стрела».

С первых дней войны серапионы ощущали себя летописцами современности, стремились сохранить в газетных и журнальных публикациях все увиденное: фамилии, события, факты, точки зрения непосредственных участников происходящего. Но одновременно (и это, конечно, относится не только к серапионам) они обращались к истории лет минувших, к славе русского оружия (таковы, например, «Клятва молодости» Вс. Иванова, «Удар Брусилова» и «Как в 1916 году русские войска прорвали австро-германский фронт» Н. Никитина).

* * *

Поистине уникальна литературно-публицистическая, общественная и организаторская деятельность Николая Тихонова, возглавлявшего группу писателей при

Политуправлении Ленинградского фронта. Особенно поражает количество публикаций, широта охвата событий, жанровое многообразие. Уже в вышедшем днем 22 июня 1941 года специальном выпуске «Ленинградской правды» было помещено его слово «Мы победим!»: «Гитлер сбросил маску!.. Пусть знают враги, что мы будем сражаться и в поле, и в домах, и в небе, и на воде, под землей и под водой. До последней капли крови, до последнего дыхания будем мы бороться, защищая честь, независимость и свободу Родины».¹ А на следующий день, 23 июня, та же клятва была сформулирована поэтически:

Фашизм найдет лишь гибель впереди, —
Мы ничего ему не отдадим!²

Имя Тихонова неотделимо от истории героической обороны Ленинграда. Его перу принадлежат одна из первых поэм военной поры «Киров с нами», стихотворения, рассказы, очерки, публиковавшиеся во фронтовой, городской, центральной печати. Даже памфлеты и фельетоны, жанры, к которым ранее Тихонов почти не обращался. Кроме того, именно к нему сходились многие нити литературной жизни города.

Характерный и, конечно же, не случайный штрих. Как известно, Тихонов жил на Зверинской улице на Петроградской стороне. Но вот навесивший в апреле 1942 года Ленинград, самого Тихонова Александр Фадеев дает в очерковой книге «Ленинград в дни блокады» уже иной адрес друга-писателя — Рыбинская, 5. Обмолвка оправдана: фашистская артиллерия была прицельно по наиболее важным объектам осажденного города и, в понимании Фадеева, квартира Тихонова была именно таким объектом.

Уже самые первые военные статьи писателя плотно «населены» людьми. В статье «Черты советского человека» рассказывается о летчиках Здоровцеве и Харитонове, пошедших на воздушный гаран, о разведчике Толстове, спасшем командира, о партизане Самохине, погибшем под пытками, но не выдавшем врагу места расположения отряда. Как важно было тогда, в первые месяцы войны, собирать такие крупинки боевого опыта, «науки побеждать», свидетельства нравственной силы наших людей. Через всю статью проходит мысль: «Нет возраста для героического!», подкрепленная через полмесяца в статье «В огне народной войны» рассказом о девочке-связной партизанского отряда: «В ее маленьком сердце живет большая ненависть к фашистам».³

Тихонов ищет наиболее точных, понятных массовому читателю образов, сравнений, при этом он отказывается от усложненных аналогий. Сравнив подвиг партизана Самохина с мужественным поступком легендарного героя прошлого Муция Сцеволы, в дальнейшем поэт уже не обращается к подобным параллелям, полагая, что более оправданно использование фактов отечественной истории. Так, в статье «Боевые традиции великого города» возникает аналогия с событиями двадцатилетней давности: «Люди сорок первого года никогда не забудут доблесть людей девятнадцатого года. Она вспыхнет в их сердцах с новой силой».⁴ А в патетическом по своей интонации «Слове о ленинградцах» предлагается следующее объяснение стойкости нашего народа: «Ленинград — не Париж, прекрасный и великий город, преданный и проданный, жители которого попали в рабство, разоруженный изменниками петэнами и лаваями».⁵

Публицистика первых месяцев войны постепенно преодолевала не оправдавшие себя иллюзии относительно «быстрой победы» или «классовой солидарности»

¹ Ленинградская правда. 1941. 22 июня.

² Там же. 23 июня.

³ Там же. 16 авг.

⁴ Там же. 22 авг.

⁵ Там же. 7 ноября.

немецкого рабочего класса. Так, в корреспонденции «Люди и автоматы», где описано взятие в плен группы немецких солдат, Тихонов сообщает, что они «сдавались сознательно», что один из них заявил: «Надо на вилы поднять Гитлера, и всем нашим страданиям будет конец». И делает наивно-оптимистичный вывод: «Живые люди под серыми мундирами механизированной фашистской орды остались живыми людьми... Они полны ненависти к ее зачинщикам-фашистам».⁶ Жизнь показала иллюзорность таких надежд, и в публицистику Тихонова все активнее входит злая, издевательская интонация сатирических памфлетов («Вурдалаки», «Саранча», «Гитлеровская шпана второй очереди»).

Значительный интерес для исследования публицистики Тихонова представляет цикл очерков-обозрений «Ленинград принимает бой», печатавшийся в «Красной звезде». Как регулярный, выходящий с определенной периодичностью — раз в месяц, цикл возник в мае 1942 года, когда жизнь, быт города и фронта в основном стабилизировались, позади остались осенние бои на ближних подступах к городу, страшная блокадная зима. Появилась возможность анализировать факты на большем отрезке времени. И здесь в центре внимания публициста — люди, которые «изменились, как изменяется человек, совершивший путешествие сквозь все препятствия, выдержавший множество бедствий, в которых потребовалась вся воля и вся сила духа».⁷ Это и артисты, играющие на сцене под артобстрелом, и ученый, работающий в бомбоубежище, и мальчишки, заменяющие отцов у станков... Так из очерка в очерк складывается коллективный портрет города.

Именно Тихонов впервые упоминает имя лейтенанта Георгия Суворова, в короткие часы отдыха между боями пишущего стихи. Кто мог тогда знать, что жить Суворову осталось совсем немного, но в поэзию он войдет прочно.

Тихонов, для которого тема интернационализма, «чувства семьи единой», всегда была близка, раздвигает рамки повествования от Ленинграда до других фронтов. Осенью 1942 года он часто пишет о Кавказе, его истории, месте и роли в борьбе с фашизмом. Его обращение «Слава Кавказа» (сентябрь 1942 года) было перепечатано во фронтовых газетах и издано в виде листовок. Стремительная ритмика фразы, обилие метафор, резкие эмоциональные контрасты... «Розовые лучи зари играют на ледяных высотах» — овеянная поэтическими сказаниями красота. И разве не противоположно, что на нее тупо смотрит «немецкий автоматчик с распухшей от перепоя и усталости мордой».⁸ Имена национальных героев, слова старой песни: «Сегодня будет такой жаркий день, что только на одну тень от наших шапек мы можем надеяться», усиливают агитационно-патриотический накал обращения.

Остросовременно звучит и публицистика Тихонова, посвященная историко-литературным датам. Празднование в блокадном Ленинграде 144-й годовщины со дня рождения А. С. Пушкина — дань уважения и любви не только великому поэту, но и великому гражданину, который «всю жизнь боролся с тиранией, с мраком варварства». В жизни своей Пушкин стрелял «по Бенкендорфам, по Дантесам, по Дуббельтам, по Геккеренам», сейчас, в 1943-м, «он в рядах Красной Армии, он говорит с бойцами и воодушевляет их на священный бой».⁹ В августе 1944 года, уже переехав в Москву, Тихонов выступал в Большом театре СССР с докладом, посвященным А. П. Чехову. И здесь, наряду с глубоким литературоведческим анализом творчества писателя, ощущение его как современника, чьим творчеством вдохновлен «патриотический подвиг бессмертной Зои, героически встретившей пытки...»¹⁰

⁶ Там же. 2 авг.

⁷ Тихонов Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6. С. 77.

⁸ Там же. С. 49.

⁹ Там же. С. 121—122.

¹⁰ Там же. С. 271.

* * *

В десятитомном собрании сочинений Константина Федина публицистика военных лет объединена в четыре цикла: «Война» (термин «цикл» здесь несколько условен, ибо это практически все статьи военных лет с весьма широкой общей темой; как отмечает автор комментария А. Старков, это «правдивая картина жизни страны...»); «Освобожденная Орловщина» — результат поездки Федина в августе—сентябре 1943 года в составе группы писателей по только что освобожденным районам Орловской области; «Свидание с Ленинградом» — публикации в «Комсомольской правде» после посещения города весной 1944 года; и «На Нюрнбергском процессе» — писатель как специальный корреспондент «Известий» был свидетелем работы Международного трибунала, рассматривавшего дела главных фашистских военных преступников.

Публицистике Федина в полной мере соответствует эпитет «художественная». Это не только богатая фактическая основа повествования, не только закономерная в публицистике эмоциональная приподнятость, но и идущие уже от литературы художественной развернутые портретные характеристики, диалоги, сохраняющие индивидуальность речи конкретных персонажей, несущие идейно-смысловую нагрузку пейзажи. Так, цикл «Свидание с Ленинградом» в чем-то проигрывает книге Тихонова «Ленинград принимает бой» и даже очеркам Фадеева «Ленинград в дни блокады». Ведь Федин приехал в город, когда блокада, ее героика и трагедия становились уже историей, и многие факты (голода, холода, бомбежек, артобстрелов) брал, как говорится, из вторых рук. Но это окупается блестяще выписанными художественными образами, портретами конкретных людей, с которыми автор встречался уже сам, — командира и комиссара Пятой ленинградской партизанской бригады Карицкого и Сергунина, главной хранительницы петергофских дворцов-музеев. Психологически точное проникновение в душу, характер, мотивы поступков людей делает не декларативным и главный вывод «ленинградского цикла»: «Есть что-то фронтовое, солдатское в отношении ленинградцев друг к другу. Они прошли вместе сквозь голод, нужду и огонь и знают великую цену суровости и нежности человеческого сердца».¹¹ Мастерством психологической, пусть и краткой, характеристики отмечены образы крестьянки из сожженной деревни под Карачевом, и бывшего партизана, ныне председателя колхоза, одного мужика на всю деревню оставшегося, и командира дивизии полковника Кубасова (из «Освобожденной Орловщины»).

Но вершина военной публицистики Федина — статьи и репортажи с Нюрнбергского процесса. (Хронологически они выходят за временные рамки Великой Отечественной, но связаны с ней органично, поэтому и рассматриваются здесь.) На процессе было немало советских писателей и журналистов, командированных туда различными редакциями для того, чтобы оперативно рассказывать о «суде народов», о поведении преступников, о новых фактах фашистского террора в Европе, о позиции трибунала. Федин писал об этом процессе для «Известий». Причем информативное начало было для него не главным, оно уступало место философскому, социологическому, нравственному анализу. Естественными были прежде всего вопросы: почему за сравнительно короткий исторический срок германский фашизм не только пришел к власти, но и одурманил сознание нации, почему шовинистические идеи так стремительно и грубо взяли верх над идеями цивилизованного правопорядка? Именно на них и стремился ответить писатель в своих нюрнбергских очерках и статьях. Тем более, что он лучше других своих товарищей по советской литературе знал Германию предшествующих десятилетий.

Современники вспоминают, что именно в послевоенные годы поистине «вторую жизнь» обрел первый роман Федина «Города и годы», обнаживший социальные и

¹¹ Федин К. Собр. соч.: В 10 т. М., 1972. Т. 8. С. 345.

нравственные истоки германского фашизма. Тупое самодовольное мещанство, искусно раздуваемый шовинистически-националистический угар, слезливая сентиментальность вкупе с холодной беспощадной жестокостью — все то, что Федин воплотил в образах Мюлен-Шенау, Фрея, фрау Урбах, в какой-то мере Курта Вана, стало благодатной почвой для прихода к власти Гитлера. «Города и годы» оказались «романом-предвидением». И теперь, в 1945-м, из далекого и близкого прошлого выросла проблема ответственности всего немецкого народа за содеянное. Публицист стремился избежать плакатной категоричности. Весьма приблизительно классифицируя немцев разгромленной Германии на «унылых», «находчивых», «мрачных», он размышляет о неординарности психологии побежденных, о мере понимания ими происшедшего и степени осознания своей личной ответственности.

Нюрнбергские очерки Федина — это тоже своеобразное стремление предвидеть. Страшные человеконенавистнические документы, фото- и кинокадры, предъявленные Трибуналу, сами по себе являются неоспоримым приговором фашизму, не подлежащим пересмотру. Почему же психиатры американской армии, изучающие психологию подсудимых, «охвачены сладостным предчувствием, что кроме десяти уже раскаявшихся и отрекшихся от сатаны (Гитлера. — А. Г.), имеются еще три дьявола, которых можно считать кандидатами в ангелы»?¹² В чем «дальний прицел» тактики, идущей «против очистительной бури, против урагана гнева, накопленного человечеством... против здравого смысла»?¹³

Уроки истории заставляют тревожно задуматься о том, каким будет послевоенный мир. Что, например, стоит за призывами создать «санитарный кордон» вокруг Советского Союза? И конечно же, не случайна дневниковая запись от 4 января 1944 года: «Обнажается парадоксальный смысл войны: победа над немцами угрожает союзу, созданному ради победы над немцами».¹⁴

На переломе между войной и миром Федин снова всматривается в будущее литературы, своего собственного писательского труда. Главное остается неизменным: «Желание высказать правду есть единственный смысл литературы», но «правда может быть высказана на тысячу разных ладов, и найти свой лад есть задача жизни писателя».¹⁵ Каким же он будет теперь — фединский «лад»? Не раз доводилось слышать, что трилогия «Первые радости», «Необыкновенное лето» и «Костер» по своей художественной силе уступают романам 20-х годов. Но те, кто так считает, игнорируют то, что Федин сам в чем-то пересмотрел свои эстетические принципы, писал не «лучше» или «хуже», а сообразуясь с «самоустановками»: «Преобладание музыки времени над музыкой слова, т. е. отказ от инструментовки „Городов и годов” и „Братьев”»;¹⁶ «Я поставил себе задачу — писать предельно просто».

Важным этапом на пути к этой совсем непростой «простоте» и явилась военная публицистика Федина — глубокая по мысли, ясная по стилистике и образности.

* * *

Эпиграфом к военной публицистике Всеволода Иванова можно было бы поставить его слова из автобиографии: «Я был счастлив, когда видел свою статью в газете, и вдесятеро был счастливее, когда получил книгу своих статей „Мое отечество”. Каждый из нас, как может и как умеет, защищает свое отечество, — и как это замечательно, что мое умение писать пригодились этим полям, этим нивам, городам...»¹⁷

¹² Там же. С. 355.

¹³ Там же. С. 369.

¹⁴ Федин К. Собр. соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 85.

¹⁵ Там же. С. 81.

¹⁶ Там же. С. 82.

¹⁷ Советские писатели. Автобиографии: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 448.

Не прекращая во время войны работы над прозой, в том числе и над крупными произведениями (романы «Перспектив Ильича», «Сокровища Александра Македонского», повесть «На Бородинском поле»), Иванов активно выступал в качестве публициста (статьи и очерки для Совинформбюро и «Известий»). Причем, сопоставляя публицистику начального периода войны и последующих лет, можно проследить эволюцию от масштабно-патетических обобщений («Житель отчизны», «Мужество моего народа», «Сердце страны») к более тонкому проникновению в судьбы, поступки конкретных людей, встреченных на фронтовых дорогах («Русское поле», «Орлы»). Поначалу писателю казалось, что сама грандиозность схватки двух армий, двух социально-общественных систем несовместима с вниманием к повседневному быту: «Нужно отбросить все лишнее — описание портянок, которых, кстати сказать, мало, рукавиц, шинели... Нужно создать романтизм».¹⁸ Но разве условия, в которых живет, а значит, и воюет солдат — не могут быть предметом журналистского внимания, да и термин «романтизм» в данном контексте не только расплывчат, но и грозит отрывом от изображения повседневного нелегкого «земного» существования человека. Но, как нередко бывает, «теоретические» выкладки вступили в противоречие с практикой журналистской работы, и в публицистику Иванова пришли конкретные люди, освободившие Орловщину, завершившие Великую Отечественную в стане врага. Как свидетельствуют фронтовые корреспонденты Л. Кудреватых и Л. Славин, Иванов умел быстро сходиться с людьми, находить наиболее оправданную в каждом случае интонацию в разговоре, да и само по себе известное писательское имя вызывало доверие собеседников. Иванов не стремился к поиску наиболее выигрышных, сенсационных фактов, он подчеркивал обыденность того, что делает, как *трудится* солдат на войне.

Эта конкретика — не только психологическая, но и топонимическая, военно-тактическая — особенно характерна для цикла очерков «Путь к победе», посвященного боям на немецкой земле и взятию Берлина. Хронологически последовательное, день за днем, описание событий в их напряженной динамичности, сплав героического и трагического, внимания к подробностям увиденного и афористически звучащих концовок очерков, а иногда и отдельных абзацев, «цементируют» цикл, делают его подлинно единым публицистическим произведением.

* * *

Написанное в годы войны Михаилом Зощенко жанрово разнообразно: комедии, кинокомедии, рассказы, повесть. Публицистика представлена только лишь фельетонами, наиболее полно собранными в издании 1946 года. Сам автор объединил под рубрикой «фельетоны» весьма разные по своему характеру произведения, в том числе и юмористические рассказы. Но здесь же встречаются и образцы блестящей антифашистской публицистики.

Для написания фельетона (а во многих случаях термин «памфлет» был бы более уместен) Зощенко нужен один «отправной» факт. Остальное — домысел, вымысел, безудержный полет фантазии, которые заостренными метафорами, гиперболами обнажают суть этого факта, доводя его порой до абсурда. Так, в основе фельетона «Скандал в благородном семействе» факт размолвки Гитлера и Муссолини, возникшей из-за нелестного высказывания дуче о немецкой нации. Где, какой именно был между ними разговор по этому поводу — для публициста интереса не представляет, ибо это никак не влияет на его оценку, на вполне оправданную издевку над главарями фашистских государств. Другой пример: поступила к Гитлеру очень уж для него неприятная сводка о потерях на Восточном фронте. Ясно, что Зощенко не присутствовал при том, как Гитлер с неким генералом эту

¹⁸ Иванов В. Переписка с М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1969. С. 372.

сводку «корректируют». Но «факт присутствия» здесь и не нужен, известна сама практика «корректировки»: уменьшение цифры собственных потерь, увеличение цифры потерь противника, а сатирическому эффекту способствует и диалог персонажей, подчеркивающий их нравственное ничтожество, их страх перед невыгодной правдой. Эти и другие фельетоны-памфлеты смешны, но это смех убивающий.

Конечно, публицист заинтересован в том, чтобы «заполучить» факт не окольными путями, не с чьих-то слов, а непосредственно. Взять, например, в руки выпущенный фашистами «Словарь для обоюдного понимания без знания русского языка». Тут задача Зоценко облегчается, тут и комментировать не приходится, можно почти весь фельетон построить на цитатах из «Словаря...», наглых, грабительских по своей сути. И все же автору этого мало, очень уж хороший повод для издевки, облеченной в форму «пожеланий»: «...следовало бы, черт возьми, добавить несколько фраз, хотя бы таких: „Караул“, „Сдаюсь добровольно“, „Где тут у вас плен?“».¹⁹

Иногда сегодня, задним числом, советских военных публицистов, особенно авторов антифашистских памфлетов, фельетонов обвиняют в «грубости», в «антигуманизме». В таких случаях приходится напоминать бесспорную истину: любое произведение нужно рассматривать, оценивать не столько с точки зрения дня сегодняшнего, сколько в контексте тех конкретных исторических условий, в которых оно было написано. А публицистика Зоценко была точно в цель.

* * *

В письмах Вениамина Каверина, что посылались эвакуированной семье сначала из Ленинграда, потом из Полярного на Северном флоте, можно встретить следующие сообщения: «...я теперь много работаю в ТАССе — каждый день пишу по статье»;²⁰ «Хожу, встречаюсь с любопытными людьми, много записываю»;²¹ «Сама жизнь здешняя очень своеобразна — именно своими мелочами, тесной связью с морем и т. д.».²² О том же он пишет и в послевоенных воспоминаниях: «Случалось, что заказанная в два-три часа ночи статья должна была уже к утру лежать на редакторском столе».²³

Сугубо штатский по всей своей предыдущей жизни, Каверин набирается военного опыта: «Мне случалось часто летать на „амбарчике“ (ближнем морском разведчике) — самолете, отнюдь не приспособленном к тому, чтобы кроме пилота в нем летали военкоры».²⁴

К началу войны у Каверина практически не было опыта журналистской работы. И, направляясь из заблокированного Ленинграда собкором «Известий» на Северный флот, писатель ставил своей главной целью встречи с людьми, которые обогатят работу над вторым томом «Двух капитанов». Так и получилось: «Именно там, среди летчиков и подводников... мне стало ясно, что облик героев моей книги будет расплывчат, неясен, если я не расскажу о том, как они... перенесли тяжелые испытания войны и победили».²⁵ И все же не только и не столько литературные, но самые что ни на есть конкретные герои Великой Отечественной обступают писателя. Два из них, пожалуй, особенно дороги Каверину: о них он упоминает неоднократно. Это командующий Северным флотом вице-адмирал А. Г. Головки («Мне кажется, что Головки обладал редкой способностью ставить себя на место другого человека, с которым его сталкивала судьба. Более того, на место *других* —

¹⁹ Зоценко М. Фельетоны. Рассказы. Повести. Л., 1946. С. 65.

²⁰ Каверин В. Литератор. М., 1988. С. 173.

²¹ Там же. С. 176.

²² Там же. С. 177.

²³ Каверин В. Вечерний день. М., 1982. С. 110.

²⁴ Каверин В. Литератор. С. 178.

²⁵ Советские писатели. Автобиографии. Т. 1. С. 507—508.

будь это батальон морской пехоты или экипаж подводной лодки... Он всегда казался мне человеком, который „сам сделал себя”, ни на кого не рассчитывая»²⁶ и старший лейтенант С. Я. Клебанов, погибший смертью героя в 1943 году («Это был талантливый летчик и прекрасный, чистый человек. Я гордился его дружбой»).²⁷

В первую очередь Каверина интересует не столько воинское мастерство героев, сколько их духовные, нравственные качества. Из очерка в очерк, из статьи в статью складывается образ коллективного героя — Полярного, как орлиного гнезда, «из которого вылетают на большую охоту и в котором — если удастся вернуться — находят налаженную, устроенную, „гарнизонно-семейную” жизнь».²⁸ Гнезда, в котором Каверин ощущал свою нужность.

²⁶ Каверин В. Вечерний день. С. 136—137.

²⁷ Советские писатели. Автобиографии. Т. 1. С. 506.

²⁸ Каверин В. Вечерний день. С. 139.

© М. А. Черняк

ДИСКУССИЯ О НЕИЗДАННОМ РОМАНЕ (НЕКОТОРЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА «КРЕМЛЬ»)*

Тип творческой личности Всеволода Иванова, писателя, до сих пор прочитанного не полностью и достаточно поверхностно, побуждает к поискам в его творчестве ростков многих явлений, характерных для литературы послереволюционного периода. Обращение к его дневникам, записным книжкам, письмам дает ощущение «силы писательского слуха»,¹ с одной стороны, и противоречивости и сложности существования писателя в условиях тоталитарного государства с мощным механизмом официальной и «внутренней» цензуры, с другой.

Утверждая, что в художественном произведении воплощаются и реальность, и личность художника, П. Флоренский писал: «Изменение настроения художника в процессе... работы, его углубление в изображаемый предмет, его духовный рост, переход к новой манере, наконец, вся биография в целом — таковы все более и более существенные изменения художника, сдвиги точки зрения. Все это суммируется и закрепляется в произведении как некоторый *путь* художника».²

Роман Вс. Иванова «Кремль», созданный в начале 30-х годов, увидел свет только полвека спустя. Этот роман, в котором остро поставлен вопрос о последствиях крушения старого, разрушения культуры, веры, традиций, безусловно, открывает путь к пониманию творческой судьбы Вс. Иванова, ее эволюции. История его создания окрашена индивидуальной творческой трагедией и одновременно типична для русской литературы XX века.

Вс. Иванов, активно работавший над «Кремлем» с 1925 года, ощущал острую потребность написать многоплановый роман, в котором сплелись бы настоящее и прошлое, фантазмагория и реальность, русская и западноевропейская эпическая традиция. Роман задумывался и создавался в атмосфере литературных поисков

* Автор статьи благодарит Т. В. Иванову, М. В. Иванову и Вяч. Вс. Иванова за предоставленную возможность работать с семейным архивом.

¹ Ларин Б. А. Эстетика слов и язык писателя. Л., 1974. С. 132.

² Цит. по: Флоренский П. А. Имена. М., 1993. С. 295.

20-х годов вообще и группы «Серапионовы братья» в частности. Сказывалась и особая личная склонность писателя к новизне, экспериментированию, спору со своими собственными произведениями. Поэтому «Кремль» — стилистически и композиционно очень сложное литературное произведение. В нем тесно переплетаются автобиографическое и вымышленное. Материалы архива Вс. Иванова, воспоминания современников, свидетельства вдовы писателя Т. В. Ивановой позволяют воссоздать творческую историю романа.

В 1930 году Вс. Иванов подготовил пролог и первые пять глав для публикации в журнале «Красная новь». Однако роман был отвергнут редакцией. Позднее, вспоминая отрицательные отзывы членов редколлегии журнала (в которую, кстати, входил и он сам), Иванов писал: «Честные, но недалекие, они после яростной критики „Тайного тайных“ в журнале, плотоядно ища в писаниях моих следы Бергсона и Фрейда, отнеслись ко мне внешне приветливо, внутренне отрицательно. Поэтому... нашли в моем романе „Кремль“ все то, что критика находила в сборнике „Тайное тайных“». ³

9 декабря 1934 года газета «Правда» опубликовала беседу с Вс. Ивановым «Моя работа над романом „Кремль“». В ней писатель, в частности, сообщал: «Я задумал написать роман о православии и русском сектантстве. Мой роман создавался параллельно крушению религии в пределах бывшей Российской империи. Я наблюдал своих героев, бросаемых революцией в самые странные положения. Действие романа протекает в уездном кремле, откуда и название романа. В кремле находится центр защиты православия и патриаршества России. Епископ Гурий — главный герой романа, человек честолюбивый и умный; в числе прочих своих задач хочет напечатать Библию. История печатания Библии позволяет автору романа развернуть картину страны времени 1926—36 годов... Работа над романом „Кремль“ — трудная и сложная. Материал огромен. Роман требует... чрезвычайно крепких характеров и сильных событий. В середине 1935 года я надеюсь начать печатание романа „Кремль“».

Однако надежды опубликовать роман опять не оправдались.

Неудовлетворенность собственной работой и растерянность, связанная с отказом редакторов, приводили к тому, что автор на протяжении многих лет стремился подобрать к роману «новые ключи». В архиве писателя хранятся материалы, свидетельствующие о том, что Иванов постоянно возвращался к роману вплоть до 1963 года. Текстологическое исследование этих материалов представлено Е. А. Краснощековой в комментариях к первому изданию «Кремля». ⁴

Важная особенность работы Вс. Иванова над текстом заключалась в том, что ему необходимо было видеть фразу, чувствовать ритм; изменение фразы влекло за собой изменение ритма текста. Поэтому, по мнению автора, нужно было не исправлять слова, а создавать иной вариант фразы, фрагмента текста. Эта особенность творческой индивидуальности Вс. Иванова и является причиной существования множества вариантов его произведений. (Ср.: «Написав один (вариант. — М. Ч.), отодвигал его в сторону, и спустя несколько часов, не заглядывая в первый, — писал второй, так иногда до 5 или 6. Множество вариантов позволяет вам не стесняться своего воображения».) ⁵ «Кремль» оказался в биографии писателя романом с одной из самых сложных творческих историй, растянувшейся на десятилетия. «Для того, чтобы бороться за напечатание, нужно верить в свои силы. Не может такого быть, чтобы не было выхода. Но мне всегда хотелось

³ Цит. по материалам, хранящимся в семейном архиве Вс. Иванова. Далее ссылки на этот источник даются в тексте с указанием в скобках: СА.

⁴ См.: Иванов Вс. Ужгинский кремль. М., 1981. С. 367—382.

⁵ Иванов Вс. Переписка с М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1985. С. 104.

перешагнуть через свои недостатки, и я боролся по-своему, заново начинал работу, продолжал оттачивать стиль», — писал Вс. Иванов.⁶

Творческая история романа «Кремль» показывает, что автор возвращался к работе над этим произведением в узловые моменты истории, когда переосмыслилось многое в судьбе страны, общества, отдельного человека: в 30-е годы, во время Великой Отечественной войны, в 60-е годы, после XX съезда партии.

В законченном виде роман представлен лишь в варианте 1929—1930-х годов. Многие дорогие для писателя мысли, отголоски которых мы находим в архивных материалах, так и не нашли воплощение в тексте, не дошли до читателя. В этом обнаруживается трагичность судьбы писателя, часто оказывающегося в тисках «внутреннего цензора». Вс. Иванов, всю жизнь преклонявшийся перед фокусниками и факирами, оказался в положении фокусника, у которого не получается фокус: замыслы вариантов «Кремля» сопротивлялись бумаге, оставляя единственным ярким художественным экспериментом вариант 1929—1930-х годов.

После смерти писателя в 1963 году начинается не менее драматическая по-смертная история его произведения. В 1966 году Комиссия по литературному наследию Вс. Иванова пришла к решению готовить «Кремль» к публикации. Роман предложили для прочтения и последующего отзыва и заключения ряду писателей и литературоведов. К дискуссии о неизданном романе было подключено много критиков, редакторов. В архиве писателя хранится папка отзывов о романе. А. Белинков, говоря об особой внутренней жизни романа, отмечал: «Эту рукопись не печатают так долго, что всякий, кому удалось ее прочитать, не по своей воле втягивается в полемику... Вс. Иванов писал необычное произведение, и поэтому оно не подлежит обычному анализу... Измерением этой прозы оказываются не привычные конфликты и даже не привычные метафоры, а исключительность повествовательной манеры» (СА).

Полемичные отзывы хорошо иллюстрируют ту ситуацию в литературной политике, в которой оказывались произведения М. Булгакова, Е. Замятина, К. Вагинова, Б. Пильняка. Материалы из архива Вс. Иванова ценны не только как свидетельства, воссоздающие творческую историю произведений, но и как документы эпохи, в которую многие писатели и критики оказывались в тисках творческой несвободы.

Отзывы и рецензии передают широкий спектр полярных оценок, которые вызвал роман у современников, по-разному относящихся к тому, что многие страницы отечественной литературы десятилетиями скрыты от глаз читателей. Все рецензенты, отмечая, что роман — «трудное чтение», расходились во мнении: нужно ли предоставить возможность читателю самому разобраться в тексте Иванова или оставить роман в писательском столе. Автор одной из внутренних рецензий В. Смирнова категорически не принимает сам текст рукописи: «Это типичный черновик, где целые страницы часто представляют собой конспект того, что хотел рассказать писатель... Автор главное свое внимание направляет на Кремль, и, вероятно, потому Мануфактуры в романе бесформенны и бездейственны... Советская власть в романе отсутствует — если не считать карикатурного тов. Старосило, революция существует только в высокопарных и фальшивых речах „интеллигентов“, выведенных в романе также весьма сатирически, рабочий класс находится весьма в жалком состоянии. Что же есть роман?.. Провинциальная косность, ни проблеска революционных событий и идей, ни отзвука того, что делалось в те годы в стране и мире — даже удивительно! Пахнет „Уездным“ Замятина, но там был сюжет очень крепкий, и жизнь была показана с ясным к ней отношением. А здесь — местами натурализм, местами декадентское выпячивание эротических моментов... Выпускать не законченное, пролежавшее так долго... произведение

⁶ Там же. С. 62.

идейно и художественно неясное, слабое, мне представляется ненужным — ни для памяти большого писателя Вс. Иванова, ни для требовательного читателя» (СА). Эта рецензия наглядно показывает, какими доводами пользовалась вульгарно-социологическая критика, боявшаяся услышать иронический голос автора. А. Борщаговский справедливо подчеркнул, что выход этой книги из печати не только дал бы более полное представление о Вс. Иванове — несравненном живописце слова, но и существенно обогатил бы наше представление о русской прозе революционной эпохи, — о ее многообразии и жанровом богатстве.

Секретарь Комиссии по литературному наследию Вс. Иванова Л. З. Копелев в трудности ивановского текста видел своеобразный вызов читателям, не умеющим вступать в творческий диалог с автором: «Романам и повестям Вс. Иванова преграждали путь к читателю ревнители стандартизированной дистиллированной литературы, которых воспитывала и вооружала красными критическими карандашами и критическими дубинками теория и практика культа личности. „Кремль” — трудное чтение для тех, кто привык к гладкой, скроенной по надежным шаблонам беллетристике, к четким схемам „положительных” и „отрицательных” героев... Его стиль — слово мозаика в кустодиевских красках. Вс. Иванов — один из самых отважных, дерзких новаторов нашей литературы, но он неразрывно связан с классическими традициями и с ее новым, послереволюционным развитием» (СА).

А. Макаров в своем отзыве ставит острые вопросы, однако дает на них спорные ответы: «У меня осталось впечатление, что передо мной плод растерявшегося художника и руки, потерявшие свою власть над словом... Трагедия была в том, что своеобразие таланта художника, его склонность переносить и в без того фантастическую бестолковщину быта элемент собственной фантазии, его знание и объяснение действительности, характеров пришли в неразрешимое противоречие с обликом новой, уже сложившейся литературы и тем, что российская глушь менялась стремительно... Роман представляет интерес исключительно для исследователей творчества писателя, для грустных размышлений о судьбе таланта, для разговоров о психологии творчества» (СА). Действительно, роман «Кремль» — трагическая страница в творчестве Иванова; она трагична не «потерей власти над словом» (напротив, Иванов в «Кремле» обращается со словом как взыскательный художник и убежденный экспериментатор одновременно), а тем, что главная книга, к которой автор шел на протяжении долгого творческого пути, не увидела своего читателя, не смогла вступить в диалог с произведениями писателей-современников. С этой точки зрения, судьба романа действительно — тема для «горестных размышлений о судьбе художника».

В то же время многие рецензенты подчеркивали, что роман занимает особое место в творчестве Вс. Иванова. Так, Л. Славин отмечал: «„Кремль” был генеральным произведением Вс. Иванова. Оно одновременно и сколок личности писателя и противоположно ему. Нет, не автобиография! Но, может быть главное дело его жизни... „Кремль” читается неотрывно не потому, что увлекает хитросплетениями сюжета, а потому, что в тугой прозе как алмазы в породе зарыты драгоценные находки. Не проморгать бы!.. Никто из людей не является главным героем этой грандиозной попытки отразить мешанину и сумятицу русского быта на историческом перевале от старой к новой России. Здесь главный герой — время... „Кремль” — самый „ивановский” из всех его произведений» (СА).

Если многие рецензенты отмечали незавершенность романа и — отсюда — невозможность публикации, то И. Соловьева, напротив, говорит об эстетической законченности романа: «„Кремль” — роман о „великом противостоянии” твердь... он близок к теме „заговора чувств”, восстания мещанских страстей, в те же годы интересовавшей, скажем, Олешу и того же Леонова. „Кремль” — вещь законченная. То, что при первом чтении может быть воспринято как следы эскизности, на самом деле имеет совсем иную природу, связано с особенностями

образной системы романа. Пониманию этой природы „Кремля”, пожалуй, помогло бы сравнение с декоративным панно... В природе и стилистике „Кремля” многое связано с русской народно-литературной традицией, с читательской привычкой к художественной логике лубочной повести, сказки, анекдота и т. п. Да и в фабульном материале многое определяется теми же источниками — русскими вариациями „плутовского романа” и „романа тайн”, фольклорно-анекдотической стихией, сказкой. Особый эстетический эффект возникает от пересечения этих стилистических и фабульных мотивов с написанной реалистически-безусловно жизнью провинциального городка 20-х гг.» (СА).

Председатель Комиссии по литературному наследию Вс. Иванова В. Каверин, связанный с ним узами «Серапионова братства», в своем отзыве вскрывает своеобразные традиции, которым следовал Иванов, подчеркивая, что «Кремль» — явление литературного процесса 20-х годов: «„Кремль” — роман-хроника, перечень событий, больших и малых, выстроенных так, как выстроила их в 20-х годах сама жизнь. Его атмосфера — фантастична, но это не литературная, а фольклорная фантастика, близкая народным сказкам, несомненно существующая и даже развивающаяся в наше время... История литературы была бы неточна без „Кремля” Вс. Иванова, который принадлежит 20-м годам и своеобразными художественными средствами рисует это плодотворное время» (СА).

По приведенным фрагментам отзывов видно, сколь напряженной была дискуссия о романе, которому не суждено было увидеть свет еще много лет. К. Федин на заседании секретариата СП СССР 22 января 1968 года пытался найти компромисс: «Наш читатель гораздо умнее, чем мы его представляем. Может быть, не нужен тираж в тысячи экземпляров, нужен иной — маленький. По-моему, следует найти путь трактовке издания...» (СА).

Однако литературные функционеры всячески препятствовали любому проникновению романа в печать. Показательно, что на заседание Секретариата СП СССР, которое специально было посвящено творческому наследию Иванова, не были приглашены члены Комиссии по литературному наследию писателя, всесторонне и глубоко изучившие роман. По воспоминаниям Т. В. Ивановой, «все выступавшие члены правления неизменно начинали свое сообщение словами: „Я так давно читал, что уже не помню”» (ситуация, заставляющая вспомнить историю «Доктора Живаго» Б. Пастернака, дело Ю. Даниэля и А. Синявского и др.). Формулировка заявления, выработанного на заседании Секретариата, демонстрирует традиционные для тех лет подходы к литературе: «роман „Кремль” не следует публиковать в интересах имени писателя, публикация станет оскорблением имени писателя, оскорблением литературной общественности» (СА). Наверняка, услышав о том, что дело практически всей его творческой жизни — это оскорбление его имени, Вс. Иванов решил бы, что ожили герои его романов.

Март 1972 года — еще один этап истории посмертной публикации произведения, связанный с запрещением поместить роман в журнале «Простор». Об этом свидетельствуют несколько писем, сохранившихся в архиве писателя, в том числе и адресованное К. М. Симонову письмо Т. В. Ивановой, в котором рассказывается «история мытарств романа». В 1968 году состоялось очередное обсуждение литературного наследия Вс. Иванова на секретариате СП СССР (протокол № 4 за 1968 год). Председатель собрания К. А. Федин предложил учредить серию «Из литературного наследия», в которой мог бы быть опубликован роман, причем брался сам написать вступительную статью. Но это предложение принято не было. В том же году редколлегией журнала «Волга» была отклонена публикация романа со вступительной статьей К. Фебина. В 1972 году роман решился публиковать журнал «Простор». Номер третий этого журнала за 1972 год был уже подписан к печати, был готов и весь тираж обложки с вынесенным на нее анонсом о публикации романа Вс. Иванова «Кремль». В самый последний момент пришел

запрет на выход этого номера в свет от СП СССР, решение вынесли секретари Верченко, Луконин, Озеров, Федоренко. Т. В. Иванова писала К. Симонову: «Я считаю недопустимым, лишенным элементарного здравого смысла обращать эти романы («Кремль» и «У». — М. Ч.) в нечто „нелегальное“» (СА).

25 июля 1972 года (протокол № 19-а) Секретариат СП СССР вновь постановил, что роман «Кремль» должны прочитать 15 секретарей. Сроков для осуществления этого мероприятия определено не было. В письме к Т. В. Ивановой И. Щеголихин сообщал об этом решении: «...И. П. Шухов рассказывал о секретариате по „Кремлю“... картину представил живо — как запрещают, не читая... Я верю в магию настоящей литературы, а так же и в то, что в секретариате не все Верченки. Очень-очень интересно, как будет проходить обсуждение! Это ведь не частный случай, а столкновение весьма принципиальное. Сколько мы трезвоили о романе Маркеса «Сто лет одиночества» — и новая форма, и новое слово в литературе, и т. д. и т. п. А здесь на нашем родном материале, нашим кровным писателем давным-давно написан роман, который легко вбирает в себя все многочисленные восторги по поводу всей новой латиноамериканской прозы. Нет пророка в своем отечестве!» (СА). Однако должно было пройти еще двадцать лет, чтобы роман «Кремль» был предложен уже не «секретарскому», а читательскому суду.

Вс. Иванов не раз задумывался о причинах непечатания ряда своих произведений и произведений собратьев по перу, о вреде, который таким образом причиняется литературе: «Вред непечатания книги — тормоз развития литературного процесса. Книга, если она талантлива и — не враждебна, имеет право быть напечатанной, хотя бы лишь для того, чтобы быть раскритикованной. Только тогда каждая книга, достойная этого определения, увидит свет».⁷

Роман «Кремль» впервые вышел в 1981 году тиражом 5 тысяч экземпляров под редакторским названием — «Ужгинский кремль», а в 1990 году был опубликован канонический текст романа. Роман, возвращенный читателю, безусловно доказывает, что масштаб сделанного писателем значительно больше традиционного восприятия его как автора «Бронепоезда». В биографии человека рано или поздно приходится ставить точку, но всегда преждевременно ставить точку в биографии книги. История «жизни» романа Вс. Иванова демонстрирует сложность творческого пути писателя, сложность судьбы его произведений на общем фоне развития русской литературы XX века. Об этом писала Р. Орлова Т. В. Ивановой в 1988 году: «...жизнь Всеволода Вячеславовича — тема для романа, для трагического романа. Со временем он „совпал“ (и без кавычек тоже) один раз, в самом начале... Сколько он сделал литературных открытий, которые десятилетия спустя появились в французской, американской и других литературах (разумеется, безо всякого знания о нем). И в этом — очень русская судьба...» (СА).

⁷ Иванов Вс. Переписка с М. Горьким. Из дневников и записных книжек. С. 393.

© А. Д. Зайдман

«ПРОЗАИКИ МОЛОДЫЕ ЕСТЬ В ПЕТРОГРАДЕ»

В начале 60-х годов мои научные интересы были преимущественно связаны с литературно-организаторской деятельностью М. Горького в первое послеоктябрьское десятилетие как воспитателя и наставника молодых творческих сил советской литературы, значение которой очень метко определил В. В. Воровский в письме

к писателю от 15 июня 1921 года: «(...)Вы являетесь насадкой современной русской литературы, и под Вашим боком греется немало гениев, больших и малых(...)».¹

Именно тогда мое внимание привлекли те страницы воспоминаний редактора первого советского толстого журнала «Красная новь» А. К. Воронского «Встречи и беседы с Максимом Горьким», где он рассказывал о большой заинтересованности В. И. Ленина в создании нового журнала, разговорах с М. Горьким, о необычайной активности писателя как редактора литературно-художественного отдела в феврале-июне 1921 года при подготовке к выходу первых номеров журнала. «Последний раз Алексей Максимович встретил меня необыкновенно приветливо, — писал критик. — Потирая руки и улыбаясь в густые усы, он подробно расспрашивал, как подвигается редакционная работа. Речь зашла о привлечении в журнал прозаиков и поэтов. — Поэтов поищите сами, — вымолвил Горький, — а прозаики молодые есть в Петрограде. Там образовалось содружество писателей „Серапионовы братья“. Человеки они, безусловно, одаренные (...) Вскоре Алексей Максимович уехал в Петроград и прислал повесть Всева Иванова „Партизаны“, а также еще несколько рукописей, драму Лунца, рассказы Ник. Никитина и Мих. Зощенко».² Предстояло выявить возможно полнее и разностороннее отношение большого художника к начинающим литераторам, «одаренным человекам».

К тому моменту уже вышли из печати первый том академической «Истории русской советской литературы» (1958) и исследование «Русская советская литература. Очерк истории» (1962), горьковедческие монографии К. Д. Муратовой и Е. И. Наумова, обширная горьковская неизданная переписка с советскими писателями (Лит. наследство. 1963. Т. 70) и десятый том «Архива А. М. Горького» (1964). Начали публиковаться документы из государственных архивов, в частности «Решение Оргбюро ЦК РКП(б) от 27 февраля 1922 г.», где «Серапионовы братья» рассматривались как группа советских писателей, достойных поддержки партии,³ стали выходить издания, в которых утверждалась плодотворная ленинская концепция историзма в оценке литературных явлений. Вместе с тем все еще давала о себе знать старая точка зрения 40-х годов в освещении истории «Серапионовых братьев» и отношения к ним М. Горького, идущая от неприятия первого издания книги воспоминаний К. А. Федина «Горький среди нас» (1943—1944) и односторонней оценки группы «Серапионовы братья» в 1946 году в докладе А. Жданова «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» лишь как безыдейной и аполитичной.⁴ Поддержку группы Горьким сторонники этой точки зрения называли «грубой политической ошибкой» и считали, что положительное горьковское отношение к творческому вкладу серапионов в литературу «не дало оснований забывать ошибочность платформы группы»,⁵ а публикация воспоминаний Вс. Иванова «История моих книг» (Наш современник. 1957. № 3; 1958. № 1) вызвала реплику «Факты и иллюзии».⁶

Привлечение обширного материала творческой жизни 20-х годов, изучение литературных дискуссий и споров первых лет революции, обращение к художественной практике молодых писателей, внимательное прочтение опубликованного наследия М. Горького приводили к мысли о недостающих звеньях в цепи исследования проблемы. Возникла острая потребность работы в партийных, государст-

¹ Архив А. М. Горького. М., 1964. Т. X. Кн. I. С. 15.

² Новый мир. 1966. № 6. С. 217; сокращенный вариант воспоминаний публиковался в журнале «Прожектор» (1927. № 6).

³ Метченко А., Дементьев А., Ломидзе Г. За глубокую разработку истории советской литературы // Коммунист. 1956. № 12.

⁴ Сейчас появились новые публикации о нелегком времени для ленинградских писателей: Капица П. И. Это было так // Нева. 1988. № 5; Левоневский Д. А. Душное лето 46-го // Известия. 1988. № 142. 21 мая.

⁵ Мясников А. М. Горький: Очерк творчества. М., 1953. С. 422; Иванов В. И. Формирование идейного единства советской литературы. 1917—1932. М., 1960. С. 137.

⁶ Литература и жизнь. 1958. № 18. 18 мая.

венных и литературных архивах, обращения к самим писателям-серапионам, чья литературная молодость была овеяна благотворным, внимательным и заинтересованным отношением М. Горького. Так возникла моя переписка с М. Слонимским, К. Фединым, В. Кавериним, а позднее и с Н. Тихоновым.

Поскольку М. Л. Слонимский был личным секретарем М. Горького в издательстве «Всемирная литература», я решила сначала обратиться к Михаилу Леонидовичу. Вот текст черновика первого письма к М. Л. Слонимскому, отправленного в Ленинград 18 октября 1964 года:

Уважаемый Михаил Леонидович!

Прекрасно понимаю, что у Вас много дел, но очень прошу выбрать время, чтобы помочь мне в моих поисках.

В связи с изучением истории литературной группы «Серапионовы братья» мне необходимо уточнить некоторые обстоятельства. Не могли бы Вы помочь мне в этом.

1. Не сохранилось ли у Вас какой-либо библиографии (личной) относительно: а) публикаций серапионов (и ваших в особенности) 1921—1925 гг. в журналах, газетах и сборниках (отечественных и зарубежных);

б) особо меня интересуют публикации литературных статей (я исключаю отсюда статьи Л. Лунца «На Запад!», «Почему мы „Серапионовы братья“» и все, что было в «Лит. записках», 1922, № 3);

в) что писалось о серапионах в эти же годы.

У меня, конечно, собран обширный материал, но не хотелось что-то пропустить.

2. Не могли бы Вы сообщить: велись ли какие-либо протоколы или записи заседаний серапионов? Если да, то где их можно найти? (Архив?)

3. Нет ли у Вас сведений о том, как зарубежная печать откликнулась (хотя бы немецкая) на сборник «Серапионовы братья», который вышел в Берлине в 1922 г., в издательстве «Русское творчество»?

4. Не сообщите ли Вы, кто, когда и почему не разрешил журнал «Серапионов»? И меня интересует все, что касается замысла такого журнала, о чем Вы писали М. Горькому в августе 1922 г.

5. Не располагаете ли Вы какими-либо материалами об отношении М. Горького к серапионам (материалы архива М. Горького в Москве мне известны).

6. Не могли бы Вы указать возможно точнее хронологически деятельность «Серапионовых братьев»? (Дата рождения известна — 1 февраля 1921 г., а до какого года считать группу — до 1926 г.? 1927 г.?).

7. Не могли бы Вы сообщить, как серапионы относились к Евг. Замятину?

8. Не известна ли Вам судьба писем М. Горького к Л. Лунцу? Семья Л. Лунца жила в Гамбурге. Возможно, Вы знаете, кто из членов семьи жив, к кому можно было бы адресоваться в Германии?

Заранее благодарна и признательна Вам!

Ответ пришел очень быстро, это обрадовало и вдохновило на новые поиски.

9 ноября 1964 г.

Уважаемая Алевтина Давыдовна!

Отвечаю с опозданием, потому что был занят срочной работой, а Ваше письмо требует подробного и точного (то есть надо покопаться в библиотеке и архиве) ответа.

Итак, отвечаю по пунктам.

Записи заседаний серапионов не велись. Никаких протоколов не было. На собраниях читались все (или почти все) вещи, которые печатались серапионами с самого начала деятельности (с 1921 года до 1927 года (приблизительно)). Помню, например, что роман мой «Лавровы» (1926 год) читался у серапионов. В 1921 году вышел альманах «Серапионовы братья» в издательстве «Алконост», в расширенном виде — в Берлине. Идея о журнале была довольно у нас смутная. Никуда мы с этим делом не обращались, и никто нам его не запрещал. Существовавшие тогда журналы хватали наши рукописи, и в сущности необходимости в нашем особом журнале не было. Организация «Красной Нови» и издательства «Круг» совсем определили положение. В дальнейшем мы сами входили в редколлегия журналов (в Ленинграде в 1924 году — альманах «Ковш», журнал «Ленинград» (я был там редактором), затем — «Звезда» и т. д.). Возьмите № 5 журнала «Вопросы литературы» за 1964 год, там напечатана моя автобиография, в которой я перечисляю издательства и пр. Серапионы с первых же своих шагов были ячейкой советской литературы и очень быстро слились с другими советскими писателями, родившимися в других городах, по всей стране, сохраняя каждый, конечно, свою творческую индивидуальность. Сама группа естественно растворилась в советской литературе, в которой серапионы занимали к тому времени уже ведущее положение (а иные — редакционное и общественное). Официально никто группу эту не распускал.

Надеюсь, что Вам известен 70-й том «Литературного наследства» («Горький и советские писатели, неизданная переписка»), вышедший в 1963 году. Он наиболее полно отвечает на Ваш вопрос об отношении Горького к серапионам (там, в частности, переписка Горького со мной). Рекомендую также книгу Е. Наумова «Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей» (1958) и пр. В «Лит. насл.» есть ошибка (в одном только месте примечаний) в перечислении серапионов, но в остальном все документально, напечатана и статья Горького о серапионах. Об отношении Горького я писал в своих воспоминаниях об А. М. («Лит. современник», № 6 за 1941 г., в сокращенном виде — в «Избранном», Лениздат, 1956).

Зарубежных откликов на альманах серапионовский у меня нету. Судьба писем Горького к Лунцу мне неизвестна. Слышал, что жива сестра Лунца (кажется, в Англии), но адреса ее не знаю. Библиографию произведений серапионов можно, я думаю, легко выяснить в соответствующих библиографических сборниках (у Мацуева, например). Недавно вышел в Лениздате сборник «Писатели Ленинграда», где, говорят, приведена библиография серапионов, оставшихся ленинградцами, но очень неполная. У меня этого сборника нет. Составить полную библиографию своих статей я, право, никогда не был в силах. В № 5 «Вопросов литературы» за 1964 год, в моей автобиографии я кое-что из своих статей цитирую, а следовательно, и статьи эти указаны. Печатались серапионы в двадцатые годы буквально во всех советских журналах и многих советских газетах («Звезда», «Красная Новь», «Ленинград», «Прожектор», «Красная Нива», альманахи «Круг», «Ковш» и т. д.).

Если что Вам неясно, охотно дополню, напишу еще. А пока желаю Вам удачи в Вашей работе. Библиографию, право, трудно мне составить, она очень обширна, так что простите, что отсылаю Вас к существующим сборникам. Но если все-таки в сборниках не окажется, то, может быть, соберусь с духом... Привет!

М. Слонимский

Не дожидаясь ответа М. Л. Слонимского, 25 октября 1964 года я адресовалась с подобными же вопросами к К. А. Федину; вскоре пришло обстоятельное письмо.

А. Д. Зайдман
г. Горький

6 января, 1965

Уважаемая Алевтина Давыдовна,

с небольшим промедлением (два месяца для меня не срок) отвечаю на Ваши вопросы к изучению взаимоотношений М. Горького с «Серапионовыми братьями».

Основным ответом, как Вы понимаете, должно служить все, что говорил о С. б. Алексеем Максимович. Кажется мне, это основное сейчас стало общедоступно из 70-го тома «Литературного наследства». Затем следуют воспоминания самих С. б. Они, вероятно, тоже Вам известны. Переписку Горького со Вс. Ивановым сейчас подготавливает полностью вдова Иванова — Тамара Владимировна: эту переписку предполагают включить в сборник Вс. Иванова. В. Каверин написал (и как будто опубликовал) довольно обширный мемуарный очерк. О моей книге «Горький среди нас» Вы тоже знаете (в IX томе последнего издания моих сочинений полностью перепечатано 1-е издание этой книги — в 2-х выпусках — 1943 и 1944 гг.). Напечатаны были воспоминания об отдельных эпизодах связей С. б. с Горьким Мих. Слонимского. Все это — в разных периодических изданиях — в «Звезде», напр., либо в книгах, как, скажем, заметки Корнея Ив. Чуковского о встречах С. б. с Горьким на его (Горького) квартире в Петрограде. К. И. Чуковский написал, но еще не напечатал чрезвычайно интересное эссе о Мих. Зощенко.

Большинство такого рода публикаций Вам, как библиографу, знакомо. О ненапечатанном Вам, очевидно, придется обращаться непосредственно к авторам работ.

Теперь по пунктам Вашего письма:

1) Сообщить — кто и почему не дал разрешения на издание серапионовского журнала, я не могу. Может быть, помнит об этом Слонимский (или тот из серапионов, кто писал о плане такого журнала Горькому). Но что могу наверно сказать — так это одно: никакого «плана», кроме мечтательных намерений затеять «свой» журнал, не было. В 22—23 годах планы не разрабатывались, как теперь. Книги и журналы рождались, как грибы, и еще скорее, чем грибы, исчезали.

2) «Из документов горьковского внимания к серапионам» у меня сохранились две его книги с дарственными надписями и портрет, снятый (фотогр.) в Сорренто. Пока я еще не передал Архиву все горьковские письма, числом 36, и две рукописи, тексты которых даны «приложениями» в назв. выше томе «Лит. наслед.». Все это в автографах.

3) Судьбы писем Горького к Лунцу не знаю и не знаком ни с кем из родственников Лунца. В 1928 году, будучи в Гамбурге, познакомился с его родителями, был у них и вместе с ними — на его могиле. Но впоследствии связь с ними не поддерживалась, и жив ли кто из родни Лунца в Гамбурге или еще где, мне неизвестно.

4) Записей серапионовских суббот мы не вели, если не считать двух-трех совершенно случайно и шуточно сделанных «протоколов», ради пародийно вспоминаемых традиций озорных арзамасцев. У меня сохранились два (кажется) «протокола», родившихся на субботах в моей комнате, на Стремянном переулке.

5) Об отношении С. б. к статье Лунца кое-что Вы могли почерпнуть из интереснейшей работы К. Д. Муратовой — «М. Горький в борьбе за развитие советской лит-ры» (1958, изд. Ак. наук). Но знаете ли Вы, напр., «реплику Вс. Иванову» под назв. «Факты и иллюзии», где подписавший ее псевдоним «Литературовед» корит Вс. Иванова всеми грехами его за попытку «пожалеть» Лунца и самих С. б.? Статья Лунца и тут называется «Программой С. б.». А ведь в действительности-то ни один из С. б. не знал и не ведал, что написал Лунц... до того, как написанное было напечатано. («Реплика» помещена в газ. «Литература и жизнь», 18.V.1958 г.).

Это, пожалуй, самый интересный миф об истории С. б. — пресловутая статья Лунца «Почему мы С. б.», фигурирующая у литературоведов все еще как «Программа» С. братьев.

Вот все, что могу Вам сказать (напутав при этом в порядке Ваших вопросов, — поменяв два из них местами).

Будьте здоровы. Желаю Вам успеха в работе и всего лучшего.

Уважающий Вас

Конст. Федин.

Это было обращение к «старшим» серапионам. Но, судя по очерку «Горький и молодые», опубликованному в журнале «Знамя» в 1954 году, мне представилось, что его автор, «младший» серапионов брат В. А. Каверин, может многое дополнить. Мои предположения оправдались. В начале февраля 1965 года я получила ответ.

Уважаемая Алевтина Давыдовна!

К сожалению, у меня нет неопубликованных рукописей, относящихся к Горькому. Я написал маленькие воспоминания о серапионах, они будут напечатаны в моей книге «Здравствуй, брат» и т. д., выходящей в этом году в «Советском писателе».

Насчет серапионовского журнала «Двадцатые годы» я ничего не помню. Конечно, я охотно дам Вам разрешение воспользоваться(ся) моим архивом в ЦГАЛИ.

С уважением В. Каверин.

8/II—1965.

Писательские письма не требуют особых комментариев, однако некоторые моменты переписки нуждаются, на мой взгляд, в дополнениях. Первый момент — это вопрос о возможности печататься молодым авторам-серапионам, большинство из которых прошли школу литературной выучки в горьковской литературной студии «Всемирной литературы» и Дома искусств в семинарах К. Чуковского, Е. Замятина, В. Шкловского. Весной 1921 года Горький задумал выпустить в издательстве З. И. Гржебина альманах «1921 год», в который предполагалось включить серапионовские произведения «Жаровня Архангела Гавриила» и «Хлеб» Вс. Иванова; «Рваные люди» и «Поручик Архангельский» М. Слонимского; «Любовь», «Война» и «Старуха Врангель» М. Зощенко; «Рвотный форт» Н. Никитина; «Бунт» и «Вне закона» Л. Лунца; «Одиннадцатая аксиома» В. Каверина. Он встречался с членами группы, беседовал с авторами, тщательно редактировал их произведения (в частности, рассказы Зощенко и Слонимского). 10 июля 1921 года Горький пишет любопытнейшее предисловие к альманаху, который стал называться «Серапионовы братья» (предисловие до сих пор остается неопубликованным и хранится в Архиве А. М. Горького в Москве). М. Горький в этом предисловии первый сказал о группе писателей как значительном литературном явлении, с которым он связывал надежды на развитие русской литературы в русле своих раздумий о путях русской революции, о судьбах культуры и роли писателя в общественной жизни. Горький ждал от серапионов появления ярких произведений о новой действительности. Горьковский замысел, к сожалению, не осуществился. Однако рассказы и повести членов содружества по рекомендации Горького стали печататься в «Красной нови», где в 1921—1922 годах появились «Партизаны», «Алтайские сказки», «Броненосец № 14-69» и «Голубые пески» Вс. Иванова, «Лялька Пятьдесят» М. Зощенко, «Рвотный форт» Н. Никитина.

В то же время серапионы печатались в ряде изданий, которые выходили в Петрограде. Талантливость серапионовских прозаиков была несомненной и для их

студийных учителей Е. Замятина и В. Шкловского, направлявших творческие поиски своих учеников преимущественно в сферу формальных исканий. Они не упускали случая предоставить молодым авторам страницы редактируемых ими изданий («Петербург» В. Шкловского, «Петербургский сборник» Е. Замятина). В конце 1920 года Дом литераторов объявил первый литературный конкурс начинающих писателей на оригинальные повести и рассказы в прозе размером не более одного листа. «В конкурсе могут принять участие только те авторы, у которых нет отдельных изданий беллетристических произведений в прозе», — говорилось в его условиях.⁷ Результаты конкурса были объявлены 7 ноября 1921 года, когда на торжественном заседании жюри с речами выступили Е. Замятин, Б. Эйхенбаум, А. Редько. «На конкурс представлено 97 рассказов, удостоены премий 6. Названные рассказы естественным образом распадаются на несколько групп. „Сад“ объединяется с „Подвалом“ — оба рассказа изображают современную деревню; с другой стороны, „Врата райские“ и „Одиннадцатая аксиома“ развивают действие в городе, в Петербурге, вне современной жизни. „Степь“ и „Сила“ стоят особняком»⁸ — таков был итог конкурса. По его условиям произведения-победители должны были быть опубликованы. Вслед за этим журнал «Летопись Дома литераторов» (№ 3 от 1 декабря 1921 года) сообщил: «В сборник „Молодые беллетристы“, выпускаемый Домом литераторов к январю, войдут рассказы К. А. Федина («Сад»), Н. Н. Никитина («Подвал»), Л. Н. Лунца («Врата райские»), В. А. Зильбера («Одиннадцатая аксиома»), Б. К. Терлецкого («Степь») и Н. С. Тихонова («Сила»». Однако и этому изданию не суждено было осуществиться. Но в самом начале 1922 года Дом литераторов выпустил «Петербургский сборник», где произведения старых авторов соседствовали со стихами и рассказами молодых серапионов (М. Зощенко — «Мишка Жиган», Вс. Иванов — «Лоскутное озеро», Н. Никитин — «Жизнь гвардии сапера», М. Слонимский — «Антихристово причастие», К. Федин — «Про радость», стихи Е. Полонской и Н. Тихонова). Критическому разбору сборник подвергся на страницах «Известий», «Правды»⁹ и других изданий.

Старая литература называлась «плесенью Петербурга» (С. Городецкий), сосредоточившей в себе «безысходную тоску по старой, императорской России» (Я. Яковлев). Оба критика отделили прозу «Серапионовых братьев» от «плесени». С. Городецкий подчеркнул: «Группа „Серапионовы братья“ — М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Никитин и другие, уже известные по „Красной нови“ и другим изданиям, положительно выдвигается на первое место. Сочный деревенский язык, с почти научным вниманием к областным говорам, богатейший опыт, вынесенный из гражданской войны, всегда занимательный сюжет и мастерская краткость рассказа, коллективная работа, обнаруживающаяся в оригинальности хорошо проверенных приемов, и, наконец, зеленый, здоровый талант — вот признаки, по которым можно узнать „Серапионовых братьев“, не заглядывая на подпись. Это молодая, цветущая зелень нашей литературы». Но далее добавил: «И вот старый Петербург старательно наводит на нее свою плесень. Умный и талантливый руководитель группы Евгений Замятин, к сожалению, целиком остался в старом и вместе с техникой передает своим ученикам свою квель и плесень идеологическую. „Петербургский сборник“ 1922 года как нельзя лучше обнаруживает идеологическую блокаду, выдерживаемую — уже не благополучно — „братьями“».

Вслед за этим последовало коллективное публицистическое выступление «Серапионовых братьев» — их «Письмо в редакцию газеты „Жизнь искусства“ (Ответ

⁷ ИРЛИ. Ф. 98. № 151. Л. 1.

⁸ Там же. Л. 22—23.

⁹ Яковлев Я. Горбатого только могила исправит // Правда. 1922. № 52. 5 марта; Городецкий С. Зелень под плесенью // Известия. 1922. № 42. 22 февр.

«Серрапионовых братьев» Сергею Городецкому)»,¹⁰ подписанное всеми десятью членами содружества, в котором они полемизировали с оценкой своего участия в «Петербургском сборнике». В письме сказано: «Что „отличный рассказ” Мих. Зощенко — „идеологически пустое место”, еще можно понять в том смысле, что С. Городецкому вообще нужна идеология. Но порицание Вс. Иванова за то, что в его рассказе над убитыми мужиками, и белыми и красными, „бабы плакали одинаково”, можно понять только в том смысле, что С. Городецкому нужна — пусть он говорит это прямо — политическая тенденция. „Серрапионовы братья” могут решительно заверить С. Городецкого: надежды на то, что они примут желательные для него тенденции, так же напрасны, как напрасны и опасения его в том, что они примут тенденции противоположного лагеря». Отмежевываясь, таким образом, и от пролетарской, и от буржуазной тенденциозности, серрапионы наивно полагали, что искусство может существовать автономно от политики. Серрапионовское коллективное письмо заканчивалось словами: «Искусству нужна идеология художественная, а не тенденциозная, подобно тому как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литературой».

Многие серрапионы отдавали себе отчет, что означало участие в таком издании, как «Петербургский сборник», но из-за отсутствия собственного литературного органа вынуждены были прибегать к подобному «сотрудничеству». 13 февраля 1922 года К. Федин писал А. К. Воронскому: «Беллетрист поставлен в необходимость пользоваться „парламентами мнений” вроде „Петербургского сборника”. В таком „парламенте” революционер сидит подле черносотенца».¹¹

Серрапионы не только мечтали о своем журнале, но и предпринимали активные шаги, чтобы мечта превратилась в действительность. Н. Никитин писал тому же А. К. Воронскому 21 августа 1922 года: «Серрапионовские ребята стонут о журнале. Это теперь надо».¹² А еще в середине августа 1922 года М. Слонимский обратился к М. Горькому: «Покорнейшая просьба: принять участие в нашем журнале. Журнал будет называться „Двадцатые годы” (не наверняка еще). Журнал этот — следствие поездки моей со Всеволодом и Фединым в Москву... У нас на этот журнал — ориентация главная. Наконец-то можно будет заговорить полным голосом».¹³ Но уже 28 августа 1922 года К. Федин сообщал М. Горькому о возникших осложнениях с журналом: «Совсем было наладилось дело с изданием в Петерб(урге) серрапионовского журнала, но в последний момент затею пришлось отложить, как ни странно — не из-за денег».¹⁴ Эта проблема была снята общественно-литературным процессом, когда было организовано издательство «Круг» и стали выходить альманахи артели писателей «Круг». Об этом чуть ниже.

Второй существенный момент в переписке — это место «Серрапионовых братьев» в литературном процессе 20-х годов. Вышеприведенные письма М. Слонимского и К. Фебина во многом дополняют свидетельства Н. С. Тихонова. 5 августа 1969 года я получила от Николая Семеновича письмо: «Уважаемая Алевтина Давыдовна! Я прочел Ваш автореферат диссертации „М. Горький и «Серрапионовы братья»”. Я написал подробный отзыв о нем, который прилагаю, и чтобы не повторяться, скажу только, что Ваша работа понравилась мне своей доподлинной любовью к литературе, потому что без этого невозможно было так старательно, так подробно, с такой затратой энергии и времени собрать и обработать баснословное количество фактов в целях выявления истины». Надеюсь, читателю будет интересно узнать, о чем писал Н. С. Тихонов в упомянутом отзыве:

¹⁰ Жизнь искусства. 1922. № 13. 28 марта. С. 7.

¹¹ Воронский А. К. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 31.

¹² Архив А. М. Горького. Б-ка «Красной нови». 1-44-4.

¹³ Лит. наследство. 1963. Т. 70. С. 376—378.

¹⁴ Там же. С. 466.

Я нахожу, что это первый серьезный труд по приведению в порядок темы, имевшей самое пестрое, растрепанное, неправильное, порой надуманное содержание и толкование, удивившее от того, что было в жизни и творчестве прозаиков этой группы.

Пора, давно пора рассказать последовательно и правдиво, как было на самом деле, какие узы связывали М. Горького с серапионами, куда это привело и чем кончилось. Сколько в разные годы плели разного вздору о «Серапионовых братьях», вплоть до того, что их группа основалась в честь германского генерала Гофмана, реакционера, предлагавшего Антанте создать в Прибалтике армию из солдат бывшей вильгельмовской армии и русских белогвардейцев для похода на Ленинград (тогда Петроград).

Хорошо то, что в диссертации анализируются самые различные взгляды серапионов и что говорится о том, что взгляды Л. Лунца, выраженные в его статьях «На Запад» и других, не только не поддерживались серапионами — всеми, — но на этой почве были настоящие бои.

Об этом периоде очень убедительно рассказано К. А. Фединым в его книге «Горький среди нас», в последнем издании. Серапионы были все разные, и рождение самых их ранних произведений говорит о том, откуда шел материал, кто был вдохновителем того или иного писателя. Это очень важно, потому что в дальнейшем все пошло по путям, раз избранным и расхоронившимся в разные стороны.

Обилие привлеченного материала объясняет и критические, а не только похвальные отзывы Горького о произведениях, написанных серапионами-прозаиками в тот период.

Может быть, даже малейшие штрихи, относящиеся к первому периоду существования группы, имеют какое-то значение. Так, мне вспоминается, что серапионы, получившие приглашения от тогдашних заправил «Дома литераторов» написать свои автобиографии в журнал «Летопись Дома литераторов», угадали тайную мысль этих литературных недоброжелателей, «а ну-ка пусть эти выскочившие на безлюдьи „новые классики“, выскочки, заговорят так, как будто они уже смена всей дореволюционной литературы! Они заговорят, а мы посмеемся!»

Но им посмеяться не удалось. Серапионы написали большей частью пародийно свои автобиографии, не придавая им особого значения. Это было озорство молодых, полных литературных сил молодых талантов, которые хотели позлить старых жрецов литературы из реакционного «Дома литераторов».

Так это и было воспринято тогда в городе, но не все поняли эту игру, и многие восприняли все всерьез. Даже Слонимскому пришлось писать Горькому: «Не огорчайтесь на наши автобиографии». Он подыскивал лучшее объяснение, и оно выразилось во фразе: «Это легкомыслие на почве физического и нервного переутомления».

Так бы и ушли эти автобиографии в архив, в прошлое, но они были не раз вытаскиваемы для поношения серапионов, не раз ими трясли, как доказательством наиважнейшим, что серапионы такие, сякие, архиреакционеры и люди, отрицающие русскую классическую литературу, и так далее.

Кроме того, эта работа с полной ясностью воскрешает начальный период накопления творческих сил советской литературы, о котором нигде нет серьезного описания, а только при восстановлении документальных данных, при сближении большого числа литературных фактов и правильного их распределения на арене той борьбы, которая велась в то время между литературными группами, течениями и направлениями, можно увидеть настоящую картину и ту позицию, которую по отношению ко всему занимал М. Горький.

Позднейшие свидетельства К. Федина, Н. Тихонова и М. Слонимского о месте группы в литературном процессе 20-х годов ни в коей мере не противоречат тому, как творчество молодых писателей оценивалось в партийных кругах. Газета «Правда» (1922. № 79. 7 апр.), в частности, отмечала: «Темы революции преобладают у всех „братьев”. Высокая художественная техника, в огромной доле обязанная Е. Замятину, М. Горькому, К. Чуковскому, понимание законов западноевропейского сюжета, разработанное Викт. Шкловским и его практической школой, молодость и упорная работа — все это позволяет думать и надеяться на многое!» А судя по опубликованным и архивным документам, в течение всего 1922 года партия много внимания уделяла непролетарским отрядам писателей с целью привлечения их к делу создания социалистической литературы. В этих документах членам группы «Серрапионовы братья» отводилось одно из первых мест. Сошлюсь на исключительной важности протоколы заседаний комиссии по организации писателей и поэтов в самостоятельное общество, работающее в коммунистическом духе, которая была создана решением Политбюро ЦК РКП(б) от 6 июля 1922 года. Возглавил работу комиссии зав. агитпропом Я. Яковлев. Постановления этой комиссии, хранящиеся в Центральном партийном архиве (ЦПА ИМЛ. Ф. 17. Оп. 60. Ед. хр. 175), исходили из реального положения в литературе. В организации общества было решено идти от издательства, в которое предполагалось привлечь писателей из различных групп (пролетарских писателей, футуристов, имажинистов, «Серрапионовых братьев», старых писателей). В материалах комиссии имеются пространные списки писателей, которых необходимо вовлечь в общество, дана характеристика их творчества. Члены серрапионовского содружества были отнесены к первой и второй группам писателей, наиболее близко стоящим к задачам общества, два представителя «Серрапионовых братьев» были рекомендованы в организационное бюро. 20 июля 1922 года Политбюро ЦК РКП(б) принимает решение: «Не возражать против предложений комиссии Яковлева».¹⁵ Выработанные принципы легли в основу вскоре созданного издательства «Круг» (1922—1929), которым руководил А. К. Воронский. В момент организации издательства в состав его редколлегии входили серрапионы Вс. Иванов, Н. Никитин и К. Федин.

В партийных документах 1923—1925 годов «Серрапионовы братья» оценивались как советские писатели, достойные всяческой поддержки, как литераторы, требующие к себе бережного отношения, несмотря на противоречивую позицию некоторых представителей группы.

М. Горький в это время находился в Германии на лечении, но внимательно следил за развитием художественного творчества серрапионовских прозаиков. Он откликнулся на выход первого альманаха «Серрапионовы братья» в 1922 году в Петрограде, содействовал выходу дополненного издания альманаха с таким же названием в 1922 году в Берлине, всячески пропагандировал прозу серрапионов за рубежом.

15 марта 1923 года М. Горький написал вторую статью о серрапионах — «Группа „Серрапионовы братья”» — как предисловие к бельгийской публикации рассказов К. Федина «Сад» и М. Зоценко «Виктория Казимировна» (первая полная русская публикация осуществлена в 1963 году: Лит. наследство. Т. 70). В данном контексте нет возможности анализировать все аспекты горьковской статьи, отмечу только, что заслугу молодой русской литературы, в частности серрапионовской прозы, М. Горький видел в том, что «она правильно оценивает превалирующее значение воли, не утрачивая, однако, любви к реорганизации жизни в духе справедливости».

Горьковское внимание к литературным судьбам «Серрапионовых братьев» трудно переоценить, его поддержка творческих поисков молодых литераторов содружества была исключительно плодотворной для советской литературы. Горьковское восхи-

¹⁵ ЦПА ИМЛ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 221.

щение быстрым мужанием талантов серапионов и напряженная борьба за идейно-творческую полноценность их писательского труда являются ярким примером заботы большого писателя о молодых самобытных силах советской литературы.

Для истории нашей литературы значительны все факты. Публикуемые письма бывших серапионов так же важны, как и их свидетельства о роли М. Горького в писательских судьбах, которые нашли освещение в книгах воспоминаний писателей, вышедших в 60-е годы: В. Каверин — «Здравствуй, брат. Писать очень трудно» (1965), М. Слонимский — «Книга воспоминаний» (1966), значительно расширенные и дополненные издания книги К. Феина «Горький среди нас» (1967; 1968), экземпляры которых с дарственными надписями хранятся в моей личной библиотеке.

Многие страницы творческого общения М. Горького с «Серапионовыми братьями» получили уже освещение в печати, но и здесь есть немало, как теперь принято говорить, белых пятен. Еще ждут публикации упоминавшееся предисловие 1921 года к сборнику серапионовской прозы, переписка М. Горького с Н. С. Тихоновым и Н. Н. Никитиным, еще не все письма М. Горького к М. Л. Слонимскому известны читателям и исследователям, еще...

Еще немало славных страниц, связанных с именем Горького, предстоит вписать в литературную историю нашей страны.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© Л. С. Скепнер, В. Н. Шапенков

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И СУДЬБЕ ПОВЕСТИ А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «МОРЕХОД НИКИТИН»

Повесть-быль А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин» — одно из лучших, по мнению ряда исследователей, его произведений — написана, как известно, в 1834 году в Дагестане и впервые опубликована в том же году в журнале «Библиотека для чтения» (т. IV). В основе повести — реальный исторический факт. В августе 1810 года судно «Евплус 2-й» с грузом муки отправилось из Архангельска в Норвегию. В море, недалеко от мыса Нордкап, «Евплус 2-й» встретился с трехмачтовым английским военным кораблем. Англичане захватили в плен безоружный экипаж русского торгового судна — десятирех архангельских мореходов, включая кормчего Матвея Андреевича Герасимова, сына обедневшего кольского купца (в то время, после присоединения России к континентальной блокаде, английские военные корабли нередко каперствовали у русских берегов). Трех матросов и юнгу они перевезли на свой бриг, а на «Евплус» высадили восьмерых конвоиров во главе с лейтенантом, пришвартовали «Евплус» тросом к английскому бригу и отправились в Англию.

В ночь на 30 августа, когда все спали, М. Герасимов с товарищами выбрались на палубу, забили дверь каюты, где находились английские пираты, обезоруженного часового выбросили за борт и повели судно в Норвегию.¹

Поскольку повесть «Мореход Никитин» появилась в журнале «Библиотека для чтения» за пятнадцать лет до публикации в «Морском сборнике» рассказа об этом происшествии, записанного со слов М. А. Герасимова, В. Г. Базанов, автор книги «Очерки декабристской литературы», считал, что А. Бестужев знал о подвиге архангельских мореходов из устного предания. «Предание о мореходах Бестужев мог слышать от архангельских солдат, служивших вместе с ссыльными декабристами в Дербенте, — пишет он, — это предание мог знать и Жуков, переведенный из Архангельска на службу в Кавказский отдельный корпус и живший в Дербенте в одной комнате с Бестужевым».² Впоследствии мысль о том, что быль «Мореход Никитин» создана на основе устного предания, восходящего к реальному историческому факту, повторялась в примечаниях к некоторым ее изданиям.³

Между тем справедливость версий В. Г. Базанова вызывает сомнения прежде всего потому, что первая из них — об архангельских солдатах, «служивших вместе с ссыльными декабристами в Дербенте», никак не мотивирована: в книге нет ни имен солдат, ни ссылок на какие бы то ни было документы и материалы, которые подтвердили бы, что в Дербенте в то время, когда там находился А. Бестужев, действительно служили солдаты из Архангельска. Мотивировка же второй, «жуковской» версии содержит некоторые неточности (такowymi являются утверждения, что И. П. Жуков был разжалован в солдаты, что А. А. Бестужев и И. П. Жуков жили в Дербенте в одной комнате), лишающие ее достаточной

¹ См.: Гос. архив Архангельской обл. Ф. 4. Оп. 3. Д. 468; Подвиг Матвея Герасимова // Морской сборник, издаваемый от Морского ученого комитета. СПб., 1849. Т. 2. С. 531—537.

² Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы: Публицистика. Проза. Критика. М., 1953. С. 446.

³ См., например: Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 543.

убедительности.⁴ Сомнения в справедливости «жуковской» версии связаны и с тем, что в письмах А. А. Бестужева И. П. Жукову, который в 1833 году, получив право вернуться в свое имение в Казанской губернии, уехал из Дербента, мы не нашли упоминаний о повести «Мореход Никитин», в то время как в других случаях, используя в своих произведениях сведения, полученные от кого-либо из родных или знакомых, А. Бестужев считал своим долгом сообщить им об этом.⁵

Не отвергая категорически утверждений В. Г. Базанова, мы полагаем, что более вероятны другие источники, из которых А. Бестужев мог получить информацию о случившемся на «Евплусе 2-м» в августе—сентябре 1810 года.

Старший брат писателя Николай Александрович Бестужев был историографом русского флота, и все, что так или иначе касалось истории флота российского, его интересовало в высшей степени. Н. А. Бестужев, по его собственному признанию, «рылся» во всех библиотеках, во всех архивах, наконец, «езде, где бы... мог найти полезное и годное для этой истории».⁶ О внимании Н. А. Бестужева к истории флота на Севере и самому Архангельскому Северу говорит и сохранившийся набросок его работы о развитии кораблестроения и рыбной торговли на Северной Двине.⁷ В Архангельске у Н. А. Бестужева было немало знакомых, с которыми он переписывался. Когда Михаил, средний из братьев Бестужевых, отправлялся с 14-м Флотским экипажем в Архангельск, старший брат снабдил его множеством рекомендательных писем.

Если учесть все это, становится понятным, что подвиг Матвея Герасимова и его товарищей просто не мог оказаться за пределами его исторических изысканий. И о нем Н. А. Бестужев мог рассказать Александру. Это тем более вероятно, что, как известно, братья Бестужевы, особенно старшие — Николай, Александр, Михаил — были очень дружны.

Михаил Александрович Бестужев два с половиной года (с начала 1819-го до середины 1821-го) служил в Архангельске. «Воспоминания о них (годах, проведенных в Архангельске. — Л. С., В. Ш.) есть мое лучшее достояние», — писал он позднее.⁸ Там у М. Бестужева, по его собственному признанию, было немало хороших знакомых среди поморов. После разгрома восстания 14 декабря 1825 года он даже собирался бежать за границу через Архангельск. «Слушай, — говорил он своему другу К. Торсову, — я переоденусь в костюм русского мужика и буду играть роль приказчика, которому вверяют обоз, каждоедно приходящий из Архангельска в Питер. Мне этот приказчик знаком и сделает для меня все, чтобы спасти меня. Надо только достать паспорт... Лишь бы мне выбраться за заставу, а тогда я безопасно достигну Архангельска. Там до открытия навигации буду скрываться на островах между лодчанами, между которыми есть душевные мои приятели, которые помогут мне на английском или французском корабле высадиться в Англию или во Францию».⁹ (Позже М. Бестужев отказался от побега.) М. А. Герасимов был лодчман. Значит, вполне возможно, что М. Бестужев знал М. Герасимова или по крайней мере слышал о его подвиге и еще до 14 декабря 1825 года мог рассказать о нем брату Александру (кстати, такое предположение еще в предвоенные годы высказал в своей докторской диссертации «Литературная деятельность А. А. Бестужева-Марлинского» Г. В. Прохоров).

⁴ См.: Жуков Иван Петрович // Декабристы: Биографический справочник / Под ред. М. В. Нечкиной. М., 1988. С. 68; Фруменков Г. Г., Волинская В. А. Декабристы на Севере. Архангельск, 1986. С. 89, 210; ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Д. 228. Л. 2—2, об., 3.

⁵ См., например, письмо А. Бестужева братьям М. и Н. Бестужевым от 24 декабря 1831 года (Русский вестник. 1870. Т. 87. № 6. С. 511).

⁶ Бестужев Н. А. Статьи и письма. М.; Л., 1933. С. 258.

⁷ ИРЛИ. Ф. 604. № 6. Л. 13.

⁸ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 272.

⁹ Там же. С. 86.

О Матвее Герасимове и о том, что произошло с ним и его товарищами в 1810 году, Бестужевым мог рассказать и Федор Петрович Литке, известный ученый и мореплаватель, который хорошо знал М. Герасимова. В 1821—1824 годах он руководил экспедициями по изучению Белого и Баренцева морей. В своем труде «Четырехкратное путешествие в Северный Ледовитый океан, совершенное по повелению императора Александра I на военном бриге „Новая Земля” в 1821, 1822, 1823 и 1824 годах флота капитан-лейтенантом Федором Литке», в записях, относящихся ко времени снаряжения в Архангельске третьей экспедиции, т. е. к апрелю 1823 года, Ф. П. Литке упоминает, что «в лоцманы для Лапландского берега нанят был кольский мещанин Матвей Герасимов, известный мужеством своим, оказанным в 1810 г.»¹⁰ «Подвиг Герасимова по справедливости можно назвать геройским», — считал он. Этому подвигу он намеревался посвятить несколько страниц в «Прибавлениях» к своей книге. Ф. П. Литке писал в своей автобиографии, что был с Бестужевыми «в тесной дружбе с самого детства»¹¹ и Н. Бестужева, с которым особенно был дружен, «почитал красой и гордостью русского флота». Он часто бывал в доме Бестужевых, и трудно предположить, что, зная о глубоком интересе Н. Бестужева к истории русского флота, он мог бы не рассказать здесь о подвиге М. Герасимова.

В конце второго — начале третьего десятилетия XIX века из Петербурга в Архангельск было направлено немало морских офицеров, среди них были и знакомые А. Бестужева: М. К. Кюхельбекер, Н. А. Чижов, Д. И. Завалишин и др. О Матвее Герасимове А. Бестужев мог слышать и от кого-нибудь из них.

Таким образом, скорее всего был не один, а целый ряд устных источников, из которых А. Бестужев мог узнать о том, что произошло на судне «Евплус 2-й» в 1810 году.

А источники печатные? Действительно ли их не было при жизни А. Бестужева, как утверждал В. Г. Базанов? Оказывается, это не так. В нескольких номерах журнала «Сын отечества и Северный архив» за 1830 год опубликована статья известного гидрографа, исследователя Севера М. Ф. Рейнеке «Описание города Колы в Российской Лапландии». Приводим отрывок из этой статьи: «Во время последнего разрыва России с Англией крейсеровал около Лапландского берега английский военный шлюп, который причинил много вреда промышленникам нашим, разоряя заведения в их становищах. Шлюп сей, остановясь за островом Кильдиным, пред устьем Кольской губы, в 80 верстах от города, послал в Колу две вооруженные шлюпки, на коих было до 35 чел. матросов и солдат, под командою лейтенанта. Гарнизон Колы состоял тогда только из 50 человек внутренней стражи, а на старинном укреплении около казенных зданий не было, как и теперь, ни одной пушки. Коляне, предуведомленные о приближении неприятеля, составили ополчение из молодых мещан и бежавших от англичан с Лапландского берега поморских промышленников. Ополчение сие простиралось до 300 человек и находилось под начальством известною своею отважностью кольского купеческого сына Матвея Герасимова (сей самый Герасимов, будучи командиром купеческого судна, за год перед тем был взят англичанами в плен, но, арестовав отливой, бывший на его судне, возвратился в Россию, за что награжден знаком отличия ордена Св. Георгия). Городничий Г. В. (Г. Владимиров. — Л. С., В. Ш.), опасаясь упорством раздражить неприятеля, приказал Герасимову распустить ополчение. Посему коляне принуждены были удалиться в горы и для безопасности унести большую часть своего имущества. В городе же остался только городничий с

¹⁰ Литке Ф. П. Четырехкратное путешествие в Северный Ледовитый океан, совершенное по повелению императора Александра I на военном бриге «Новая Земля» в 1821, 1822, 1823 и 1824 годах флота капитан-лейтенантом Федором Литке. СПб., 1828. Ч. II. С. 9.

¹¹ Литке Ф. П. Автобиография // Записки Императорской Академии наук. СПб., 1888. Т. 57. Приложение № 2. С. 110.

чиновниками и небольшим числом жителей. Англичане, подъезжая к городу, сделали несколько ружейных выстрелов и, не встретя никакого сопротивления, вышли спокойно на берег, где арестовали городничего и всех чиновников и пошли обыскивать город. Они были столь неосторожны, что, оставя свои шлюпы на мели, предались пьянству; но городничий и в сие время не осмелился взять их в плен — лейтенант, видя свое опасное положение, приказал небольшому числу трезвых подчиненных при помощи русских спустить шлюпки на воду и разбить все винные бочки, хранящиеся в магазине; потом приступил он к вооружению судов, принадлежащих колянам, и, нагрузив оныя мукою и солью, увел к острову Кильдину. Посещение сие стоило колянам двух гальясов, одного брига и до 4-х людей, не считая значительного количества муки, соли, вина и проч. И поныне не могут они позабыть сего происшествия, которое многих из них привело в разорение. Большая часть рыбацких становищ по Лапландскому (Мурманскому) берегу была разорена, и много судов попало в руки неприятеля.¹²

Можно с определенной долей уверенности сказать, что А. Бестужев читал статью М. Ф. Рейнеке. В редакцию журнала «Сын отечества и Северный архив» он послал рукопись своей повести «Испытание» (она была опубликована в 29—32-м номерах журнала за 1930 год), а позднее — рукопись повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», и в ожидании публикации он, надо полагать, просматривал каждый номер журнала. Сестра, Е. А. Бестужева, регулярно присылала ему книги и журналы из Петербурга. Имя автора статьи — М. Ф. Рейнеке — не могло не обратить на себя внимание А. Бестужева: Михаил Францевич был хорошо знаком с Н. и М. Бестужевыми, они переписывались. По-видимому, статья М. Рейнеке напомнила А. Бестужеву о том, что он слышал ранее о случившемся с М. Герасимовым и его товарищами на «Евплусе 2-м». И когда в «Библиотеке для чтения» имя А. Марлинского было названо среди имен авторов, якобы обещавших редакции этого журнала свои новые произведения, и выяснилось, что сделано это было с согласия Е. А. Бестужевой, которая была, можно сказать, доверенным лицом брата в его отношениях с издателями, писатель в поисках сюжета, быть может, просматривая бумаги и журналы, вспомнил о подвиге архангельских мореходов. Такое предположение тем более вероятно, что, как мы знаем из писем А. Бестужева, на Кавказе он страдал, в частности, оттого, что не имел необходимых для литературной работы материалов.¹³

Есть и еще одно, косвенное, свидетельство в пользу такого предположения. В работах об А. Бестужеве-Марлинском неоднократно цитировалось его известное письмо к К. А. Полевому от 2 августа 1834 года, где автор высказывается о своей повести «Мореход Никитин». Как бы оправдываясь перед Полевым, он пишет: «Мне надобно было что-нибудь написать для Библиотеки, и я написал во вкусе этой Библиотеки». На этом цитата из письма А. Бестужева во всех работах заканчивается, очевидно, потому, что в этом письме в том виде, в каком оно было опубликовано впервые в апрельском номере журнала «Русский вестник» за 1861 год, о «Мореходе...» далее не говорилось, причем никаких указаний на купюры не было. Однако в подлиннике, который хранится в отделе рукописей Российской национальной библиотеки, далее читаем: «И то по крайней мере четверть отрезала цензура, составленная из метельных рыцарей самого издания. Вычеркнули даже о взятии Колы англичанами, исторический факт, который может погрязти в забвении, как будто для русских это может составить пятно. Верите ли, рука не подымается писать для такого товарищества. Но что делать? Я запряжен в свое слово».¹⁴

¹² Сын отечества и Северный архив. 1830. № 12. С. 350—352.

¹³ См., например, письма к братьям М. и Н. Бестужевым от 27 декабря 1830 года (Русский вестник. 1870. Т. 87. № 6. С. 504); от 7 сентября 1833 года (Там же. Т. 88. № 7. С. 52 и др.).

¹⁴ РНБ. Ф. 69. № 15. Л. 38.

Рукопись повести «Мореход Никитин» не найдена. И потому приведенная выше часть письма А. Бестужева очень важна: она вносит весьма существенное дополнение в наше представление о повести — ее идейно-художественном содержании, ее, как теперь ясно, драматической судьбе. А цитированная выше статья М. Рейнке дает возможность понять, о каком эпизоде, вычеркнутом из текста повести «метельными рыцарями» из редакции «Библиотеки для чтения», пишет А. Бестужев.

3 ноября 1997 года исполнится 200 лет со дня рождения А. А. Бестужева. Очень хотелось бы, чтобы эта дата послужила стимулом для издания подготовленных к печати еще в конце 1930-х годов Г. В. Прохоровым писем А. А. Бестужева.¹⁵

¹⁵ Машинописная копия писем А. А. Бестужева, подготовленных к печати Г. В. Прохоровым, хранится в отделе рукописей РНБ.

© В. Г. Березина

А. В. НИКИТЕНКО — СОЮЗНИК В. Г. БЕЛИНСКОГО В ОЦЕНКЕ МОСКОВСКОГО ПЕРИОДА ЖУРНАЛИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. А. ПОЛЕВОГО

А. В. Никитенко хорошо знал и высоко ценил журнал Н. А. Полевого «Московский телеграф». Много наслышан он был и об издателе журнала. Но личное знакомство А. В. Никитенко с Н. А. Полевым произошло лишь в феврале 1834 года, когда издатель «Московского телеграфа», сдав в свой журнал крайне отрицательную рецензию на верноподданническую пьесу Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», приехал в Петербург по делам типографии. Тут он воочию убедился, что пьеса Кукольника принята восторженно правительственными кругами и самим монархом. Начальник III Отделения А. Х. Бенкендорф, встретив Полевого в театре, порекомендовал ему написать хвалебный отзыв о «Руке Всевышнего...», а когда узнал, что в «Московском телеграфе» уже имеется рецензия Полевого, но совсем иного характера, дал понять издателю «Московского телеграфа», что его журнал ожидают большие неприятности.

Вот Полевого в таком тяжелом, подавленном настроении впервые и увидел Никитенко. Он записал в «Дневнике» 25 февраля 1834 года: «Был на вечере у Смирдина. Там находились также Сенковский, Греч и недавно приехавший из Москвы Н. А. Полевой. С последним я теперь только познакомился. Это иссохший, бледный человек с физиономией сумрачной, но и энергической. В наружности его есть что-то фанатическое. Говорит он не хорошо. Однако в речах его — ум и какая-то судорожная сила. Как бы ни судили об этом человеке его недоброжелатели, которых у него тьма, но он принадлежит к людям необыкновенным. Он себе одному обязан своим образованием и известностью — а это что-нибудь да значит. Притом он одарен сильным характером, который твердо держится в своих правилах, несмотря ни на соблазны, ни на вражду сильных. Его могут притеснять, но он, кажется, мало об этом заботится. „Мне могут, — сказал он, — запретить издание журнала: что же? Я имею, слава Богу, кусок хлеба и в этом отношении ни от кого не завишу”».¹

Как видим, Никитенко очень высокого мнения о Полевом: личность сильная,

¹ Никитенко А. В. Дневник. Л., 1955. Т. I. С. 137—138. Далее ссылки на это издание в тексте.

необыкновенная (это определение сохранится у Никитенко и в будущем), которая твердо держится своих убеждений, не сломается, если запретят журнал. Никитенко, как, впрочем, и сам Полевой, тогда не предполагал, что после запрещения «Московского телеграфа» его издатель не останется на прежних передовых позициях.

Дневниковые записи Никитенко, связанные с запрещением «Московского телеграфа» 4 апреля, — это подлинные документальные свидетельства. Они точно воспроизводят создавшуюся атмосферу: возбуждение общественного мнения, сильный шум, разногласия в оценке правительственной расправы над журналом.

5 апреля читаем в «Дневнике»: «„Московский телеграф“ запрещен по приказанию Уварова. (...) Везде сильные толки о „Телеграфе“. Одни (а к ним относил автор дневника и себя. — В. Б.) горько сетуют, „что единственный хороший журнал у нас уже не существует. Поделом ему, — говорят другие: — он осмелился бранить Карамзина. Он даже не пощадил моего романа. Он либерал, якобинец — известное дело, — и т. д. и т. п.“» (I, 140).

В «Дневнике» Никитенко зафиксированы действия министра народного просвещения С. С. Уварова, приведшие к запрещению журнала.

Вообще особенностью «Дневника» Никитенко является то, что на его страницах автор предстает как современник, присутствующий при разговорах, беседах и (обладая превосходной памятью) воспроизводящий их точно, почти стенографически. К их числу относятся и постоянно цитируемые исследователями Полевого высказывания («монологи») Уварова о «Московском телеграфе», и его действия по запрещению журнала.

5 апреля Никитенко приводит слова Уварова: «Государь хотел сначала поступить очень строго с Полевым (т. е. арестовать его. — В. Б.). „Но, — сказал он потом министру, — мы сами виноваты, что так долго терпели этот беспорядок“» (I, 140). 9 апреля Никитенко был на приеме у Уварова, который «долго говорил о Полевом, доказывая необходимость запрещения его журнала». Автор «Дневника» подробно цитирует «монолог» министра, в котором, в частности, были такие слова: «Это проводник революции, он уже несколько лет систематически распространяет разрушительные правила»; «Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции. (...) Декабристы не истреблены: Полевой хотел быть органом их»; «Полевой — я знаю его: это фанатик. Он готов претерпеть все за идею. Для него нужны решительные меры» (I, 140—141).

В последующие годы Никитенко неоднократно упоминает имя Полевого главным образом в связи с совместной работой по редактированию «Сына отечества». Огорчается в связи с тем, что Полевой опаздывает с материалами по отделам критики, библиографии и смеси, которые обрабатываются им. Огорчаясь, Никитенко в то же время сочувствует Полевому, старается найти уважительные причины его неаккуратности. 25 марта 1840 года Никитенко записал в «Дневнике»: «Был у меня Полевой. Он беспрестанно отстаёт со статьями для „Сына отечества“, и журнал оттого не выходит в срок. Но вряд ли его можно за это сильно винить. Он жалуется на болезненное состояние и говорит, что предчувствует свое скорое разрушение. И действительно, он так ветх, что, кажется, готов упасть от первого дуновения ветра. Ну, как станешь его побуждать?» (I, 220). В записи от 28 мая 1840 года читаем: «По условию, Полевой должен приготовить восьмую книжку „Сына отечества“. Но он работает очень медленно. Трудно и подстрекать его: он болен и отягощен разными заботами» (I, 222).

Только один раз Никитенко неодобрительно отозвался о Полевом. Узнав о том, что Полевой, получив перстень от царя за свою пьесу «Ботик Петра I», обещал написать «еще одну пьесу, в которой еще больше верноподданнических чувств», Никитенко с возмущением воскликнул: «Стыдно! Выйдем из этого мрака на свет божий. Но где искать этого выхода» (I, 205).

Кончину Полевого 22 февраля 1846 года Никитенко отметил краткой записью в «Дневнике» в тот же день: «Полевой умер. Это большая потеря. Он был необыкновенным человеком. Всеобщее участие и сожаление» (I, 297).

Подробную характеристику роли Полевого в развитии русского просвещения Никитенко дал в критической статье о 2-й части книги Полевого «Столетие России, с 1745 до 1845 года, или Историческая картина достопамятных событий в России за сто лет» (СПб., 1846). Здесь он выступил как союзник Белинского в оценке московского периода журналистской деятельности Полевого.

Первым на эту книгу Полевого откликнулся Белинский: его краткая рецензия (а по существу некролог) опубликована в № 3 «Отечественных записок» за 1846 год, прошедшем цензурой 28 февраля. Следовательно, она была написана, когда № 3 «Отечественных записок» уже находился в цензуре: по строго заведенному Краевским порядку очередной номер журнала полностью собирался и сдавался в цензуру не позже 15-го числа предыдущего месяца, т. е. и № 3 за 1846 год поступил в цензуру в середине февраля (когда Полевой был еще жив) и прошел цензуру 28 февраля, т. е. через 6 дней после его кончины. Белинскому нужно было срочно написать рецензию-некролог и включить ее в отдел «Библиографическая хроника» в уже находящийся в цензуре номер. Белинский писал, находясь под тяжелым впечатлением от свежего известия о кончине Полевого. «Вот последнее произведение Николая Алексеевича Полевого, вышедшее в свет при его жизни!.. Вместо рецензии нам приходится писать некролог...» — так начинает Белинский свою публикацию.² Действительно, Белинский ни словом не обмолвился о книге, вынесенной в заглавие рецензии. Речь идет о самом Полевом. Он называет Полевого «одним из замечательнейших действователей на поприще русской литературы». Как и всегда, Белинский отделяет петербургский период деятельности Полевого («в нем многое объясняется стесненными обстоятельствами») от московского: «Во всяком случае забывая о недавнем, мы тем живее вспоминаем о первом блестящем периоде литературной деятельности этого необыкновенного человека, который сам себе создал свои средства, начав учиться в те лета, когда другие почти оканчивают свое учение». Главную заслугу Полевого Белинский видит в создании в России журнала, т. е. нового типа журнала — энциклопедического: «Полевой, можно сказать, создал журнал в России. Этим он сделал гораздо больше, нежели как теперь думают». По убеждению Белинского, «Полевой еще ждет и, может быть, не скоро дождетя истинной оценки, но он дождетя ее, и имя его навсегда останется и в истории русской литературы и в признательной памяти общества» (IX, 482).

Белинский сообщает, что Полевой скончался «после трехнедельной мучительной болезни — нервной горячки, которой, по мнению пользовавших его докторов, он не мог перенести, давно уже истощив физические силы свои напряженною работою. Полевой оставил после себя большое семейство, и как он всегда помогал трудом и достоянием своим всякому нуждавшемуся в его помощи, то сам мог оставить детям своим честное, почтенное имя и благодарность соотечественников к его неоспоримым заслугам — прекрасное наследие, которое не может остаться бесплодным и для его семейства!» (IX, 582—583).

В этой рецензии-некрологе Белинский наскоро набросал основные положения, которые подробно развил через два месяца в своей брошюре «Николай Алексеевич Полевой», вышедшей в свет в мае 1846 года (ценз. разр. 25 апреля). Здесь также Белинский особо выделяет московский период деятельности Полевого как журналиста, как издателя-редактора и основного сотрудника «Московского телеграфа».³

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. IX. С. 582. Далее ссылки на это издание в тексте.

³ Об этом см.: Березина В. Г. Белинский и вопросы истории русской журналистики. Л., 1979. С. 63—68, 71.

Но еще до выхода в свет этой брошюры Белинского подробно высказался о Полевом-журналисте и о журнале «Московский телеграф» А. В. Никитенко в статье о 2-й части книги Полевого «Столетие России с 1745 до 1845 года...», опубликованной за его подписью в пятом номере журнала «Библиотека для чтения» за 1846 год (ст. «Критика», с. 1—28). Этот номер журнала прошел цензуру 30 апреля 1846 года, т. е. через пять дней после брошюры Белинского. Следовательно, когда Никитенко работал над статьей, он уже знал рецензию-некролог Белинского, посвященный Полевому, но не мог видеть вышедшую из печати его брошюру «Николай Алексеевич Полевой» (статья Никитенко и брошюра Белинского увидели свет почти одновременно).

Интересная, глубокая, обстоятельная (на 28 страниц) статья Никитенко о Полевом, поводом для которой послужил выход 2-й части книги Полевого «Столетие России...», не привлекается (даже не упоминается) исследователями его деятельности.⁴ Поэтому имеются основания рассмотреть ее подробно.

«Вот одно из предсмертных творений того смелого, деятельного ума, который почти в течение четверти столетия изумлял современников обширностью и разнообразием своих литературных предприятий» — так начинает Никитенко свою статью. И сразу же разъясняет свой метод изложения: «По принятой нами на себя обязанности нам следовало бы говорить о книге; но да простят нас, если на этот раз мы будем говорить только об авторе. Его нет уже на свете, и теперь дела его предстоит нераздельно с ним самим».

Главный тезис Никитенко: «Неоспоримо, что Полевой принадлежал к разряду людей необыкновенных». Доказательства: он был одарен огромным запасом душевных сил, «годных для самых отважных и мужественных предприятий», стремился испробовать себя на разных поприщах, принадлежал к «тем редким, мужественным умам, которые не только создают сами свою будущность, но и создают ее наперекор обстоятельствам», «он сам начал и довершил свое образование», «он умел поставить себя, среди своих современников, на такую высоту идей, знания и образованности, какая бывает доступна дарованию».

Рисую нравственный образ Полевого, Никитенко свидетельствует, что многие его черты почерпнул из личных встреч с Полевым, из откровенных дружеских бесед с ним.

Ровно половину статьи Никитенко посвящает Полевому-журналисту 1830-х годов, издателю-редактору и основному сотруднику «Московского телеграфа», видя, как и Белинский, в журналистской деятельности Полевого поры «Московского телеграфа» основную его заслугу перед русской культурой.

Начало «настоящей деятельности» Полевого Никитенко ведет с 1825 года, с появления «Московского телеграфа»: «Время издания этого журнала было самым блестящим в его литературной жизни». Для того чтобы оценить заслуги Полевого в области журналистики, Никитенко рассматривает тогдашние журналы, издававшиеся одновременно с «Московским телеграфом», и приходит к выводу, что все они «были похожи на сборники, более или менее удачно составленные, но не управляемые духом известного литературного или общественного начала», т. е. без четко выраженного общественно-литературного направления. До «Московского телеграфа», считает Никитенко, у нас не было должной критики. Ее ввел Полевой в «Московском телеграфе».

«Полевой как будто создан был для роли журнального реформатора» — этот тезис Никитенко положил в основу своего анализа журналистской деятельности Полевого. По Никитенко, роль реформатора журналистики Полевой смог осуще-

⁴ Возможно, произошло это потому, что эта статья не зарегистрирована в широко известном справочнике: *Межов В. И.* Систематический каталог русским книгам, продающимся в книжном магазине А. Ф. Баунова, с указанием 20 000 критических статей, рецензий и библиографических заметок с 1825 по 1869 г. СПб., 1869.

ствить благодаря личным качествам — «способности, которую можно назвать умом событий и обстоятельств, умением располагаться везде и во всем кстати, верным, метким ударом мысли, попадающим всегда прямо на существенные стороны вещей».

Никитенко высказал очень важное положение, касающееся новаторства журнала Полевого: «„Московский телеграф“ первый начал у нас выполнять, как должно, идею журнала». До этого Никитенко говорил о том, что Полевой придал журналу четкое направление, теперь он обращает внимание на разнообразие содержания (подробное освещение важных явлений русской и европейской жизни), что так необходимо публике. Никитенко пишет: «Редактор тотчас поставил его (т. е. „Московский телеграф“). — В. Б.) в соприкосновение со всеми замечательными современными событиями и явлениями в образованном мире. От этого, разумеется, содержание его сделалось весьма разнообразным. (...) Русская публика, посредством „Московского телеграфа“, почувствовала необходимость и пользу следить непрерывно за ходом того, что делается в ученой и литературной Европе».

Подчеркнув еще раз умение Полевого придать своему журналу резко отличное от всех других журналов направление, Никитенко продолжает: «Но это не все. Он есть творец истинной литературной критики в России — и вот в чем состоит важнейшая и несомненная его заслуга. Он поставил ее на степень определенной и самостоятельной силы».

Никитенко, постоянно читавший университетские лекционные курсы по теории критики и в 1842 году опубликовавший отдельным изданием «Речь о критике», которая вызвала цикл из трех статей Белинского («Отечественные записки», 1842, № 9, 10, 11), так изложил свое понимание существа критики: «Задача истинной критики — не только определить достоинство произведения — его красоты и недостатки; но и показать путь, которым шел писатель к своей цели, и объяснить отношения его или его творений к веку, народу или обществу, среди которых он жил и действовал. Это значит, что для образования критики необходимо соединение трех стихий — эстетической, психологической и исторической. Тот только поймет смысл и значение литературных явлений, кто будет рассматривать их с этой точки зрения».

По твердому убеждению Никитенко, «Полевой первый начал у нас этот подвиг и с таким успехом, каким обыкновенно сопровождаются предприятия, основанные на потребностях времени и одушевленные уверенностью в их истине и пользе». Образы подобной истинной критики Никитенко видит в разборах Полевым творчества Державина, Жуковского, Хемницера, М. Дмитриева и др., напечатанных в «Московском телеграфе». С удовлетворением отмечает Никитенко, что «Полевому приходилось развенчать двусмысленную славу или оципать несколько листьев с лавров знаменитости, слишком скоро и бесцельно признанной». Однако в суждениях Полевого о произведениях текущей литературы, считает Никитенко, не всегда ощущалось строгое беспристрастие, «приговоры его иногда были слишком резки». Он спорил и полемизировал, но никогда не опускался до брани, до ссоры по мелочам, не имеющим отношения к литературе, не позволяя себе «критическое поприще превратить, к потехе зрителей, в поле битвы для грязных и маленьких страстей, совершенно чуждых литературе». Подводя итог своим рассуждениям о Полевом как критике, рецензенте и полемисте, Никитенко пишет: «Ему делает честь и то, что он сохранил в себе достоинство умного человека».

Говоря о московском периоде жизни и деятельности Полевого, Никитенко слегка коснулся также его работы в области русской истории. «Устремлением смелого ума к важному подвигу» назвал Никитенко решение Полевого написать и издать в противовес «Истории государства Российского» Карамзина свою «Историю русского народа». Рассмотрев сильные и слабые стороны труда Полевого, Никитенко пишет: «Вообще Полевому и на историческом поприще суждено было

сделать то же, что на журналистском — сообщить идеям новое направление, с тою разницею, что на последнем он действовал классически, так сказать, как мастер, а на первом просто как зачинатель».

Заканчивая разговор об «Истории русского народа», Никитенко восторженно отзываясь о работе Полевого «Русская история для первоначального чтения» (1835—1841): «Не надо также забывать, что Полевому мы обязаны лучшей историей для первоначального чтения». Здесь Никитенко полностью солидаризируется с Белинским (см.: I, 314; II, 107—108; V, 470).

В отличие от Белинского, Никитенко пишет и о петербургском («новом») периоде жизни Полевого — правда, довольно кратко, на восьми страницах. Говорит о разносторонности, многообразии предприятий Полевого как отражении «энциклопедичности его духа»: делается то редактором, то сотрудником разных журналов, пишет работы по истории, сочиняет романы, повести, сказки «и вдруг почти разом из недр своей неистощимой производительности выбрасывает такое множество драм, трагедий, комедий, водевилей, фарсов народных и всяких, что современная критика, не успевая следовать за каждым из новых произведений, в отчаянии махнула рукой и предоставила их собственной судьбе». Никитенко отмечает скорость, с какой работал Полевой, его необыкновенную память, необычную плодовитость его пера и тяжелые жизненные обстоятельства (бедность), которые заставляли его, обремененного большим семейством, «употреблять свой ум по заказу в срок на работы неблагодарные и недостойные его нравственного сана». Эти слова Никитенко как бы раскрывают утверждение Белинского в рецензии-некрологе, что в петербургском периоде жизни Полевого «многое объясняется стесненными обстоятельствами» (IX, 482).

Никитенко берет под защиту нравственный облик Полевого петербургского периода: «Нет! Несправедливо судили о нем враги его, говоря, что он, как человек счастливый и изворотливый, делает из литературных предприятий спекуляцию, а из искусства ремесло; что он охотно и весело поддается искушению делать все, чтобы получить за то многое. Нет! Он глубоко чувствовал ложность и тяготу своего положения». Последние слова свидетельствуют о замеченной Никитенко (одним из немногих современников) тяжелой душевной травме Полевого, который признавался себе (а может быть, в задушевных беседах и Никитенко): «Замолчать вовремя — дело великое. Мне надлежало замолчать в 1834 году».⁵

В этой связи важно откровенное признание Никитенко: «Мы лично и близко его знали и можем торжественно засвидетельствовать перед будущими его биографами, что в этом изможденном теле, в этой сдавленной груди, которой теперь, без сомнения, легче под могильной насыпью, чем было ей под гнетом жизненных забот, что в них до последнего вздоха билось сердце, полное благородных стремлений и сочувствия ко всем великим нравственным и умственным интересам людей. (...) Нет, еще повторяем, это было существо, сложенное из стихии света и огня, а не грязи».

Никитенко отмечает, какие улучшения внес Полевой в «Сын отечества», взяв на себя редакцию журнала, как он реорганизовал «Литературную газету», успев выпустить перед кончиной всего несколько номеров. «В этих журнальных предприятиях, — свидетельствует Никитенко, — Полевой явился старым полководцем, привыкшим к битвам и победам, которого ни покой, ни другие занятия не охладили к подвигам его званья».

Предельно кратко Никитенко пишет о драматических произведениях Полевого, не забывая, впрочем, отметить, что многие из них он, сам находившийся в крайней бедности, дарил бенефициантам. Сурово оценивает Никитенко «народные» драмы и повести Полевого, не отделяя его от других «мнимо-народных писателей».

⁵ Письмо к брату Ксенофонту 14 марта 1844 года // Записки К. А. Полевого. СПб., 1888. С. 571.

Окончательный вывод Никитенко о Полевом: «...как бы ни судили его как писателя, нельзя не признать в нем одного из замечательнейших лиц в истории нашей образованности». Но этот вывод, как легко убедиться, вытекает прежде всего из первых восемнадцати страниц статьи Никитенко, где речь идет о московском периоде деятельности Полевого.

Никитенко, предупредив в начале своей статьи, что будет говорить не о рецензируемой книге, а о самом Полевом, сдержал слово: книге Полевого «Столетие России...» он отвел всего 15 строк в самом конце статьи (с. 27—28). Здесь, в частности, сказано: «Она отличается общими достоинствами и общими недостатками всех произведений Полевого. (...) Книга вызывает глубокую скорбь об утрате, свежие следы которой мы носим еще в нашем сердце».

Как можно без труда убедиться, Никитенко очень близок к Белинскому в характеристике московского периода журналистской деятельности Полевого, связанного с изданием «Московского телеграфа». Для этого достаточно вспомнить рецензию-некролог Белинского на «Столетие России...» Полевого, которую мы цитировали в начале нашей статьи. Но еще большее сходство взглядов Никитенко и Белинского на отмеченную проблему обнаруживается, если привлечь для сравнения брошюру Белинского «Николай Алексеевич Полевой», вышедшую в свет одновременно с рассмотренной нами статьей Никитенко: № 5 «Библиотеки для чтения», в котором напечатана статья Никитенко, прошел цензуру 30 апреля 1846 года, цензурное разрешение брошюры Белинского — 25 апреля 1846 года. Естественно, работая над своей статьей, Никитенко не мог видеть брошюры Белинского в отпечатанном виде. Но не исключено, что он мог с ней ознакомиться, когда она еще находилась в цензуре. Цензором брошюры Белинского был Игнатий Ивановский, профессор международного права в Петербургском университете, хороший знакомый Никитенко. Он вместе с Никитенко и А. Очкиным цензуровал пятый номер «Библиотеки для чтения», где печаталась статья Никитенко. Допустимо предположить, что Ивановский, зная интерес Никитенко к Н. А. Полевому, счел возможным ознакомить его с текстом брошюры Белинского, который находился у него на цензуровании.

Но если даже считать, что Никитенко, работая над своей статьей, не был знаком с текстом брошюры Белинского, необходимо признать, что он *первый* из тогдашних критиков принял и развил мысль Белинского, высказанную в рецензии-некрологе, об огромной роли Полевого, прежде всего как журналиста, руководителя и сотрудника «Московского телеграфа», в истории русской культуры, литературы и журналистики.

Ближе всех к Никитенко стоял В. Н. Майков, который в рецензии на брошюру Белинского писал: «Автор старался напомнить публике заслуги Полевого как журналиста». По мнению Майкова, Полевой «увеличил круг читателей изданием первого настоящего журнала и передавал в этом журнале все, что в то время было ново и считалось за истину в Европе. Вот главная мысль брошюры г. Белинского». Рецензия Майкова напечатана в № 6 «Отечественных записок» (отд. VI, с. 61—62), прошедшем цензуру 31 мая, т. е. через месяц после публикации статьи Никитенко.

А «Библиотека для чтения» продолжала характерные для нее резкие выпады против «Отечественных записок» и особенно против Белинского. В № 6, прошедшем цензуру 30 мая, помещена краткая анонимная рецензия на брошюру Белинского «Николай Алексеевич Полевой». В рецензии больше говорится не о Полевом, а о Белинском, причем в откровенно издевательском тоне. Первого (тридцатипятилетнего!) критика России рецензент насмешливо называет юношей, даже отроком, недоучившимся юным философом, «из которого выйдет толк, если он немножко поучится». Белинский будто бы безмерно употребляет разные ученые слова и выражения, смысл которых ему еще не ясен. Рецензия не подписана, но

по развязности тона современники без труда в авторе узнали О. И. Сенковского (об этом Белинский писал Герцену из Одессы в письме от 4 июля 1846 года — XII, 296).

Злобными выпадами против Белинского (а заодно и против Полевого) была наполнена критическая статья М. П. Погодина о брошюре Белинского «Николай Алексеевич Полевой» в пятом номере «Москвитянина» за 1846 год (с. 164—175), прошедшем цензуру 30 мая. Статья не подписана, но на с. 175 Погодин признает свое авторство. Резко отрицательно характеризует Погодин Белинского как человека, который «не имеет никакого образования», как гения-самоучку, «которые у нас растут как грибы, ежегодно, между студентами, не оканчивающими курса». Университетом для Белинского был «Московский телеграф». «В этом университете, — иронически заключает Погодин, — Белинский учился и выучился всем наукам, особенно Теории словесности и Истории, немудрено, что издатель показался ему всемирным гением». Что касается Полевого, то он, по мнению Погодина, не имеет никаких заслуг перед русской литературой, а перечисление Белинским достоинств Полевого как журналиста, «замечательного человека, оказавшего литературе и общественному образованию великие заслуги», Погодин расценивает как проявление «дерзкого невежества» автора брошюры.

Заканчивая свою брошюру «Николай Алексеевич Полевой», Белинский писал: «Смеем думать, что голос наш, упредивший другие суждения, не будет бесполезен для тех, которые возьмутся судить о Полевом» (IX, 696). Действительно, голос Белинского был первым, судившим о Полевом после его кончины. Последующие голоса о Полевом зазвучали уже в рецензиях на брошюру самого Белинского.

Только голос Никитенко раздался *одновременно* с голосом Белинского, причем оба голоса оказались созвучны в понимании и оценке московского периода журналистской деятельности Н. А. Полевого.

© Е. Г. Елина

МАКСИМ ГОРЬКИЙ В ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЕ МИХАИЛА МОГИЛЯНСКОГО

(ПО ПИСЬМАМ МОГИЛЯНСКОГО К. А. ФЕДИНУ)

О роли М. Горького в судьбах литераторов написано достаточно много. В то же время тема эта не кажется исчерпанной, поскольку открываются материалы, позволяющие по-новому увидеть писателя, сыгравшего столь значительную роль в XX веке.

Михайло Михайлович Могилянский (1873—1944) — широкоизвестный в 1910—1920-е годы литературный критик и публицист, переводчик произведений украинских писателей, в том числе М. М. Коцюбинского. После революции 1905 года М. Могилянский был связан с партией кадетов, выступал как партийный публицист и в связи с этим не раз упоминался В. И. Лениным в жестко негативных контекстах.

В 1920-е годы Могилянский становится одним из лидеров украинских «нео-классиков», которые, как известно, отстаивали непопулярные идеи чистого искусства. Несмотря на то что в 1920-е годы Могилянский считался украинским литератором, он самым тесным образом был связан с литературным процессом России, печатался в «Летописи Дома литераторов» и в продолживших это издание «Литературных записках». Статьи Могилянского были посвящены многим заметным литературным явлениям 1920-х годов, он размышлял о литературе нового

времени и приходил к выводу, что революции в психике человека, в его духовной культуре не могут происходить так, как это происходит в социальной сфере. Доказывая мысль об устойчивости человеческой психики, Могилянский писал о вечной актуальности произведений классической литературы.¹ Такое убеждение шло вразрез с утверждениями массовой литературной критики о необходимости коренной ломки общественного сознания в эпоху революционного переворота.

В 7-м томе Литературной энциклопедии, вышедшем в 1934 году, Могилянский фигурировал как украинский националист, противник советского марксистско-ленинского литературоведения, реакционер, призывавший к сотрудничеству с буржуазной наукой.²

К сожалению, остается много непроясненного и непонятого в судьбе одного из самых незаурядных литературных критиков 1920-х годов. Тем больший интерес представляют для нас его письма к К. А. Федину, хранящиеся в Государственном музее К. А. Федина. Этих писем пять, и датированы они 1934—1938 годами.

Письма Могилянского содержат яркие характеристики литературной эпохи, пронизательные суждения о современных писателях. Несомненного интереса заслуживают высказывания Могилянского о Горьком. Не раз автор писем признается в своей многолетней привязанности к Горькому. В августе 1935 года Могилянский делится с К. А. Фединым своими впечатлениями от приезда в Советский Союз Р. Роллана и замечает: «(...) Когда приехал Р. Роллан, я все время думал о Вас, неужели не приедете повидаться? А так как в газетах не встречал ничего о Вашем приезде, то даже беспокоился, здоровы ли? А в роллановские дни так обострилось для меня ощущение заживопогребенности: Вы подумайте — приезжает Ромен Роллан, Максим Горький здесь близко (впрочем, его мучительная близость ощущалась и до Роллана, однако при Роллане обострилась) и пр., и пр., — но все это для меня только голоса жизни, достигающие к заживо погребенному (...) Почему я говорю о мучительной близости Горького, Вы поймете, если скажу, что где-то в начале второй половины 90-х годов я пережил период бурного увлечения Горьким — с чтением „Коновалова“ и „Бывших людей“ в корректуре, с волнением как о своем кровном деле из-за того, что пора Горького издать отдельным изданием, с покупкой на последние деньги десятка первых вышедших томов, с проповедью — вот, наконец, первый настоящий пролетарский писатель! А потом, много позже, у него на Капри жил мой приятель Коцюбинский, которого я переводил для „Знания“, и наша переписка делала меня часто почти что гостем виллы „Serafina“ (...) А потом он написал „Клима Самгина“, а Самгин — мой сверстник (м(ожет) б(ыть), на 2—3 года старше) (...)».³

В опубликованных письмах М. Горького имя Могилянского упоминается несколько раз. В декабре 1910 года Горький в письме к Коцюбинскому мимоходом делает замечания в адрес переводчика его прозы, уточняя: «Не „изба“, конечно, а — сакля и не „воз“, а — возок; воз по-великорусски будет телега груженная. На 25-й стр. „одинокая, как палец“ — перифраза поговорки „один, как перст“ — очевидно? Не очень ловко. И бомбу руками не разорвешь, а конечно — „взрывом“, но говорить об этом излишне. Ко второму изданию, коего, надеюсь, нам не долго ждать, это надобно устранить, — верно?».⁴

Другой отзыв Горького относится уже к 1933 году: «Стихи Шевченко вообще очень нравились мне, да и вообще я питал „влеченье, род недуга“ к литературе Украины. Очень хотелось издать Гулака-Артемовского, Основьяненку, Котлярев-

¹ См., например: *Могилянский Мих. Устойчивость психического быта* // Лит. записки. 1922. № 1. С. 3—4.

² Лит. энциклопедия. 1934. Т. 7. Стлб. 406—407.

³ ГМФ (Государственный музей К. А. Федина). 36147 (письмо М. М. Могилянского К. А. Федину от 6 августа 1935 года).

⁴ *Горький М. Собр. соч.*: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 149.

ского — особенно! Вел переговоры с неким Могилевским или Могиланским — очень мутная фигура! — об издании сборника „Исторических песен” Антоновича и Драгомирова, но М. М. Коцюбинский посоветовал мне обратиться к другому лицу (...).⁵

Сам Коцюбинский состоял в переписке с Могиланским в течение трех лет (с 1910 по 1912 год), был с ним почтителен как со своим основным переводчиком. По словам Коцюбинского, летом 1910 года на Капри они с Горьким очень много говорили об издании «Знанием» рассказов Коцюбинского и, конечно же, упоминали Могиланского. Вероятно, именно потому, что Могиланский в 1933 году представлялся Горькому «мутной» фигурой, он не сразу правильно называет фамилию человека, с которым, по-видимому, хотя и заочно, но был знаком.

Между тем Могиланский, уверенный в том, что Горький его знает и помнит, оказавшись в трудной ситуации замалчивания и невозможности публиковаться, надеется на помощь Горького: «(...) Год тому назад (немного больше) я написал ему письмо, не представляю себе, чтобы, получив такое письмо, можно было не ответить, думаю, что письма (заказного) не передавали. И вот живу совсем под боком, ведь бываю и в Москве, и воспринимаю и Горького только как один из голосов, доходящих ко мне в могилу... Но — у Вашего Екатерининского дворца ставлю по забывчивости Вами не поставленное дальнобойное орудие и привожу себя к молчанию, хотя пока... только к молчанию на эту тему».⁶

Вмешательство Горького, как полагают опальный Могиланский, было необходимо после публикации статьи о нем в Литературной энциклопедии. Эта тема звучит во всех письмах Могиланского к Федину. Автор писем уверен в возможности заступничества Горького: «Он-то прекрасно помнит общий характер моей литературной работы и знает всю вздорность возводимых на меня обвинений (открыто защищал царизм, издевался над стремлением укр. народа к культуре и т. п.). Достаточно процитировать два письма Коцюбинского с виллы „Serafina” конца 1911 и начала 1912 г. „Читал я в «Речи» Вашу статью про Олеся и Чупринку. Алексей Максимович хвалил Вас: «Чуть ли не единственный человек, который знакомит русскую публику с украинской литературой и прекрасно делает!» (...) Отповедь Вашу Струве я тоже читал. Она написана хорошо, серьезно и понравилась не только мне, но и моим знакомым” (т. е. Ал. М-чу и Мар. Фед-не, у которых на вилле «Serafina» тогда жил Коцюбинский). Знаю, что Ал. Макс., если бы захотел, мог бы много помочь мне в моей реабилитации, но подумаю, — пройдет ли письмо через „игольное уxo” секретарей? Сумею ли я возбудить интерес Ал. М-ча к моему делу, показать ему всю вопиющую неправду травли против меня! (...) В тяжелые минуты в прошлом и в этом году я несколько раз обращался к Алексею Максимовичу, когда чувствовал, что земля проваливается подо мною, он когда-то, когда у него жил на Капри Коцюбинский, всегда передавал мне приветы (...) Но на все мои письма он ничего не ответил ни разу. Получил ли их? Не знаю. А из Сорренто лет 7 тому назад по поводу одного моего обращения, связанного с памятью Коцюбинского, ответил сразу (...)».⁷

Могиланский признается в том, что его душевных сил не хватает, чтобы бороться за свою реабилитацию, он жалуется на апатию, заявляет, что хулу готов принять, а клевету пережить невозможно. В самые тяжкие минуты жизни Могиланский продолжает надеяться на поддержку Горького. Его молчание Могиланский связывает лишь с возможной пропажей отправленных писем. От своей затеи сделать Горького ходатаем по своему делу Могиланский отступился ненадолго тогда, когда узнал о смерти сына Горького. «Но сейчас, после обрушившегося на

⁵ Там же. Т. 30. С. 295.

⁶ ГМФ. 36147 (письмо М. М. Могиланского К. А. Федину от 6 августа 1935 года).

⁷ Там же. 36140 (письмо М. М. Могиланского К. А. Федину от 29 сентября 1934 года).

него несчастья, — пишет Могилянский в мае 1934 года, — не могу его больше тревожить своими личными делами».

Однако вскоре, как свидетельствует сам Могилянский, он снова обращается к Горькому. Убеденный в том, что Горький помнит и ценит его публикации в «Речи» и «Русской мысли», Могилянский настаивает на своей правоте. То, что Литературная энциклопедия трактует как вражеские вылазки, автор писем аттесует как свою прогрессивную деятельность, он верит в то, что Горький — его единомышленник, который, узнав правду, ужаснется по поводу чудовищной клеветы, возводимой на талантливого и честного критика. Могилянский не сомневается в том, что его письма кем-то перехватываются, просит Федина поговорить с Горьким о совершающейся несправедливости на предстоящем писательском съезде.

Остается непонятной такая неистовая вера Могилянского в Горького и его скорое заступничество. Ведь статья в Литературной энциклопедии Горькому была хорошо известна, и при желании он мог высказаться по этому поводу, не дожидаясь просьбы пострадавшего. Все свидетельствует о том, что Горький не считал нужным заступиться за Могилянского, вероятно, придавая выводам Литературной энциклопедии значение окончательных и не требующих обсуждения. Политическое заступничество, многочисленные примеры которого широко известны, осуществлялось Горьким лишь в период, предшествовавший 1930-м годам.

© В. В. Попов

К ИСТОРИИ ОДНОГО ПРЕДИСЛОВИЯ ЭРЕНБУРГА (ЭРЕНБУРГ И С. БОБРОВ)

1

«Книги начинающих авторов нередко сопровождает предисловие, написанное известным писателем или авторитетным специалистом», — указывает энциклопедический словарь.¹ Предисловие облегчает путь книги в свет, помогает привлечь к ней внимание читателя. Словарь, впрочем, не уточняет, что порой подобная необходимость возникает и для авторов далеко не первой книги, но почему-либо забытых или, как нередко случалось в XX веке, злой судьбой выброшенных из литературы. К началу 40-х годов таким, в частности, оказался некогда весьма известный и влиятельный литератор — поэт, прозаик, переводчик, критик, а кроме того, издатель и книжный график, близко общавшийся со многими известными писателями, друг и спутник молодости Н. Асеева и Б. Пастернака Сергей Павлович Бобров (1889—1971).

Недавно, после многолетнего перерыва, вышел наконец очередной, восьмой сборник Российского государственного архива литературы и искусства «Встречи с прошлым» (М., 1996). Одно из центральных мест в книге занимает публикация М. А. Рашковской «Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четырех десятилетий». Эта обстоятельная работа завершает начатый тем же автором 15 лет назад труд «Поэт в мире, мир в поэте»,² также основанный на переписке двух поэтов. Основной герой публикаций Рашковской — Пастернак. Бобров же, во многом оставшийся в истории литературы благодаря дружбе с Пастернаком, играет в публикации вторую роль — постольку, поскольку это помогает осмыслению творческого образа Бориса Пастернака. Между тем непростая и переменчивая судьба

¹ Книговедение. М., 1982. С. 425.

² Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982.

самого Боброва может также представлять определенный интерес как один из ручейков нашей полноводной литературы.

Деятельный, обладавший незаурядными организаторскими способностями Бобров начинал в редакции журнала «Русский архив», был тесно связан с издательством «Мусагет», а в 1913 году вместе с Н. Асеевым и Б. Пастернаком вошел в недавно созданное издательство «Лирика», опередил своих друзей в выпуске первого сборника стихов, активно занялся книжной графикой и теорией поэзии, постоянно выступая со статьями и рецензиями в периодике. Однако его энергичную и честолюбивую натуру не устраивала второстепенная роль в руководстве «Лирики», и в январе 1914 года он убедил Асеева и Пастернака выйти из этого объединения, и они, сначала втроем, организовали новое издательство «Центрифуга», где Бобров стал идейным вдохновителем и несомненным лидером.

В «Центрифуге» Бобров в 1917 году выпустил еще две книги своих стихов, оказавшиеся последними его поэтическими сборниками. Критика не находила у Боброва истинного поэтического таланта, его считали всего лишь имитатором сначала поэтики символизма, затем футуризма. Прекрасно разбираясь в теории стиха, Бобров понял, что для поэта, мечтающего стать великим, а на меньшее он не был согласен, одной амбициозности недостаточно. И в дальнейшем, хотя продолжая изредка писать стихи, он в основном сосредоточился на литературной критике, в чем вполне преуспел.

После Октября Бобров читал лекции в Высшем литературно-художественном институте и пробовал себя в прозе, сочиняя авантюрно-фантастические романы. Один из них («Восстание мизантропов») вышел в 1922 году в Москве, другой («Спецификация идитола») — в следующем году в Берлине. Поэтические книги Боброва больше не выходили, но стихи его включались в различные сборники — «Мир искусства в образах поэзии» (М., 1922), «Поэты наших дней» (М., 1924) и др. Составители крупнейшей антологии «Русская поэзия XX века» (М., 1925) И. Ежов и Е. Шамурин дали в ней 16 стихотворений С. Боброва в разделе «Футуристы и поэты, связанные с футуризмом», поместив их между стихами его друзей Н. Асеева и Б. Пастернака.

Отдельно стоит остановиться на книге «Московские поэты», вышедшей в 1924 году в г. Великий Устюг. В истории создания этого неординарного сборника пока остается много неясного. Состав книги был весьма представительным, включавшим произведения таких авторов, как О. Мандельштам, А. Белый, Р. Ивнев, М. Ройзман, впервые напечатанные в том же 1924 году в Москве и, возможно, еще до этого отданные составителям сборника стихи В. Брюсова и С. Есенина, и, главное — первые публикации стихотворений Б. Пастернака и обращенных к нему стихов эмигрантки М. Цветаевой, переданных ею Б. Пастернаку во время их встречи за границей.³

О том, как все это поэтическое богатство попало в далекий северный город, можно, не имея никаких документов и свидетельств, только строить разные версии. Памятуя о дружбе с Пастернаком энергичного и предприимчивого Боброва, поместившего в сборнике и свои стихи, и стихи близких ему людей — тогдашней своей жены поэтессы Варвары Могиной, товарища по «Центрифуге» Ивана Аксенова, коллеги по преподаванию в Высшем литературно-художественном институте Ивана Рукавишника и др., назовем в числе возможных создателей сборника «Московские поэты» Сергея Павловича Боброва. Что-нибудь более определенное сказать пока затруднительно, ибо даже областная газета «Советская мысль», еженедельно печатавшая рецензии на выходившие в Москве и Ленинграде книги, никак не отозвалась на вышедший в издательстве газеты примечательный сборник. Судьба его не заинтересовала и многочисленных исследователей творчества поэтов, в нем напечатанных.

³ См.: Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 392.

Помимо известных поэтов, в книгу попали и стихи нескольких молодых авторов, в том числе девятнадцатилетнего Бориса Лапина — будущего прозаика и публициста, к этому времени выпустившего два поэтических сборника. Лапин не только удостоился чести опубликоваться рядом с выдающимися поэтами, тут же было напечатано посвященное ему стихотворение такого серьезного автора, как Иван Аксенов.

Во второй половине 20-х годов имя С. Боброва практически исчезло со страниц печати. Последний раз о нем вспомнили в «Литературной энциклопедии», где было указано, что С. Бобров — «современный поэт и теоретик поэзии».⁴ Вышедший в 1931 году социально-утопический роман Боброва «Нашедший сокровище» был опубликован под псевдонимом А. Юрлов.

В 1934 году Бобров был арестован и выслан в Кокчетав. Через несколько лет ему удалось вернуться в Россию, не приближаясь при этом к столице на 100 км, и поселиться в г. Александрове, недалеко от Владимира. И только перед самой войной он сумел, как оказалось ненадолго, вновь очутиться в Москве. К этому времени Бобров успел написать повесть, две поэмы, сделать поэтическое переложение «Песни о Роланде». Но о публикации всего этого речи быть не могло, в частности потому, как написал впоследствии Бобров И. Эренбургу, что он «перед войной не успел оформить членство в союзе писателей».⁵

После многолетнего (с 1923 года) перерыва в переписке с Пастернаком Бобров в конце 1940 года вновь потревожил письмом давнего друга. Он попросил Пастернака посодействовать публикации своих готовых произведений. Пастернак из всего предъявленного ему отобрал только «Песнь о Роланде» и написал «для Учпедгиза или редколлегии Наркомпроса» свой отзыв:

«Перевод „Песни о Роланде“ С. П. Боброва сделан рукой художника и с этой стороны представляет серьезное литературное приобретение. Перевод дан в живых и умных извлечениях, устанавливающих непрерывность действия без отягощающих подлинник длиннот и повторений. Главные достоинства работы — художественное богатство языка и естественность принятой в основе ритмической единицы, всесторонне себя оправдавшей как по разнообразию звуковых оттенков, так и отзывчивостью ко всем требованиям слога, предъявляемым большим и драматизированным содержанием. Как это вообще в природе художественных произведений, значение перворазрядной работы Боброва безусловно, т. е. оно сохранится за ней во всех случаях, как бы велики ни были достоинства одноименных и соперничающих явлений.

Б. Пастернак, 5.02.41. Переделкино».⁶

Однако столь высокой и квалифицированной оценки выдающегося поэта и непревзойденного мастера перевода оказалось недостаточно для выхода переведенной С. Бобровым книги. Боброву помог совсем другой писатель, никогда ранее им не ценившийся, — Илья Григорьевич Эренбург.

2

В начале 1914 года, когда Бобров уже покинул московское издательство «Лирика», И. Эренбург, живший тогда в Париже и выпустивший уже пять поэтических книг и намеревавшийся издать свой первый сборник избранных стихов, обратился с этой целью в «Лирику»: «Желая издать к осени сего года сборник стихов, я прошу Вас ответить, согласно ли будет издательство „Лирика“ их напечатать и каковы условия его издания. Сборник мой («Ранние сумерки»)

⁴ Лит. энциклопедия. М., 1929. Т. 1. С. 747.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1301. Л. 3—4.

⁶ Встречи с прошлым. Вып. 8. С. 298—299.

должен объединить стихи за три года (12—14), именно часть стихотворений из сборника „Одуванчики”, почти распродан (осталось 15 экз.), часть из „Будней”, в Россию не пропущенных цензурой, „Детское”, которое издано в очень маленьком количестве экземпляров и к осени будет тоже несомненно распродано, и около 60 новых стихотворений. Всего будет около 120 стихотворений, 4—5 печатных листов (больших). Книгу хочу издать в 1000 экз. Издание „Лирика” мне очень нравится (я видел книгу «Часослов» Рильке и стихи Боброва).⁷

Возможно, Эренбург прочитал тогда первый сборник С. Боброва «Вертоградари под лозами», но впечатление на него произвели явно не стихи, а полиграфическое оформление, что было неудивительно, ибо иллюстрировала книгу замечательная художница Наталья Гончарова, кстати, приятельница Эренбурга, с которой он тогда часто встречался и в кафе «Рогонда», и у М. Цетлина, и в русском эмигрантском кружке в Париже. Союз с «Лирикой» у Эренбурга, не состоялся, и его книга «Ранние сумерки» так никогда и не вышла. Возможно, этому помешала начавшаяся вскоре мировая война.

Бобров книги Эренбурга знал и за деятельностью его следил, хотя уделять внимание стихам Эренбурга считал, видимо, излишним, о чем свидетельствует появившаяся в том же 1914 году рецензия Боброва на затеянный Эренбургом поэтический журнал «Вечера». «В Париже существует маленький кружок русских поэтов. Это удивительно, искренне и трогательно, — писал С. Бобров в рецензии под прозрачным, часто употреблявшимся им псевдонимом СПб. — Ясно, что такого сорта колонизация не может благотворно влиять на развитие искусства. Однако парижские наши стихотворцы пишут и издают много. В Париже вышло несколько книг г. Эренбурга (одной из них так и не удалось перейти границу), сборники Веры Инбер, Валентина Немирова, Оскара Лецинского. Теперь этот маленький зарубежный кружок основал журнал стихов „Вечера”. Задача хорошая и чрезвычайно трудная.⁸ Далее Бобров разбирал содержание «Вечеров», весьма ему не понравившееся. Он довольно низко оценил творчество Кирилла Волгина и Валентина Немирова, не нашел добрых слов и для других помещенных в журнале поэтов, но, главное, даже не упомянул о стихах создателя журнала И. Эренбурга, занявших чуть не половину издания. А полгода спустя, публикуя большой обзор «Русская поэзия в 1914 году», Бобров посвятил в нем Эренбургу всего одну строку: «Эренбург выпустил в Париже „Детское” в обычной своей малоинтересной манере».⁹

Вряд ли Эренбург, регулярно читавший «Современник» и сам печатавшийся в нем, не заметил такого пренебрежительного отношения. Тем не менее весной 1918 года, выпуская в Москве вместе с М. О. Цетлиным сборник-антологию «Весенний салон поэтов», как всегда у Эренбурга с субъективным, вкусовым подбором авторов, он нашел в нем место для трех стихотворений С. Боброва из его последнего сборника.

О личном знакомстве Эренбурга с Бобровым в эти годы прямых свидетельств найти не удалось, но дружба его с соратниками Боброва Пастернаком и Асеевым такой возможности не исключает. Более того, нашлось упоминание о какой-то ссоре Эренбурга и Боброва. Когда последний в начале 1923 года собирался за границу, где в то время был Эренбург, Б. Пастернак писал в связи с этим Боброву 17 января 1923 года: «...не вижу также возможности, как ужился бы ты тут, не помирившись с Эренбургом».¹⁰

Неясно, состоялось ли какое-либо, устное или письменное, примирение Боброва и Эренбурга, но в том же 1923 году приятель Эренбурга А. Вишняк выпустил в

⁷ Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург. Хроника жизни. СПб., 1993. С. 99.

⁸ Современник. 1914. № 13—14. С. 302.

⁹ Там же. 1915. № 1. С. 224.

¹⁰ Встречи с прошлым. Вып. 8. С. 286.

своем берлинском издательстве «Геликон» роман С. Боброва «Спецификация иди-тола», обложку к которому выполнила жена Эренбурга художница Л. М. Козинцева-Эренбург. Имея в виду это произведение Боброва, М. Осоргин писал в рецензии на фантастический роман Эренбурга о гибели Европы «Трест Д. Е.», что в нем «что-то есть общее с Сергеем Бобровым».¹¹

С. Бобров тогда же опубликовал в Москве рецензию на две однотипные книги. Одну из них, «100 поэтов», издал в Твери Борис Гусман. Он включил в нее стихи Боброва и в небольшой заметке, посвященной Боброву, назвал его «поэтом-королевичем». Другую, «Портреты русских поэтов», годом раньше выпустил в Берлине Эренбург, поместив там среди прочего блестящее эссе о Пастернаке и несколько его стихотворений. Боброву в той книге места не нашлось.

Высказав свое мнение об этих книгах в одной рецензии, Бобров (под псевдонимом Э. Бик) не одобрил ни одной из них. Несмотря на комплиментарный отзыв Б. Гусмана о его поэзии, Бобров назвал его «типичным третьесортным газетным рецензентом», не найдя при этом ничего заслуживающего внимания в рассматриваемой книге: «Солидный томик Гусмана производит разочаровывающее впечатление. Критик Б. Гусман — очень слабый, описатель — никакой. Потому он удовлетворяется некоторым сортом „изложения“ критикуемого, изложения, опирающегося, главным образом, на цитаты из разбираемого автора. Гусману ничего не стоит на многих страницах кисло, хоть и благожелательно, расписывать вам красоты поэзии, но весь этот крошечный Ларусс поэтического мирка только этому миру и нужен».¹²

К Эренбургу Бобров относится с чуть большим почтением, но «Портреты русских поэтов» оценивает ничуть не выше. «Эренбург, конечно, человек очень и очень искусный по сравнению с тверским кустарем Гусманом. Он пробавляется больше „афоризмами“ — из каждого своего любимца prepares кушанье нестерпимо пряное, — то ли сладкое до приторности, то ли кислятина — в рот не возьмешь. В большинстве же случаев всех пикантностей помаленьку, что-то вроде огурца с перцем и медом. Такой российский джиджер, — хоть и щиплет, а противно. Некоторые изречения поудачней, другие просто так — щекотливый набор слов, автор этим обстоятельством не смущается. Эренбург уверен в том, что читателю наплевать, про что ему лепечут, лишь сей лепет чем-нибудь да порадовал в манере своего порождения. Так вот и плывут сии афоризмики... Это можно „почитывать“, — читать этого нельзя. Много у нас поэтов, а аполгета им еще хорошего не нашлось», — заключает Бобров свою рецензию, снимая даже слегка намеченную им разницу между Гусманом и Эренбургом.¹³

Неизвестно, читал ли Эренбург эту рецензию и знал ли, кто скрывается за псевдонимом «Э. Бик», но больше ничего об Эренбурге Бобров не опубликовал.

3

В апреле 1942 года Эренбургу была присуждена Сталинская премия за роман «Падение Парижа». И без того обширная почта писателя возросла неимоверно. Среди других в середине мая ему пришло и это письмо:

«Дорогой Илья Григорьевич! Из газет мы с женой узнали о Вашей высокой награде и спешим Вас поздравить ото всей души. И Вы, и Ваша повесть с ее горестной правдой и скупой тоской, конечно, оценены по заслугам и этому можно радоваться.

Пишу Вам на Куйбышев, на Информбюро в надежде, что эти строки как-нибудь до Вас доберутся. Мы здесь в Средней Азии в Фергане по эвак. с Союзом писателей.

¹¹ Современные записки. 1923. № 17.

¹² Печать и революция. 1923. № 2. С. 221.

¹³ Там же.

Бедуем уже шестой месяц. Работаю в школе, получаю 200 р. в месяц, а картошка здесь 20 р. кило, за все время литературный заработок 20 руб.; читал лекцию о Ломоносове, почти никого не было, получил 50 р. Жена служит в библиотеке, и это, в сущности, единственный источник нашего существования. Живем в длинной, проходной комнате (в передней), жена прихварывает, я также все время болею. Недавно из Ташкента от Литфонда получил 500 р.

Мыкаем горе изо дня в день, измучились ужасно. Ничего ни о ком не знаем — что Боря Лапин? Как Пастернак? Асеев? да и Вы сами? Мечтаем — совершенно беспочвенно — когда-нибудь выбраться из Азии, со слезами вспоминаем дорогую Москву. Если будет у Вас случай, вспомните о нас, горемычных литературных тружениках — в общем, даже не знаешь, о чем и просить-то, ну уж Вы сами подумайте. Может быть, когда-нибудь мир, сотворивший Гете и Сервантеса, вспомнит и о наших несчастных.

Еще раз поздравляем, крепко жмем руку. Привет супруге Вашей и всем, кто нас вспомнит. С. Бобров. 22-4-42». ¹⁴

Здесь надо пояснить, что упоминаемый в письме (и нами выше) Боря Лапин — писатель Б. М. Лапин, зять Эренбурга, военный корреспондент, к тому времени покойный (он погиб в сентябре 1941 года под Киевом).

Бобров послал письмо в Куйбышев, куда Эренбург, работавший кроме «Красной звезды» и в Совинформбюро, был вместе со всеми эвакуирован в октябре 1941 года. Бобров не знал, что в январе 1942 года Эренбург вернулся в Москву и, так как его квартира была разбомблена, жил в гостинице «Москва». Неудивительно, что письмошло к адресату больше месяца и было получено Эренбургом только в конце мая. Бобров же, не дождавшись ответа, 2 июня 1942 года пишет еще одно письмо, содержанием повторяющее первое, только тяготы своего положения он описывает более подробно, да и просьба о помощи звучит настойчивее.

Наконец, получив от Эренбурга долгожданный ответ, Бобров 28 июня вновь обращается к нему:

«Дорогой Илья Григорьевич! Сегодня получил Ваше письмо — это очень меня обрадовало — потому что мы чувствуем здесь себя до того от всего оторванными, что как-то даже не верится в добрую память людей — и великое доказательство противного кажется чудом. А с другой стороны, оба мы с женой огорчились известием о Боре Лапине — ведь мы так давно его знаем, еще совсем мальчиком, так всегда радостно следили за его ростом, за его успехами! Ах, боже мой! С какими ужасными потерями сейчас приходится мириться.

Здесь, в Фергане, купил Вашу книгу „Огонь по врагу“, только что вышедшую в Ташкенте у Тихонова. Читал ее и вспоминал Вашего Марке (мой любимый художник), которым мы не так давно любовались вместе с Борей. Написал рецензию, м(ожет) б(ыть), удастся ее тиснуть в здешней газетке.

Я послал Вам еще письмо в Москву (в гостиницу «Москва», так мне посоветовал Мих. Голодный, который сегодня приезжал) с просьбой помочь нам насчет Союза писателей. М(ожет) б(ыть), через Скосырева. Если будет у Вас возможность, позвоните, скажите несколько слов (...)

„Трудное время“, — пишете Вы. — Да уж, действительно. Сердечный привет супруге Вашей и бедной Вашей дочери». ¹⁵

В своих письмах Бобров обращается к Эренбургу как к старому доброму знакомому. Он даже не представился, не напомнил о себе в первом письме, рассчитывая, видимо, на то, что это не нужно. Однако отношений не только приятельских, но даже с намеком на некоторую близость между ними не было. Достаточно обратить внимание на приветы «супруге Вашей». Жена Эренбурга была настолько яркой, самобытной, обаятельной личностью, что для каждого, кто хоть

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1301. Л. 1—2.

¹⁵ Там же. Л. 5.

чутьочку был близок с семьей Эренбургов, не могла быть безликой «супругой», а только «Любовью Михайловной» или даже просто «Любой». Да, он бывал (или лишь «побывал») в доме Эренбурга, видел «пейзаж Марке», который был первой работой художника в собрании Эренбурга, подаренной ему в мае 1940 года в Париже и привезенной в Москву. Разглядывал Бобров этот пейзаж «с Борей», т. е. с Борисом Лапиным, который скорее всего и привел его однажды в квартиру Эренбургов в Лаврушинском переулке. А вот Лапина Бобров, действительно, знал «еще совсем мальчиком». И тут уместно вернуться к истории с выпуском сборника «Московские поэты» в 1924 году. Если Бобров был одним из организаторов этого дела, то Лапин вполне мог быть его помощником, чем, кстати, и заслужить стихотворное посвящение от Ивана Аксенова.

В таком случае, если когда-нибудь не откроется других документов и свидетельств, Бобров для Эренбурга был лишь одним из знакомых его зятя, с которым приходилось встречаться, но не более. И обращение Боброва к Эренбургу за помощью для последнего немногим отличалось от немалого количества подобных писем. И Эренбург, как и всегда в таких случаях, откликнулся на обращение к нему. Этот ответ не сохранился в эренбурговском архиве, во время войны писатель не оставлял копий своих писем. Возможно, он отыщется среди бумаг Боброва. Но и не имея эренбурговского текста, ясно, что ответ был достаточно благожелательным. Что же касается упомянутого Бобровым еще одного его письма с просьбой «помочь насчет Союза писателей», то его в архиве Эренбурга нет, что с достаточной долей вероятности свидетельствует о том, что Эренбург «дал ему ход».

Больше Бобров с Эренбургом не переписывался и даже не прислал ему свою рецензию на сборник эренбурговских статей, которую он все же опубликовал в «Ферганской правде» за подписью С. Б. 16 июля. Впрочем, это по сути была даже не рецензия, а крохотная заметка, весьма банальная, состоящая из общих слов и так мало похожая на то, что Бобров обычно писал.

4

Через год после этих событий Бобров уже оказался в Москве, а 9 сентября в Издательстве детской литературы была подписана к печати книга «Песнь о Роланде» — вольное стихотворное переложение Сергея Боброва с предисловием Ильи Эренбурга. Это была та самая работа, которой перед войной Б. Пастернак дал высокую оценку с точки зрения поэта и переводчика. Однако не авторитетное мнение профессионала, а публицистические строки Эренбурга проложили переводу Боброва дорогу в печать. Эренбург ни словом не обмолвился о мастерстве переводчика, не упомянул в предисловии даже его фамилии. И писал он не столько об истории, сколько о современности:

«Мы читаем о боевых делах Роланда, как о боевых делах наших современников... Вот уже три года, как Франция пленена немцами. Народ не покорился. Франция как бы слышит рог Роланда, и каждый день идут в бой новые герои... Пусть эта старая и прекрасная Песнь поможет русским юношам и девушкам понять сердце Франции. Пусть задумаются юные читатели французской эпопеи, сыновья и младшие братья героев Сталинграда над значением мудрых слов Песни: „Скончался победителем на поле брани могучий рыцарь Роланд во славу милой родины“. Есть поэзия, которая мудрее простого рассудка. Есть мужество, которое сильнее смерти».

Неясно, как появилось это предисловие Эренбурга. Бобров ли попросил его написать, или близкий Эренбургу друг Боброва Пастернак, или издательство. Но сам факт его появления, без всяких сомнений, обеспечил издание книги. В 1943 году подпись Эренбурга была безусловным гарантом этого.

С выходом «Песни о Роланде» произошло возвращение в литературу Сергея Боброва. Один за другим выходили его переводы Вольтера, Стендаля, Гюго, сказок

Шарля Перро и др. Появились и научно-популярные книги С. Боброва для юношества — «Волшебный двурог», «Архимедово лето». В 1958 году Детгиз переиздал «Песнь о Роланде», дополненную Бобровым послесловием и примечаниями. Предисловия Эренбурга и вообще упоминания о нем в книге не было. Теперь в этом не было необходимости.

В истории литературы С. Бобров все-таки остался прежде всего соратником раннего Пастернака и оригинальным критиком. О его переводах вспоминают значительно реже. Но «Песнь о Роланде», с обязательным указанием на предисловие И. Эренбурга, в библиографии С. Боброва присутствует всегда.

© И. А. Спиридонова

ПОРТРЕТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Искусство не терпит пустоты, — оно должно быть заполнено жизнью и людьми, как поле цветами.

Андрей Платонов

Центр поэтического космоса Андрея Платонова — человек. Художник, глубоко постигший брожение народного духа в революции и потому страстно нацеленный на отыскание незыблемых — истинных — основ существования людей, не мог не выстрадать своего понимания, что есть человек и зачем он в этом мире. Это сердцем и талантом оплаченное знание Платонов предложил читателю.

Свое осмысление задач творчества художник обстоятельно изложил в подготовительных материалах к роману «Путешествие из Ленинграда в Москву». Писатель, убежден Платонов, путешествует по жизни «особым способом»: «Цель его путешествия не в достижении конечного пункта, а всюду по дороге — и в начале ее, и посередине, и в конце, и даже вовсе в стороне от нее: везде, где возможно открытие и наблюдение *неизвестного человеческого образа*, где возможно *явление новой человеческой души* (курсив мой. — И. С.), — в этом и заключается истинный смысл писательского путешествия. Правда, такое путешествие, если страстно предаться ему, имеет одну опасность — оно может никогда не кончиться; маршрут путешествия, благодаря интересу к разнообразным людям, всюду проживающим, разветвится и запутается в лабиринт, из которого путешественник не выйдет вовсе и не успеет запечатлеть в книге открытые им новые типы людей. И еще одна опасность, более худшая, — нельзя писателю путешествовать с пустым сердцем, потому что открытие нового образа и новой деятельности человека возможно лишь при том условии, если в самом писателе есть доля того, чего он ищет на свете... Надо еще сказать, что истинные факты, обозначающие самое существо мира или истории, всегда являются в скрытом и незначительном вначале виде. Поэтому для их открытия и точной оценки нужен большой труд, необходимо большое умение вжиться своим чувством, действием и мыслью во встречную, незнакомую действительность, а не просто наблюдать ее посредством любопытствующих глаз, — и ехать мимо. Подобное путешествие похоже скорее на подвиг, чем на удовольствие, потому что оно является близким соучастием в жизни всех встречных и попутных людей, и в нем больше остановок, чем движения по дороге».¹

¹ Цит. по: Знатков А. Связь через отталкивание // Молодая гвардия. 1989. № 11. С. 77.

Путешествие Андрея Платонова состоялось: творчество-соучастие «в жизни всех встречных и попутных людей» дало густые всходы лиц, характеров и судеб на полях его произведений.

При художественном воссоздании личности взгляд писателя направлен вглубь: ему важно показать «сокровенного человека». Поэтому и внимание исследователей ориентировано преимущественно на осмысление духовной сущности платоновского героя: определяется его генеральная идея-страсть, ее оформление в мыслях, речи и поступках, изменение и развитие под напором жизни, драма взаимоотношений со встречными целеположениями, с авторским поиском смысла единичного и общего существования. В этом направлении сделано много плодотворного, полученные интересные наблюдения и выводы (работы Л. Шубина, С. Бочарова, С. Залыгина, Н. Корниенко, В. Чалмаева, С. Семеновой, А. Киселева, Е. Яблокова и др.). Однако утвердившийся ход литературоведческого анализа, сосредоточенный преимущественно, если не исключительно, на духовной субстанции героя, уже и мешает выявлению полной картины, что есть «сокровенный человек» Платонова, так как вне поля зрения остается его материально-природная означенность в художественном тексте. Создается впечатление, что таковая или вовсе отсутствует, или не играет сколько-нибудь заметной роли в платоновской картине жизни человеческой.

Так, В. Чалмаев, суммируя свои наблюдения над творческим методом Андрея Платонова, приходит к выводу, что в его стиле «сильно ощущается ведущая роль философской сверхзадачи, замысла, а не природы».² Задержимся на этой характеристике, где «натуре» отводится более чем скромная роль в художественном мире писателя. Прежде всего определимся в понимании философской сверхзадачи Андрея Платонова. С нашей точки зрения, для писателя было архиважно удержать в пределах единой художественной системы свое видение-представление о реальном (каков есть) и идеальном (истинная сущность) человеке, отыскать пути восхождения первого ко второму. Если это так, то реализация платоновской сверхзадачи требует активного представительства природы (или, говоря словами писателя, «вещества существования») на всех уровнях поэтической организации текста, стиля в том числе. Да и как иначе, если не подключением природы, писатель может развернуть философию жизни в художественном мире, организованном по закону разрыва. Вспомним уже цитированное: «(...) везде, где возможно открытие и наблюдение неизвестного человеческого образа, где возможно явление новой человеческой души, — в этом и заключается истинный смысл писательского путешествия». Платонов много и напряженно размышляет над тем, как запечатлеть в слове открывшийся ему «человеческий образ», и приходит к следующему принципиально важному выводу: «Искусство заключается в том, чтобы посредством *наипростейших средств* выразить *наисложнейшее*».³

В статье «Сказки реалиста и реализм сказочника», датированной 1970 годом, Сергей Залыгин писал о недостаточности традиционного психологического анализа при исследовании платоновского героя. Его мнение — персонажей писателя необходимо рассматривать в их «биодуховной» цельности. «Плоть у него (Платонова. — И. С.) не отвергает человека, а утверждает его в самых разных проявлениях, в том числе и в его сознании, — поясняет свою мысль Залыгин, — и платоновский человек никогда не стремится отделить себя от своей плоти, предать ее анафеме».⁴ Однако именно Сергей Залыгин, так определенно поставивший вопрос о духовно-биологической цельности героя как особом художественном качестве платоновского жизнеописания, не находит у писателя портрета, т. е. внешней, физической

² Чалмаев В. Андрей Платонов. М., 1978. С. 44.

³ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 549.

⁴ Залыгин С. Сказки реалиста и реализм сказочника // Залыгин С. Литературные заботы. М., 1982. С. 139.

характеристики персонажа. А там, где все-таки его обнаруживает, не придает ему значения и формулирует парадоксальную художественную данность героя Платонова: это личность без лица, человек без внешности, — и предлагает свое объяснение: «Должно быть, оттого, что герои Платонова приобщены к природе, стремятся к слиянности с ней, — они редко обладают выписанным в деталях внешним портретом. Внешний их портрет мы скорее угадываем, чем знаем из описания. Индивидуальный и неповторимый внешний портрет героя, культивируемый чуть ли не всей предшествовавшей художественной литературой, оказался „не с руки” Платонову, он мешал бы процессу слиянности его героя с миром, отделял бы частицу от целого».⁵ И далее: «Платонов упускает не только внешние черты и приметы своих героев, но и психологический портрет их тоже неточен, размыт и не столько принадлежит самому человеку, сколько изображает его психологию и ощущения».⁶ Любопытно, что при этом Залыгину не удается вовсе изъять понятие «портрет» из разговора о художественном мастерстве Андрея Платонова, и именно оно является опорным на нескольких разворотах его статьи. Решительно отрицая наличие у платоновского человека не только индивидуального физического, но и психологического портрета, автор далее вынужден признать присутствие в художественной картине жизни Андрея Платонова своеобразного «группового портрета»,⁷ когда одна общая портретная характеристика переходит из произведения в произведение и обслуживает целую группу персонажей, родственных друг другу по своей биодуховной сущности. Ища и не находя адекватного платоновской технике портрета определения, Залыгин подчеркивает, что главное, к чему стремится писатель, — передать «состояние материи, называемой человеком».⁸ Возможно ли это хотя бы без символической материальной прорисовки человека — вопрос, оставшийся в статье открытым.

Разговор о своеобразии портрета в произведениях Платонова продолжила Г. Галасьева в статье «Портрет и мир природы в советской прозе 1920-х годов». Вслед за С. Залыгиным исследовательница полагает, что уникальность платоновского портрета задана авторским восприятием мира и человека как единого родственного целого, их принципиальной неделимостью. В произведениях писателя 1920-х годов Г. Галасьева выделяет «портрет-состояние» и «портрет-идею», где главную роль играет «деталь не первого (внешнего), но „второго”, внутреннего смысла, деталь динамическая, связанная с эволюцией персонажа».⁹ Далее делается принципиально важный вывод, что «у Платонова в описании героя — точнее, в размышлении о нем — внутреннее и внешнее оказываются сопряженными на уровне идеи образа».¹⁰

В конкретном анализе эти выводы, однако, сужены. В «Эфирном тракте», по мнению Г. Галасьевой, внешние портретные характеристики имеют лишь те персонажи, которые, подобно Матиссену, чужды идее родства всего живого, ведут с природным космосом беспощадную интеллектуальную войну. «Прорисовывание их внешности как бы намеренное, — пишет Галасьева, — у этих героев нет и не может быть той слиянности с миром, которая определяет существо главных героев».¹¹ Прочитированное подводит к выводу о том, что внешность дана в платоновском художественном мире только отрицательным персонажам — как тавро, свидетельствующее об их эгоцентрической сущности, о невольном выпадении или волевым выходе из природного и человеческого космоса. С этим трудно

⁵ Там же. С. 148.

⁶ Там же. С. 150.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Галасьева Г. В. Портрет и мир природы в советской прозе 1920-х годов // Портрет в художественной прозе: Межвуз. сб. Сыктывкар, 1987. С. 98.

¹⁰ Там же. С. 99.

¹¹ Там же. С. 98.

согласиться. Скорее можно говорить, что главный персонаж в прозе Платонова 1920-х годов, будь то «сокровенный» Фома Пухов или «одичавший» сердцем Бертран Перри, сочувливый Саша Дванов или рыцарь бюрократии Иван Шмаков, редко когда имеет развернутое внешнее описание.¹² Хотя и у этих героев те или иные внешние детали-характеристики, связанные с идеей образа, присутствуют. Так, в «Эфирном тракте» портретная характеристика есть не только у Исаака Матиссена, который пытается диктовать свою волю космосу, но и у Михаила Кирпичникова, тоскующего по гармоническим отношениям человека с миром. Ее предваряют следующие слова автора-повествователя: «Чудо человеческой головы сбило его (героя. — И. С.) с такта жизни». Кирпичников, вступивший на тернистый путь познания, к тридцати одному году «густо поседел и исполосовался морщинами». Напряженная жизнь духа оборачивается преждевременной старостью, «умиранием» тела и головы, в которой бьется мятежная мысль. Интересно, что эти же характеристики почти дословно повторяются при описании Матиссена, который в усилии овладеть энергией человеческого мозга «густо поседел», а его череп «исполосовали морщинами». Когда при встрече с Кирпичниковым Матиссен захохотал, то его лысина «заволновалась морщинами, челюсти разошлись, в остальном лицо не двигалось». Конечно, портретная характеристика последнего рельефнее, выразительнее: перед нами уж не лицо, не голова, но в буквальном смысле череп, символизирующий смерть. Интеллект Матиссена, несущий угрозу всему живому, печатью смерти означен в его портрете. Желая преобразовать мир и сделав ставку на «сатану сознания», этот герой далее других заходит в опасных экспериментах, но и прочие герои «Эфирного тракта» идут тем же путем. Важно то, что Михаил Кирпичников не видит в Исааке Матиссене антагониста. «Спасибо, друг! — говорит он при встрече. — Надо всем нам работать, как ты — с резким умом и охлажденным сердцем». Поэтому согласимся с теми исследователями, которые, как Н. И. Дужина, видят во всех ведущих героях-ученых «Эфирного тракта»: Фаддее Попове, Исааке Матиссене, Михаиле и Егоре Кирпичниковых — один тип «головного» героя,¹³ разум которого вступил в смертельный поединок с природным несовершенством мира. Портретные характеристики подтверждают это.¹⁴

Отметим, что оба автора, и Залыгин и Галасьева, наиболее определенно высказавшиеся по поводу платоновского портрета, идут в своих рассуждениях от одной идеи — что в художественном мире Платонова обостренно чувствуется и сознается взаимосвязь всего сущего. Это-то и позволяет писателю, считают они, снять покровы с человека и показать интимный процесс жизни в нем.

Идея единства, родства человека с миром, его растворенности в общей жизни природы и — шире — космоса, действительно очень важная для Платонова, в последнее время все чаще подается в критике как изначально данная, «врожденная» идея писателя, а не обретенная в результате напряженного нравственно-философского поиска. Но если это так, откуда тогда берется платоновское понимание жизни человеческой как трагедии, причем трагедии не только социальной, но и бытийной? Об этом, кстати, убедительно пишет тот же С. Залыгин. Как увязать трагическое видение жизни в произведениях Платонова с платоновским же обостренным чувством всеобщих связей, заявленным в авторском предисловии к поэтическому сборнику «Голубая глубина» — первой книге писателя? Очевидно,

¹² Ситуация изменится в 1930-е годы, когда многие ведущие герои, причем именно те, кто остро чувствует родственную связь с окружающим миром, — Фро, Назар Чагатаев, Москва Честнова, — будут иметь развернутую портретную характеристику.

¹³ Дужина Н. И. Роль автополемики в разработке проблемы преобразования мира в творчестве А. Платонова // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1989. С. 78—87.

¹⁴ О Егоре Кирпичникове, продолжившем дело отца и разделившем в дальнейшем его трагическую судьбу, сказано следующее: «Егор лицом напоминал отца — серое, обычное, но необычайно влекущее скрытой значительностью и бессознательной силой».

чувствовать и сознать свою «повязанность» миром человек может по-разному: как нравственное обязательство перед другим человеком, природой, вселенной и как досадные путы, которые надо во что бы то ни стало сбросить. Вооружась этим последним, ложным знанием, человек не только не способствует гармонизации человеческих и вселенских отношений, но революционно рвет и те, которые налажены природой.

Путь к истинному знанию долг и труден, так как требует обуздания своего «я» не только на индивидуальном (личном), но и на социально-историческом и всечеловеческом (по отношению к природному космосу) уровнях. Выбирая эту стезю, никто не застрахован от ошибок. Поэтому прав Л. Шубин, когда говорит о том, что для Платонова, особенно его творчества 1920-х годов, «характерно сложное, трагически напряженное противостояние человека и природы, человека и других людей».¹⁵ Андрей Платонов, для которого творчество было органично связано с жизнью, напряженно ищет смысла человеческого существования в революционных потрясениях XX века: что-то находит, что-то теряет, в чем-то ошибается, возвращается назад и снова ищет выхода из трагедии разобщенности, а его герои выступают в качестве «встречных и попутных» лиц автора. Естественно предположить, что и драма ложного знания, и радость обретения истины не могут не означиться, не проступить на той естественной границе, которую провела между собой и человеком природа, — на его внешности. Платоновский принцип «сокровенности» по глубинному, корневому смыслу понятия эту физическую границу помнит, и обойтись без нее писатель не может — для того и нужен художнику портрет.

Бесспорно, Андрей Платонов пишет метафизический портрет, но сделать это без *физики* человека для писателя так же невозможно, как изъять это слово из понятия «метафизика». Физика человека и есть то *простейшее* средство, которое позволяет писателю выразить *наисложнейшее* глубинное содержание образа.

Интересен с этой точки зрения рассказ середины 40-х годов «Житель родного города», который сам Платонов выделял как особо значимый, программный в ряду произведений последнего периода творчества. Герой его — воронежский художник Иван Петрович Коншин. В образе Коншина критик О. Ласунский справедливо увидел «много откровенно автобиографических деталей».¹⁶

Главное, что объединяет героя и автора-повествователя, — это понимание задач искусства. Оставшись в захваченном фашистами Воронеже, Иван Петрович берется за кисть и краски, чтобы на холсте увековечить, сберечь память о дорогих сердцу земляках, городе, природе, родной земле. Это его способ борьбы с врагом и одоления войны, несущей гибель всему живому. Творческую установку художника автор передает следующим образом: «Иван Петрович не стремился к точному подобию образа (...) но (...) хотел сохранить для будущего, для неизвестного ему доброго зрителя прелестную сущность людей и предметов своей родины (...) дабы те, кому назначено его воскресить к прежней жизни, могли судить о его живом лице...»¹⁷ Далее автор-повествователь рассказывает, как работает художник: «Он рисовал девочку трех лет Ксеню, дочь плотника, которая глядела глазами на свет, держа за юбку матери, ничего не понимая в нем или все понимая, но не умея сказать об этом. Он не забыл и воробья, живущего на его дворе, и нарисовал его лицо с натуры из-за окна, далее он написал фигуру дерева на улице и тело неведомого камешка, лежащего под тем деревом: кто же вспомнит этот камешек, хотя он и входит во всемирный инвентарь природы, кроме него — художника».¹⁸ Обращает на себя внимание предельная ответственность художника перед

¹⁵ Шубин Л. Поиск смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 139.

¹⁶ Платонов А. Житель родного города // Родина. 1990. С. 82.

¹⁷ Там же. С. 84.

¹⁸ Там же.

миром: от него во многом зависит, будет ли жизнь после смерти и по каким этико-эстетическим законам она будет оформлена. Коншин стремится как можно полнее и точнее изобразить жизнь родного города во всех ее проявлениях — от высшего творения, человека, до последнего камешка, лежащего на земле.

Чтобы запечатлеть «прелестную сущность» мира, художнику, естественно, потребовались его физические характеристики: глаза девочки, лицо воробья, тело камня, фигура дерева, а также положение объектов в пространстве. И в этой предельно лаконичной информации о работе художника видна разница между портретированием человека и природы. Для «портрета» воробья Коншину достаточно верно передать натуру, не то — человек. Рисуя девочку, Иван Петрович стремится воссоздать уже не просто натуру глаз — их размер, форму, цвет, — но выражение, точнее, содержание взгляда трехлетней девочки, неведение-всведение детского понимания жизни, передать не просто положение тела в пространстве, но жест — отношение ребенка к неведомому, а потому таинственному и страшному миру. Трехлетняя Ксения стоит, инстинктивно «держась за юбку матери», самого родного существа на свете. При всей скупости информации о портрете Ксении, которую мы имеем, ясно, что Коншин стремится запечатлеть на полотне не просто физику или даже психофизику ребенка, но метафизику детства, где индивидуальный образ наполняется философским содержанием.

Платонов не пересказывает картин художника Ивана Петровича Коншина, тем самым как бы признавая бессмысленность состязания слова с краской и линией — каждому свое. Куда важнее для него мировоззренческие установки Коншина, его философия творчества, сохраняющая свое значение и для самого писателя. И все-таки рассказ знакомит нас с искусством портрета, только не живописного, а словесного, и не героя, а автора.

Среди жителей Воронежа художнику Коншину особенно дорог старожил города Артемий Дмитриевич Дежкин. Вслед за Иваном Петровичем останавливается на нем свое внимание и автор-повествователь: «Дежкин был седой, как все старики, а потом, ближе к ста годам, он стал бурый, точно ржавь прошла по его бороде и волосам, а кожа к этому сроку у него потемнела и стала походить по цвету на торфяную землю. Сам Дежкин понимал свое положение и, пробуя рукой лицо, говорил: „Великие годы живу, почва уже на теле растет. А жить все одно надо. Живется!“».¹⁹ В портрете Дежкина ведущей физической характеристикой становится цвет (любопытно, что при пересказе живописных полотен Коншина цветовые характеристики автором опущены). «Седые», а затем «бурые» волосы, темная, цвета «торфяной земли» кожа — эти характеристики физически точно, «натурально» передают период человеческой старости. Портрет Артемия Дмитриевича спрессован во времени, причем именно цветовая динамика отражает возрастные изменения, свидетельствуя о неизбежном движении человека к финалу жизни, когда тело будет предано земле, «сроднится» с ней. Сначала «седой, как все старики», Дежкин к ста годам стал «бурый», к этому же времени его кожа начинает походить на «торфяную землю».

Однако цвет в портретном описании Дежкина является не только физической, но и метафизической характеристикой персонажа. Облик Артемия Дмитриевича говорит не только о старости. Перед читателем предстает человек, воплощающий природную мудрость народа, хранящий в себе его вековой опыт жизни на земле. Такой «внешний» портрет освобождает автора от разворачивания внутренних характеристик. Глубинное существо человека, что называется, написано на лице. Это впечатление закрепляется отношением к Дежкину главного героя. Иван Петрович Коншин считал, что старик «обладал талантом правильной памяти (...) привык жить внимательно и принимал жизнь за благо».²⁰ После этого следует мощная

¹⁹ Там же. С. 83.

²⁰ Там же.

кульминационная характеристика героя: «Для Коншина Митрич был не только старинным другом, но и *живой книгой, библией родного города*» (...) Митрич помогал Коншину увидеть живое и важное». ²¹ В свете этой характеристики портрет героя получает библейское звучание: человек сотворен из земли, куда неминуемо вернется его тело, но в нем живет божественная душа, которая совестливо озабочена жизнью, ее вечным продолжением.

Образ человека-библии Артемия Дмитриевича Дежкина — одно из вершинных достижений Платонова-портретиста. Образ конкретен и символичен одновременно; лаконично и емко он раскрывает не только судьбу-характер отдельного человека, но и авторскую философию жизни, к которой приходит Платонов в заключительный период творчества.

Рассмотренный портрет показывает, что платоновское образное решение человека заключает в себе как бы двойную метафизику, одновременно выражая и сокровенное существо персонажа, и духовные искания (а в данном случае так и хочется сказать — обретения) автора. Два смысловых потока, идущие один — извне, другой — изнутри, максимально актуализируют физическую границу образа. Последняя должна иметь достаточный запас «физической прочности», иначе образ может разрушиться под бременем разнонаправленных смыслов.

При исследовании образной системы писателя оказалось невозможным обойти вопрос об отношении портрета Андрея Платонова к традиции жанра. Ограничиться простым указанием на очевидную нетрадиционность платоновского изображения здесь явно недостаточно.

Смысл классического портретирования, будь то работа живописная, скульптурная или литературная, — в раскрытии человеческой индивидуальности, показе неповторимой *единичности* каждой личности. Такой портрет до тонкости разработан в рамках реалистического искусства XIX века, мирового и русского. Платонов же в своем творчестве, особенно в начале его, идет прямо противоположным путем, выявляя общие, типологические, родовые начала в человеке (то, что С. Залыгин назвал «групповым портретом»). У него есть портрет детства и старости, мужчины и женщины. Каждый прописан не единожды, в основных своих элементах-характеристиках вновь возникая в связи с тем или иным персонажем. И хотя всякий раз в портретное описание вносится что-то новое, а что-то отбрасывается или уточняется, остов образной характеристики (своеобразное лекало типа) сохраняется без существенных изменений на протяжении значительного отрезка творчества, пока не произойдет смены героя. Особенно хорошо это видно в творчестве Платонова конца 20-х годов, когда «головного» героя научно-утопического цикла (Маркуна из одноименного рассказа, Вогулова из «Потомков солнца», Крейцкопфа из «Лунной бомбы», Попова, Матиссена, отца и сына Кирпичниковых из «Эфирного тракта») сменит «сокровенный человек» Фома Пухов и последующие духовно родственные ему персонажи — Саша Дванов в «Чевенгуре», Воцев в «Котловане». Это сразу повлечет за собой принципиальное изменение портретных характеристик.

Вопрос о традиционности или нетрадиционности художника требует исторического освещения — в контексте не только прошлого, но и настоящего времени и тех задач, которые оно пред ним ставит. А здесь между искусством соседних веков — XIX и XX — зияющая пропасть.

Классический портрет — «образ, построенный на живых и единичных приметах отдельной личности», ²² — рожден временем, имевшим представление о мире как упорядоченной системе, гармоничной если не в реальности, то в Божественном замысле. Отсюда желание человека лично определиться, чтобы занять свое, только ему предназначенное место в общей жизни. Это стремление горячо поддер-

²¹ Там же. С. 84.

²² *Тагер Е. Б.* Жанр литературного портрета в творчестве Горького // О художественном мастерстве М. Горького. М., 1960. С. 379.

жало искусство. В XX веке революционные потрясения и мировые войны повергли мир и наработанную систему ценностных ориентаций в хаос. Перед разъятым на противоборствующие части и частицы человечеством встала необходимость определиться — на каких основаниях, какой верой и силами строить новую гармонию. Этими заботами живет искусство XX века.

Если посмотреть живописные и графические портреты русских художников послереволюционных десятилетий, то главный поиск идет в том же направлении, что и у Платонова. «Жницы» и «Портрет ударницы Молдавцевой» А. Пахомова, «Рабочий» В. Магаласа, «Мужик» С. Герасимова, «Девочка с апельсином» И. Орехова, «Работница» и «Торс в женской рубашке» К. Малевича, «Формулы», «Головы» и «Лики» П. Филонова — во всех этих очень разных работах просматривается одна тенденция: конкретные черты и черточки индивидуального лица, на которых строился классический портрет, приглушаются, а то и вовсе опускаются для прорисовки-обнаружения всечеловеческой сути. Конкретика уступает место символической. Индивидуальное остается лишь на уровне субъекта творчества, который силой своего художественного гения (добраго или злого) собирает распавшееся лицо мира в единый портретный образ. В зависимости от веры, творческих установок и масштаба таланта «родовой» портрет пишется не только в разной технике, но и на разных этических основаниях — от социально-классового до природно-космического. Разумеется, это время знает и традиционный портрет (у того же П. Филонова «Портрет певицы Глебовой» или «Портрет Анны Ахматовой» К. Петрова-Водкина), но основное развитие жанра портрета идет в острой полемике с традицией; ее главная причина — новые задачи, которые выдвинула перед искусством жизнь. В контексте этих процессов иначе выглядит и нетрадиционность Платонова, которая предстает уже не как своеволие большого мастера, а как естественный отклик самобытного и чуткого художника на животрепещущий запрос времени.

Литературные новации Андрея Платонова в жанре портрета составляют интересную параллель к исканиям в этом жанре выдающегося русского художника Павла Филонова. Близость их мировоззренческих позиций: стремление постичь и выразить человека в его вселенских связях, обостренное чувство трагизма жизни, присущее обоим художникам, и одновременно активная, действенная вера в мировой расцвет, — обусловила ряд интересных схождений в художественных приемах изображения: это опора на «знающий глаз», важность пространственных характеристик объекта, смысловая насыщенность каждого знака (слова или мазка), многократная пропись-осмысление одной темы. Однако детальный сопоставительный анализ изобразительного мастерства Павла Филонова и Андрея Платонова — тема, выходящая за пределы данной работы.

При чтении произведений Андрея Платонова невольно обращаешь внимание, как экономно, даже скупо использует он изобразительные средства — цвет, линию, форму. Портрет не исключение. Подробное живописное представление внешности героев встречается у писателя достаточно редко. В повести «Котлован» такой портрет имеет инвалид Жачев: «Воцев обратил внимание, что у калеки не было ног — одной совсем, а вместо другой находилась деревянная приставка; держался изувеченный опорой костылей и подсобным напряжением деревянного отростка правой отсеченной ноги. Зубов у инвалида не было никаких, он их сработал начисто на пищу, зато наел громадное лицо и тучный остаток туловища; его коричневые, скупо отверзтые глаза наблюдали посторонний для них мир с жадной обездоленностью, с тоской скопившейся старости, а во рту его терлись десны, произнося неслышные мысли безногого».

Это портрет-плач по изувеченному человеку, где телу героя дана возможность явить-выговорить боль своей утраты. Именно телесная недостаточность, убогость Жачева диктует полноту описания. Внешний портрет землекопа Чиклина, имею-

щего тело «в порядке», строится Платоновым только на двух формах-характеристиках: это маленькая «каменистая голова» и огромные «опухшие от силы руки», которые не только работают, но и думают за окаменевшую от бессмысленной жизни голову пролетария. Для создания яркого, густо напитанного смыслами зрительного образа этих двух опорных физических характеристик оказывается вполне достаточно. Портрет Чиклина тяготеет к скульптурному изображению. Главное в нем — форма, объемные характеристики; к тому же использован традиционно скульптурный материал — камень. «Каменистая голова» Чиклина обращает на себя особое внимание. Как верно заметил С. Бочаров, «Платонова равно характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрошенный, „буквальный” характер, демегафоризация». ²³ Метафора, лежащая в основании образа Чиклина, утрачивает условность художественного приема (переносное значение в ней максимально ослаблено), становится «безусловной». Слово сочетание «каменистая голова» в платоновском тексте дает нам нечто большее, чем просто голову, похожую на камень. Это очень емкая портретная характеристика, которая имеет целый спектр смыслов. «Поверхностный» смысл — перед читателем предстает человек, внешность которого сформирована тяжелой физической работой, где требуется выносливое, развитое тело и не нужна голова, которая усохла, потемнела, огрубела — стала как камень. Однако «каменистая голова» — это не столько внешняя, сколько внутренняя характеристика персонажа. Перед нами герой, который в ходе жизни утратил способность самостоятельно думать. Живое серое вещество в голове Чиклина превратилось в камень, на котором революционная власть (своя, народная, по убеждению героя) высекает лозунги-приказы. Они для Чиклина — безоговорочное руководство к действию. «Каменистая голова» Чиклина, которую новая власть вовсе не стремится пробудить к самостоятельной творческой жизни, ибо камнеголовым землекопом удобнее манипулировать, становится, таким образом, еще и важной социальной характеристикой, выразительно свидетельствующей об антигуманном существе революционной власти, на деле оказавшейся не народовластием, но диктатурой. Образ пролетария Чиклина, построенный на двух физических характеристиках, приобретает символическое звучание, одновременно представляя его внешность, внутреннюю (духовную) и социальную драму.

Принцип строгой экономии соблюдается писателем и в использовании цвета. Редкость оборачивается глубоким и долгим смыслом каждого цветового пятна. «Голубая глубина» — так назовет молодой Платонов свою первую книгу. Голубой цвет, заявленный в названии поэтического сборника, символизирует небо и в то же время мечту человека, дерзающего познать тайну вселенной и пересотворить ее «во имя свое» (стихотворение «Вселенной»). Он одновременно представляет — характеризует внешний мир и сокровенные глубины человеческого духа. Но и это не все. Голубой цвет амбивалентно вбирает в себя семантику белого и синего (черного) цвета: света и тьмы, надежды и отчаяния, радости и горя, красоты и безобразия, добра и зла, рая и ада. Так же многозначен, многообразен в художественном постижении и изображении жизни сборник в целом. В его пространстве навстречу революционному воинству бредет по русскому бездорожью божий странник («Богомольцы»), а где-то рядом плурует во тьме мира слепец («Слепец»). Автор не противопоставляет этих героев, не сглаживает открывшихся ему противоречий жизни. Платонову изначально чужда логика «или — или». Он строит свой художественный мир по принципу конъюнкции «и — и», чтобы в соединении разных образов и смыслов прозреть возможное третье, приблизиться к истине. Так в первой книге, так во всех последующих.

Портретные характеристики строятся по этому же принципу. Несколько примеров того, как использует Платонов цвет при прорисовке глаз человеческих.

²³ Бочаров С. Г. «Вещество существования» // Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 460.

Около строительного барака в «Котловане» появляется мужик, на бледном, изможденном лице которого светятся «желтые глаза». От многократного повторения эта деталь становится не только именной для героя, представляя его внешность и душевное состояние, но приобретает, как и в случае с Чиклиным, социальный смысл. «Желтые глаза» крестьянина, затравленного «генеральной линией», вырастают в символ народного горя и безумия котлованной жизни.

Свое содержание у разноцветных глаз Ксении в «Джане». У девочки один глаз черный, другой — голубой. Это разноцветье глаз — не просто отличительная особенность внешности героини. Индивидуальная физическая характеристика становится родовой и метафизической одновременно. Это символический знак беспомощной открытости ребенка жизни, и добру, и злу в ней. Не случайно «нежное уродство» девочки так тревожит и волнует Чагатаева. Эта портретная характеристика очевидно перекликается с тем, как изображает на своей картине трехлетнюю девочку (с таким же именем Ксения) художник Коншин из рассказа «Житель родного города», о котором уже шла речь. Ивану Петровичу важно было запечатлеть именно глаза девочки, что подчеркивается словосочетанием «глядела глазами» (словосочетанием неправильным, тавтологическим, если подходить к нему с обычными мерками), передать противоречивую сущность детского взгляда на жизнь, в которой ребенок не понимает ничего и одновременно понимает все.

Не раз встречаются у героев Платонова «белые» глаза. В связи с этим — еще один образ ребенка, всегда особо значимый в художественно-философском космосе писателя. «Белыми, постаревшими глазами» смотрит на мир умирающий ребенок нищенки в «Чевенгуре». Здесь белый цвет глаз — печать смерти, завоевавшей себе еще одну ослабленную коммунизмом жизнь. На глазах у матери гаснет и этот, уже последний слабый свет жизни, и глаза мальчика превращаются в «два речных мертвых камешка». Платонов рисует пронзительно трагический образ, в основе которого лежит даже не метафора, но метаморфоза (определение С. Бочарова): мгновенное превращение живой, одушевленной материи человека в неживую материю природы. В «Чевенгуре» же «белыми» глазами смотрит на окружающих во время родов Марфа Фетисовна Дванова. Белый цвет символизирует физические и духовные страдания матери, которая рождает никому не нужное дитя. Трагедия матери и ребенка выражается и объединяется в произведении одной цветовой символикой.

«Белыми глазами» глядит на мир Захар Васильевич Астахов из «Ямской слободы». Это взгляд без смысла, свидетельствующий о сие разума, о человеческой жизни, лишенной собственно человеческого содержания. Из «белоглазой» (бессмысленной, неистинной) жизни страстно ищут выхода многие герои писателя.

Редкое использование изобразительных средств имеет у Андрея Платонова двойное обоснование. Во-первых, степень эмоционально-смыслового воздействия, по убеждению писателя, обратно пропорциональна частоте употребления художественных средств. Во-вторых, и это главное, Платонов не стремится идти в портретных характеристиках вслед за живописцем, он ищет изобразительные ресурсы в том материале, с которым работает, — в слове. Цвет и линию слово передает хуже карандаша и краски, но в чем оно сильнее, так это в передаче смысла. Платонов разрабатывает оригинальную технику словесного портрета, которую условно можно назвать смысловым изображением. Как он переводит зрительный образ в смысловой, можно проследить по рассказу «Родина электричества», где герой-повествователь встречает на своем пути шествие с иконой Божьей Матери: «Большая икона, подпертая сзади комом глины, изображала деву Марию, одинокую молодую женщину, без бога на руках. Я всмотрелся в эту картину и задумался над нею... Бледное, слабое небо окружало голову Марии на иконе: одна видимая рука ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам — потому что такие глаза слишком

быстро устают. Выражение этих глаз заинтересовало меня — они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости, до омертвения и беспощадности; никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в глазах нарисованной богоматери, хотя обычный ее сын не сидел сейчас у нее на руках, рот ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни, — это была неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью бога».

Оставим в стороне непростые отношения Платонова с Богом (это отдельная, большая и серьезная тема) и согласимся, что платоновское словесное описание производит очень сильное впечатление, которое по меньшей мере не уступает живописному оригиналу. При словесной передаче живописного изображения Платонов сохраняет цвет (бледное небо, смуглое лицо, потемневшие глаза), линию (тонкий нос, складки и морщины около рта), форму (жилистая и громадная рука, большие глаза), но эти изобразительные средства очевидно приглушены, уходят у Платонова на второй план. На первый выходит впечатление от увиденного, осмысление того, что изображено. «Бледное» небо еще и «слабое» небо. Семантика второго определения оказывается ведущей, опорной в словосочетании «бледное, слабое небо». Именно за счет введения второго определения, традиционно не сочетаемого с существительным «небо», физические характеристики приобретают нужный автору метафизический смысл. Столь же очевидно смещение акцента с изобразительного ряда на смысловой при описании глаз девы Марии. Автор стремится донести до читателя именно «выражение этих глаз», которые «потемнели до непроницаемости, до омертвения и беспощадности» от утраты веры и надежды, от силы скорби, «густо налитой в них». «Бледное, слабое» небо и глаза девы Марии, потемневшие «до омертвения и беспощадности», выражают трагедию богозабвения (Н. Корниенко) — трагедию человеческую: человек утратил веру в Бога и тем осиротил себя (Бог же и без твари не сирота). Революционная история XX века отменила Священную историю, оставив человека без «милости бога», один на один со смертью и страданиями. Такое «антииконическое» содержание имеет икона в рассказе Платонова. Традиционный для нее изобразительный ряд сохранен, но ему придано иное содержание, идущее не из вечности, а из современности.

Подчеркнем, что Платонов, создавая свою «словесную версию» иконы, при этом вовсе не отказывается от зрительного образа, но дает его чисто литературное решение. Если живописец выстраивает зрительный знаковый ряд, постичь значение которого должен смотрящий картину, то Платонов раскрывает прежде всего смысловое содержание образа, итоговое зрительное оформление которого довернется воображению читателя. Поэтому платоновскую прозу так трудно иллюстрировать, в ней мало живописных знаков-указателей; тексты писателя требуют вдумчивого прочтения, творческого перевода словесного образа на изобразительный язык.

Смысловое изображение преобладает в платоновском портрете — так в «Епифанских шлязах», «Чевенгуре», «Джане», других произведениях. Остановимся на портретной характеристике главного героя повести «Джан». Портрет Чагатаева дан через задержавшийся на нем взгляд случайной девушки: «Ей нравилось его смуглое лицо с узкими чистыми глазами, направленными на нее в упор с добром и угрюмостью, его широкая грудь, скрывающая сердце с тайными чувствами, и мягкий немощный рот, способный плакать и смеяться». Портрет Чагатаева лишней раз напоминает, сколь многое в человеке сокрыто от глаз стороннего наблюдателя. Проводником в сокровенную жизнь души героя являются глаза. Обращает на себя внимание их описание. Очевидно черные у азиата, они подаются как «чистые», светлые по взгляду на мир. Душевная чистота светится в них (световая характеристика заменяет цветовую). В этом же ключе смыслового изображения решен

портрет Веры: «Лишь одна между ними была без цветов и конфетти на голове; к ней никто не склонялся с шутливыми словами; и она жалко улыбалась, чтобы показать, что принимает участие в общем празднике и ей здесь приятно и весело. Глаза же ее были грустны и терпеливы, как у большого рабочего животного». Это описание не столько лица, сколько состояния души, которое у Платонова становится зримым, видимым. Чагатаев видит это душевное страдание, столь явственно проступившее на лице Веры, поэтому ему «стыдно было думать о том, красива она или нет». Начальный сигнал для построения образа Веры в воображении читателя — отсутствие на ее голове цветов и конфетти. Внешняя портретная характеристика становится проводником в смятенную душу героини, где нет праздника, с которым она так жаждет слиться. Окончательное, в том числе и зрительное, оформление образа происходит после того, как автор разворачивает «содержание» взгляда Веры: «Глаза же ее были грустны и терпеливы, как у большого рабочего животного». Но главное то, чего нет в этом взгляде, — нет веры. Заявленная в имени героини, она перестала быть источником ее жизни, и жизнь Веры превратилась в бессмысленное терпеливое существование рабочего животного.

Однако и здесь, в смысловом портрете, Андрей Платонов верен принципу экономии, без которого, по его убеждению, нет искусства. Вместо детальной прописи смыслов он часто дает лишь содержательную выжимку. Так, в «Котловане» запоминаются «вежливо-сознательное лицо» Сафронова и «ложное усердие на лицах музыкантов», призванных поддержать энтузиазм строителей, «чтущее» лицо мужика в разговоре с новой властью, «уныло-предвидящие глаза» мученика идейного фронта Активиста. Спрессованные до одного-двух слов, такие характеристики обладают мощной образной энергией. Это гротескные образы, построенные по принципу преувеличения, предельной концентрации смысла, где автор отказывается от правдоподобия ради прояснения истины, ибо «истинные факты, обозначающие самое существо мира или истории, всегда являются в скрытом и незначительном вначале виде».

Интересно сравнить два чевенгурских портрета — «идейного» человека Степана Копенкина и «безыдейного» Прокофия Дванова. У степного большевика Копенкина «международное лицо», по которому «нельзя было представить его происхождения — был ли он из батраков или из профессоров, — черты его лица стерлись о революцию». Это «именное» гротескное описание степного большевика передает общую драму утраты личностного начала в революции, когда человек остается без лица и сердца, сгорающих в пламени революционной ненависти.²⁴

А вот как видит страж революции Степан Копенкин Прокофия Дванова: «Молодого человека Копенкин сразу признал за хищника: черные непрозрачные глаза, на лице виден старый экономический ум, а среди лица имелся отверстый, ощущающий и постыдный нос, — у честных коммунистов нос лаптем и глаза от доверчивости серые и более сродственные». Эта характеристика внешности Прошки, увиденной глазами Копенкина, несет в себе тройную метафизику: она представляет и революционный фанатизм степного большевика, и экономический эгоизм будущего секретаря чевенгурского ревкома (как бы ни перебрал в своей бдительности Копенкин, сокровенное нутро Прошки он ухватил верно), и точку зрения автора, сатирически остраивающегося от обоих героев.

На фоне постоянно действующего у Платонова закона экономии художественных средств, повышающего смысловую энергию словообраза, особенно заметны случаи,

²⁴ Описание лица-личности Копенкина семантически связано с портретом рыцаря революции Папинцева: «Наконец рыцарь распался и из бронзовой кожиры явился обыкновенный товарищ Папинцев — бурого цвета человек, лет тридцати семи и без одного непримиримого глаза, а другой остался еще более внимательным». Закованный изнутри и снаружи в жесткую (бронзовую) идею революции, Папинцев предстает немощным, изувеченным человеком, забывшим, кто он такой сам по себе.

когда физика человека, та или иная часть его тела прописываются дважды, откровенно тавтологически. В рассказе «Житель родного города» девочка Ксения «глядит глазами», в рассказе «Фро» у мальчика «детская голова», в повести «Ювенильное море» герой «отвечает ртом»; бывает, персонажи Платонова «ходят ногами», «лежат телом», «любят сердцем», «думают головой». Некоторое объяснение этому «странному» двойному письму (ведь Платонов — художник, который никогда не позволял себе небрежного обращения со словом, равно как и игры со словом ради игры) мы можем найти в другом изобразительном ряду, фиксирующем смещение функций. В платоновском художественном мире можно встретить героя, который передвигается не столько посредством ног, сколько рук, а любит не сердцем, но горбом — ведь любовь коренится и прорастает там же, где боль (горбун Кондаев в «Чевенгуре»); его персонажи могут видеть телом, как Воцев, думать руками, как Чиклин, или стертymi деснами, как Жачев («Котлован»). Сведенные вместе, эти два изобразительных ряда представляют человека, только-только начинающего сознавать акт своего рождения-появления в мире.

Апокалиптические настроения конца-начала жизни — массовое явление революционной эпохи. Их-то и запечатлел Андрей Платонов в своих героях. Персонажи писателя мучительно, трудно определяются в изменившемся мире: они пробуют свои физические и духовные силы, наблюдают и сравнивают жизнь внутри себя и вовне, ищут ее смыслового наполнения. Это еще не второе — духовное — рождение человека, но первые шаги на пути к нему, которые писатель попытался изобразить в слове. Вот как рисует Платонов процесс пробуждения сознания в слободском жителе Филате: «Голова его, заросшая салом бездействия, воображала и вспоминала смутно, огромно и страшно, — как первое движение гор, заледевших в кристаллах от давления и девственного забвения. Так что когда шевелилась у Филата мысль, он слышал ее гул в своем сердце». Начальное движение человеческого духа, бессловесное, бесформенное, неясное самому герою, писатель «материализует», делает осязаемым, видимым и слышимым через сравнение биопсихологического процесса в человеке с геофизическими процессами, происходящими в природе (помогает ему в этом сам герой с его архаическим сознанием). На пересечении биологического и психологического, физического и метафизического и рождается уникальное платоновское образное решение темы «человек».

Стремление понять назначение человека «в прекрасном и яростном мире», жажда истинной жизни и нетленных ценностей — универсалии платоновского художественного космоса, из них он родился и ими живет. На разных этапах творчества они наполняются у Платонова новым содержанием. Эволюция художественно-философской концепции человека нашла свое отражение в динамике и разнообразии портретных характеристик. Разные души — разные образы. Солдат Фильченко из рассказа «Одухотворенные люди» представляет себе «родину как поле, где растут люди, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой». Но есть нечто общее в образной прорисовке человека у Платонова. «Убогость», «корявость», «сирость», «скудость», «бедность» — едва ли не самые устойчивые спутники-характеристики самых разных героев писателя, свидетельствующие не столько о физическом, сколько о метафизическом, экзистенциальном несовершенстве человеческой природы и жизни. Красота как понятие сугубо эстетическое не работает в художественном мире Платонова. Вспомним девочку Улю из одноименного рассказа, красота которой — знак неблагополучия ее детской судьбы, начавшейся сиротством. На ее чудесном лице в глубине прекрасных глаз светится правда, но и эта красота и эта правда отчуждены от ее души, неведомы ей, как неведома любовь, словно и правду и любовь унесла с собой бросившая Улю мать. Только с возвращением матери Уля восстанавливает нормальный взгляд-отношение к миру, становится

обычной девочкой. Но ничто не проходит бесследно, и знаком начальной детской беды навсегда останется красота Ули, обособливающая, отделяющая ее от людей. Эстетическое в творчестве Платонова существует в неразрывном единстве с этическим, восходя к метафизической истине. Начиная с «Сокровенного человека» в произведениях писателя все отчетливее звучит мысль, что нет у человека другого способа сделать себя красивым, душу — полной, а жизнь — осмысленной, как принять «к себе в сердце друг друга». По этому закону, одолевая свою «корявость» (характеристика Фомы Пухова), живут лучшие и самые дорогие для автора герои: совестливый Саша Дванов, коммунист с «чистыми глазами» Чагатаев, любящая Фро, наделенная природным счастьем жизни Москва Честнова, «живая книга, библия родного города» Артемий Дмитриевич Дежкин и многие другие персонажи. Анализ портрета в художественном мире Андрея Платонова убедительно показывает, что писатель вместе со своими героями-попутчиками нашел выход из трагедии жизни — это ежедневный подвиг любви, который только и делает человека прекрасным.

Портретные характеристики героев — неразлучные спутники и вечные теперь уже свидетели художественно-философских исканий Андрея Платонова. Писатель разработал оригинальную технику смыслового портрета, нашел свой путь сопряжения в художественном образе изобразительного и выразительного, означающего и означаемого, единичного и общего, конкретного и абстрактного. В его портретах каждая физическая деталь имеет метафизическое значение, а сокровенная жизнь души становится видимой. В «Лекциях по эстетике» Гегель так определил закон портрета: «Художник должен ставить нас лицом к лицу с духовным смыслом и характером изображаемого человека».²⁵ Написано это по поводу портрета живописного, но для портрета литературного верно вдвойне. А потому среди лучших русских писателей-портретистов XX века должно быть названо и имя Андрея Платонова, сумевшего сделать зримой «сокровенную» жизнь человеческой души.

²⁵ Гегель. Собр. соч. М., 1958. Т. XIV. С. 74.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА ПО ПИСЬМАМ М. АЛЬТМАНУ

(ПУБЛИКАЦИЯ © Н. КНЯЗЕВОЙ М. ЛАНДЫ И Ж. ШЕРОНА)

Письма М. Волошина Моисею Альтману¹ охватывают последние два года жизни поэта. Для Волошина это были годы тяжелых переживаний, безнадежности и полного упадка творческих сил. 9 декабря 1929 года он перенес инсульт, который явился результатом хронической гипертонии.² Долгая борьба Волошина за сохранение своего дома как «Дома отдыха писателей» ухудшила его уже расшатанное здоровье. После погромной статьи Б. Таля против поэзии Волошина в журнале

¹ Альтман Моисей Семенович (1896—1986) — филолог, профессор классической литературы. В 1923 году окончил историко-филологический факультет Азербайджанского государственного университета (Баку), где учился у Вячеслава Иванова. (Его записи разговоров с Ивановым были недавно полностью опубликованы. См.: Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. Текст подгот. В. А. Дымшиц и К. Ю. Лапо-Данилевский. СПб., 1995.)

² В письме к В. Вересаеву от 29 марта 1928 года Волошин говорит о критическом состоянии своего здоровья: «Врач мне сказал, что у меня настолько высокое давление крови, что я могу каждый момент умереть на улице от разрыва сосудов. (...) У меня „гипертония“, нуждающаяся в серьезном клиническом исследовании» (Письма М. А. Волошина к В. В. Вересаеву / Публ. А. Маркова и А. Тюрина // Новый журнал (Нью-Йорк). 1992. № 187. С. 286).

«На посту» (1923. № 4),³ когда ему окончательно перекрыли все пути для печатания стихов, местные власти Крыма решили закрыть волошинскую «художественную колонию» в Коктебеле. Уже в конце 1924 года в письме литературоведу Л. Гроссману Волошин упоминает о планах местного начальства относительно его владений: «Пока никаких неприятностей „Коктебельской художественной колонии” и „Волошинскому Дому” не грозит до весны. Но к весне местные власти собираются у меня начинать отнимать один дом. Буду всячески бороться и отбрыкиваться».⁴ Волошин не упомянул здесь, что первая попытка отобрать дом была предпринята местным райисполкомом еще осенью 1924 года. Феодосийский финотдел обложил поэта непосильным налогом за содержание собственного дома отдыха, несмотря на тот факт, что Волошин не брал платы за комнаты. (Сам Волошин с женой жили на его академическое обеспечение от ЦЕКУБУ, на 60 рублей в месяц, что было тогда прожиточным минимумом.) Волошин понимал, что «Дом поэта» был просто необходим в контексте тогдашней советской действительности: «Мне ведь нужно не столько сохранение моей дачи, сколько возможность продолжать свое дело в смысле приюта литераторов и художников и право немедленно отмежеваться от всех элементов, несущих с собою скверный и пошлый мещанский дух столичной художественной среды».⁵ В 1924 году Волошин побывал в Москве, где получил официальные охранные грамоты, гарантирующие неприкосновенность его дома. На время борьба затихла, но сам факт существования волошинского «Дома поэта» никак не вписывался в советский быт. Как вспоминала одна из посетительниц Коктебеля того времени: «Надо знать наши советские будни, нашу жизнь — борьбу за кусок хлеба, за целость последнего, что сохранилось — и то у немногих — за целость семейного очага; надо знать эти ночи ожидания приезда НКВД с очередным арестом, или ночи, когда после тяжелого дня работы приходишь в полунатопленную комнату, снимаешь единственную пару промокшей насквозь обуви, сушишь ее у печки, стираешь, готовишь обед на завтра, латаешь бесконечные дыры, и все это в состоянии приниженности, в заглушении естественного зова к нормальной жизни, нормальным радостям, чтобы понять, каким контрастом сразу ударил меня Коктебель и Максимилиан Александрович с той его человечностью, которую он пробуждал в каждом уже давно сжавшемся в комок человеческом сердце, с той настоящей вселенской любовью, которая в нем была. (...) Но разве самое существование Дома Волошиных — культурного, духовного центра для тысяч, места паломничества для стольких — в условиях советского режима с его НКВД, с его уничтожением всего духовного и культурного, стоящего вне советского понимания культуры, — не было чудом?»⁶ Каждый год крымские власти пытались выжить Волошина из дома. То придумывали какие-то новые налоги, то задерживали его академическое обеспечение, или зимой не давали ему дров и керосина для отапливания дачи. Тут только помощь многочисленных друзей спасала Волошина и его жену от голода и холода. Весной 1929 года, когда начались два судебных процесса против него, терпение Волошина иссякло. Об этом он писал Вересаеву: «А суд обвиняет нас принципиально „за нанесение ущерба крестьянскому хозяйству”, как богатых домовладельцев (очевидно, державших

³ См.: Волошин М. А. Письмо Б. М. Талю / Публ. А. В. Лаврова // De Visu. 1993. № 10. С. 24—27. Волошин хорошо понимал опасность для себя подобных статей: «Литературной ругани я не боюсь, но доносы вещь очень опасная, и я бы предпочел, чтобы обо мне все молчали и совсем не считались с моим существованием в русской поэзии, как это было все эти годы. Я боюсь только того, что местные власти, в руки которым попадет такая статейка, ворвутся ко мне, как к „контрреволюционеру”, разгромят мои рукописи, тетради, материалы и лишат возможности продолжать работу» (Письма М. А. Волошина к В. В. Вересаеву. С. 263—264).

⁴ «Мой дом открыт...». Письмо М. А. Волошина к Л. П. Гроссману / Публ. К. Н. Суворов // Встречи с прошлым. М., 1984. Вып. 5. С. 230.

⁵ Письма М. А. Волошина к В. В. Вересаеву. С. 272.

⁶ Дадина Л. М. Волошин в Коктебеле // Новый журнал (Нью-Йорк). 1954. № 39. С. 182.

породистых и свирепых собак). Нам пришлось отравить наших милых и заведомо ни в чем не повинных псов, отравить собственными руками. Они доверчиво глядели в глаза честными собачьими глазами, принимая стрихнин в еде, и, умирая, лизали нам руки. Отвратительное самочувствие убийцы. Представляете, каково было Марье Степановне с ее гипертрофированной жалостью к животным!»⁷ После такого длительного стрессового состояния, принимая во внимание его в целом плохое здоровье, неудивительно, что в декабре 1929 года у Волошина произошел «удар».

Казалось, что теперь местные власти должны были бы успокоиться и не тревожить больного и слабого поэта. Но вопреки логически ожидаемому гуманизму, борьба за волошинский Дом отдыха только усилилась. Несмотря на все это, непоколебимость Волошина оставалась твердой, как видно из письма Вересаеву: «Сейчас же мое письмо вызвано желанием и необходимостью посоветоваться с Вами относительно судьбы моего „Дома поэта“. Почти каждый год ему что-нибудь грозит. Но до сих пор я всегда по разным симптомам знал заранее о зреющих угрозах и принимал вовремя меры для их парирования. (...) У меня после болезни остались большая утомленность и покорность. Но я не считаю себя вправе так бросить это дело — слишком много людей и семейств в существовании моего дома заинтересованы, и особенно дети — ведь целое детское поколение растет в нашем доме. В прошлом году одно из важных лиц в республике говорило одному моему знакомому, заговорившему о моих делах: „Надо уметь огрызаться, иначе жить нельзя“. У меня эта способность была всегда слаба, а теперь, после удара, кажется, совсем утратилась. (...) Все эти дела очень волнуют Марию Степановну, которая совсем надорвана и очень больна».⁸ Но крымские власти не унимались: шантаж и вымогательства продолжались. Во время голода на Украине у Волошина отняли хлебный паек. Потом решили ликвидировать всех сохранившихся частных домовладельцев в Коктебеле. Опять обложили Волошина колоссальными налогами, а за их неуплату угрожали отнять дом и распродать его за долги. Давление дошло до такой степени, что у Волошина появились мысли о самоубийстве, зафиксированные, в частности, в дневниковой записи от 7 июля 1931 года: «Вчера за работой вспомнил уговоры Маруси: „Давай повесимся“. И невольно почувствовал всю правоту этого стремления. Претит только обстановка — декорум самоубийства. Смерть, исчезновение — не страшны. Но как это будет принято оставшимися и друзьями — эта мысль очень неприятна. Неприятны и прецеденты (Маяковский, Есенин). Лучше „расстреляться“ по примеру Гумилева. Это так просто: написать несколько стихотворений о текущем. О России по существу. И довольно. Они быстро распространятся в рукописях. Все-таки это лучше, чем банальное „последнее письмо“ с обращением к правительству или друзьям. И писать обо мне при этих условиях не будут. Разве через 25 лет? И это дает возможность высказаться в первый и последний раз».⁹ Чтобы сохранить себе и жене хоть какое-то пристанище и не быть выброшенным на улицу, в мае 1931 года Волошин подарил каменный флигель Союзу писателей, а в следующем мае 1932 года главный дом тоже был отдан Союзу. Но было уже поздно. Окончательно подорвавший здоровье этими переживаниями, страдающая от астмы, которая не давала ему спать, Волошин скончался 11 августа 1932 года.

Письма Волошина Альтману были написаны в это трудное и напряженное время. Как видно из них, Волошин мечтал о том, что снова начнет сочинять стихи

⁷ Письма М. А. Волошина к В. В. Вересаеву. С. 288.

⁸ Там же. С. 293.

⁹ *Купченко Вл., Давыдов З. Последние дневниковые записи Максимилиана Волошина // Темы и Вариации. Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана / Под ред. К. Поливанова, И. Шевеленко и А. Устинова // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1994. Vol. 8. P. 446.*

и писать акварели, приведет в порядок свой архив и напишет воспоминания.¹⁰ Но борьба за дом взяла свое, физические и душевные силы покинули Волошина. Как он сам признавался под конец жизни: «Я не знаю, что со мной: я не чувствую себя больным, но я чувствую вокруг себя разрушение и смерть. (...) раньше, в прошлые годы, я жил мечтой, что я могу что-то делать, писать мемуары, — а сейчас у меня нет ни чувства, ни любви к форме. И вот, когда я пробую что-нибудь, у меня ничего не выходит. Много я забыл, а главное, не чувствую форму формы: как это сделать. (...) Раньше жизнь слишком быстро текла и извивалась у ног, и некогда было остановиться. А теперь все идет с большим ущербом».¹¹

Оригиналы писем Волошина Альтману хранятся в собрании Моисея Семеновича Лесмана и печатаются с любезного разрешения Н. Г. Князевой. Некоторые имена и слова в письмах Волошина не поддаются точному прочтению, так как в ряде мест почерк трудночитаем — прямое следствие перенесенного им инсульта.

¹⁰ Фрагменты воспоминаний 1932 года см.: *Волошин М.* Путник по вселенным. Сост. В. П. Купченко, З. Д. Давыдов. М., 1990. С. 230—320.

¹¹ Там же. С. 7.

1

10/V/1930

Дорогой Моисей Семенович,

Эти строки — ответ на Ваше письмо от 15 сентября. Слишком поздно. Вы, вероятно, знаете, что у меня в декабре 9/XII был удар. К счастью, небольшой. Я от него совсем оправился (остатки только быстрая *утомляемость*), но я не мог всю зиму писать писем. Теперь пишу Вам только, чтобы напомнить, что я жду Вашего приезда, когда бы Вы ни собрались. Но лучше пораньше.

Максимилиан Волошин

2

15/XII/1930

Дорогой Моисей Семенович,

Всю осень, пока я ходил в мою обычную прогулку через поле к шоссе, я невольно вспоминал наши перипатетические беседы и невольно тосковал по Вас. Теперь, когда нас снова обтянули проволокой, измерили по-зимнему положенные все входы и выходы из нашего зимнего концентрационного лагеря, я вспомнил Вас не так настойчиво, но с неумной тоской. Теперь, когда все условия для работы сложились благоприятно — нет духовного импульса для нее: не работает мельница бесед, и не из чего печь творческий хлеб.

У нас все благополучно — в доме тепло; в подвале есть небольшой запас картошки и капусты, очень небольшой — на зиму для двоих в обрез. Нет только пицци духовной. Мало непрочитанных книг. Я очень тоскую без иностранных изданий.

До самых последних дней в доме была жизнь: долго жили летчики, последней с последними летчиками уехала Тата Шл.¹ От нее мы уже получили очень грустное письмо из СПб.

Теперь у нас в доме только «люди с осликами». Но ослика-то как раз и нет: не купили. Их очень много — их шесть человек: трое мальчиков и бабушка. Нищета страшная, на ней специфический аромат ночлежки. Представьте себе, они

в Коктебеле умудрились устроить спертый воздух. Кроме них еще Мария Васильевна,² но мы все живем розною жизнью, встречаемся редко и ни о чем не беседуем.

По вечерам читаю Марусе вслух Диккенса «Барнеби Радж».³ Всю осень разбирал свои архивы и привел их в относительный порядок, но сейчас, когда все приведено в порядок для работы, к самой работе нет духу приступить. Хотя я себе все ответил о ее необходимости, перебираю ежедневно, кажется, буду писать стихи: новые главки к «Путям Каина».⁴

Передали ли Вы Татьяне Руфовне Златогоровой⁵ рукопись Сурикова?⁶ Я знаю, что она очень ждет. Пожалуйста, передайте поскорее (Улица Пестеля 14, кв. 12) или Медицинская Академия, где Семен Иванович⁷ читает.

Шлю Вам акварельный привет.⁸ Видали ли Тамару?⁹

Не слыхали ли что о моей выставке?¹⁰

Макс.

Привет от Марии Степановны.¹¹

Поздравляю с рождением солнца и наступлением Сатурналий.

¹ Шлипс Тамара Александровна (1903—?) — теософка.

² Иваницкая Мария Васильевна (?—1942) — родственница Ф. И. Тютчева и В. М. Гаршина.

³ «Барнеби Радж» («Barnaby Rudge») — роман английского писателя Чарльза Диккенса. На анкету литературоведа Е. Архипова Волошин ответил: «Диккенса очень люблю» (Кулченко В. П. Лучший друг слова // Советская библиография. 1989. № 2. С. 87).

⁴ «Путями Каина» — стихотворный цикл, который был написал Волошиным в 1922—1923 годах.

⁵ Златогорова Татьяна Руфовна (1880—1951) — жена микробиолога Семена Ивановича Златогорова (1873—1931).

⁶ Имеется в виду неопубликованная монография Волошина о В. И. Сурикове, основанная на рассказах самого художника. Подробнее о ней см. прим. 2 к п. 4.

⁷ См. прим. 5.

⁸ Волошин часто дарил свои акварели с видами Коктебеля и окрестностей друзьям. См.: Максимилиан Волошин — художник. М., 1976.

⁹ Возможно, имеется в виду Тамара Сергеевна Салтыкова — старая знакомая Волошина.

¹⁰ В декабре 1930 года планировалась ретроспективная выставка картин Волошина из серии «Киммерия» в залах Инженерного клуба в Ленинграде. Эта выставка так и не состоялась.

¹¹ Заболоцкая Мария Степановна (1887—1976) — вторая жена Волошина.

3

12/1/1931

Дорогой Моисей Семенович,

В эти дни (одно за другим) получили Ваше письмо и перевод (25 р(ублей)). Спасибо. Ваше письмо меня очень обрадовало и приободрило в моем зимнем унынии. Уныние, главным образом, от судьбы знакомых и молчания друзей.

Я знаю, что «уныние» — грех непрощаемый, борюсь и не всегда преодолеваю. Труднее всего работать и творить в ожидании чего-то... Всякие «пока» для творчества — убийственно. Вероятно, потому что творчество — жизнь. А жизнь требует самоценности каждого мгновения. Сейчас — этой зимой у меня этой самоценности нет. Киммерийское уединение мне сейчас изгнание, а не радость. И чувствую, что для меня, лично, всякое катастрофическое событие в моей жизни было бы исходом.

Я только что перечел статьи И. Ф. Анненского «Достоевский до каторги»,¹ что я Вам давал летом (и Вы их, кажется, не прочли!) — это очень хорошо, глубоко и соответствует моим чувствам.

Стихи упорно не пишутся, хотя я и набросал за эти дни главу к «Серафиму»² о [Нрзб.], которой приблизительно удовлетворен. Когда закончу, перепишу для Вас.

Мысль неустанно вертится в треугольнике: Пушкин, Достоевский, Э(дгар) По.³ И жадно впитывает все в этой области.

Также немного мне дала (из фактического материала) статья В. Комаровича⁴ в Долининском⁵ сборнике⁶ о Житии Великого Грешника.

Ваше исследование о каламбурах у Достоевского меня очень пленяет. Но у Вас есть очень скверный предшественник — Крученых,⁷ который издал целую книгу «Каламбуров у Пушкина»⁸ — употребляя слово каламбур в самом нелепом смысле, и думаю, что надолго скомпрометировал это заглавие, без которого не обойдешься.

Это очень прискорбно, потому что эта тема в Вашей трактовке меня очень увлекает. Посмотрите эту глупую и в каком-то смысле нестерпимую по пресности книжку Крученых.

Мы очень живем и мучаемся гаданьями о судьбах друзей и мучаемся разгадыванием недоговоренностей в письмах. Это очень много отнимает времени и портит работу дня.

Спасибо за присланные деньги. Не знаете ли что-нибудь о моей выставке? Ничего *уже* не вышло или только *пока* не выходит?

Как ни трудно, но материально мы пока существуем, но это существование ложится всею тяжестью на плечи Марии Степановне, которая чувствует себя очень больной. Ухо.

Самое тяжелое — это отъединение. Но я надеюсь, что и это преодолю, т(ак) к(ак) уныние духа долго не потерплю и одолею в конце концов.

Крепко обнимаю и благодарю.

Маруся шлет привет.

Мах

¹ Очевидно, имеется в виду статья И. Ф. Анненского «Достоевский до катастрофы» из «Книги отражений» (СПб., 1906. С. 29—57). О взаимоотношениях Анненского и Волошина см.: Анненский И. Ф. Письма к М. А. Волошину / Публ. А. В. Лаврова и В. П. Купченко // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 242—252.

² В течение десяти лет (1919—1929) Волошин работал над большой поэмой «Святой Серафим», посвященной святому иеромонаху Саровского монастыря Серафиму (1759—1833).

³ По Эдгар Аллан (1809—1849) — американский поэт.

⁴ Комарович Василий Леонидович (1894—1942) — литературовед. Имеется в виду его статья «Исповедь Ставрогина» (Былое. Пг., 1922. Кн. 18. С. 219—226). См.: Крюкова Т. А. Хронологический список трудов Василия Леонидовича Комаровича // ТОДРЛ. 1960. Т. XVI. С. 583—588.

⁵ Долинин Аркадий Семенович (1880—1968) — критик, крупный специалист по Достоевскому.

⁶ В двух сборниках «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы» (Вып. 1 — Пб., 1922; Вып. 2 — Л.; М., 1924), вышедших под редакцией А. С. Долинина, были напечатаны другие статьи Комаровича.

⁷ Крученых Алексей Елисеевич (1886—1968) — поэт-футурист.

⁸ Подразумевается книга А. Крученых «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (М., 1924).

18/VII/1931. Коктебель

Дорогой Моисей Семенович,

Получил Ваше письмо, книгу Филострата¹ и обещание самого себя на сентябрь. За все благодарю с нежностью.

Тоже и за судьбу моего «Сурикова». На все «искаженья» согласен — т(ак) к(ак) слишком долго ждал. Но если поправки коснутся слов самого Сурикова, то

не скрою, что буду очень огорчен и возмущен. Впрочем все это доверяю Вашему дружескому такту. Все материалы о биографии Сурикова были мною использованы в посмертной статье, появившейся в «Аполлоне».² И больше у меня не найдется ни одной черточки, т(ак) к(ак), составив монографию, я использовал все до последней крупинки. Вообще ее текст мною многократно читался и исправлялся, и на него можно посмотреть как на *дефинитивный*.

Отвечаю Вам с некоторым запозданием, которое указывает, что с приездом Тамары³ наша жизнь приобрела обычные летние темпы полувынужденной человеческой диеты и безлюдья. Положение [Нрзб.] такое же, как было: в Коктебеле — голод и приезжим ничего не дают — надо устраиваться в Домах Отдыха. Сделать это в центре очень просто — стоит мало купить «путевку». Здесь — невозможно — но Тамаре повезло — она устроилась.

Теперь, когда у нас живут, многие питаются в Доме Отд(ыха), то и наше положение с Марусей значительно улучшилось, хотя часто бывает, что с утра у нас на обед не бывает ничего. Итак жду Вас с величайшим нетерпением и ревную к Батый-Лиману. Давно уже. Получил письмо о Тате Шлипс, о скором приезде. Приедет ли Элла? Привет Гели и Вам. Обнимаю.

Мах

¹ Филострат (II—III в. до н. э.) — древнегреческий писатель.

² Волошин М. Суриков. (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6—7. С. 40—63. Волошин неоднократно пытался опубликовать свою монографию о Сурикове. В 1926 году Русский музей проявил интерес к этому труду. Хранитель художественного отдела Русского музея П. И. Нерадовский (1875—1963) писал Волошину: «Второе дело касается Сурикова. В Музее в настоящее время открыта выставка его произведений по случаю десятилетия его смерти и организуются открытые заседания совета, на которых будут читаться доклады, посвященные его жизни и творчеству. Я знаю, что у Вас есть работа о Сурикове, а потому решаю обратиться к Вам с большой просьбой предоставить ее для доклада в Музее. (...) Хотелось бы знать также, предполагаете ли Вы издать Вашу работу о Сурикове, и как бы Вы отнесли к помещению ее в сборнике Музея. Если бы принципиально Вы ничего не имели против, то по ознакомлении с рукописью, ее объемом этот вопрос можно бы было обсудить в Музее» (Благодарим А. Тюрину за предоставление этого письма в наше распоряжение.) Впервые книга Волошина о Сурикове была издана только в 1985 году.

³ См. прим. 9 к п. 2.

5

8/VII/1932.

Дорогой Моисей Семенович,

Таиах¹ Вас всегда ждет в своем алькове. И удивляется и печалится, что Вас так давно не видала. Я тоже. Но должен Вас предупредить, что на август мы уезжаем в Эссентуки (лечиться).² Это крайне необходимо и неизбежно именно в это время. Удалось устроить поездку с большим трудом. Вы можете приехать на мое отсутствие: я оставляю распоряжение о мастерской. А Вас попрошу наводить там порядок до моего возвращения. Впрочем, дом Вы застанете населенным знакомыми.

Максимилиан Волошин.

Р. С. Рукописи (Сурикова) получил. Спасибо. Но очень меня смущает отсутствие другой рукописи «Киммерии» (о Богаевском),³ которая означена как посылаемая мне в письме Г.А.Х.Н.'а.⁴

¹ В мастерской Волошина стояла гипсовая голова египетской богини Таиах. Альтман спал в мастерской на ложе, где у изголовья помещалось изображение богини. См. воспоминания Альтмана «Царь Киммерии» в сборнике «Воспоминания о Максимилиане Волошине» (М., 1990. С. 586).

² Волошин так куда и не уехал, так как летом 1932 года тяжело заболел и 11 августа умер от воспаления легких. См. об этом: Последние дни и смерть М. А. Волошина по письмам Л. Арена / Публ. А. Сергеева и Ж. Шерона // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 264—268.

³ Оpubл.: *Волошин М. К. Ф. Богаевский — художник Киммерии* // Константин Федорович Богаевский. Казань, 1927. С. 5—18. Художника К. Ф. Богаевского (1872—1943) и Волошина связывала многолетняя дружба; Волошин неоднократно писал о нем.

⁴ Государственная Академия Художественных наук (ГАХН) — научный институт в Москве, занимавшийся изучением разных областей искусства: литературы, музыки и театра. Это учреждение просуществовало девять лет, с 1921 года до начала 1930 года.

А. Г. Тимофеев

ВОКРУГ АЛЬМАНАХА «АБРАКСАС» (ИЗ МАТЕРИАЛОВ К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ)*

1. О «Письме в редакцию» М. Кузмина, которое осталось в рукописи

Публикуемый ниже по автографу (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 1—2) текст письма М. Кузмина, похоже, так и не отосланного им в редакцию одной из петроградских газет, архивной находкой не является. Об этой рукописи поэта исследователи не только знали, ее цитировали.¹ И — неточно именовали «наброском письма в редакцию „Красной газеты“ по поводу опубликованного там фельетона А. И. Тинякова об альманахе „Абраксас“».²

На самом деле это вполне законченное,³ невзирая на совершенный лаконизм изложения, разъяснение происхождения столь непривычного для русского слуха названия альманаха, которому суждено было ограничиться всего лишь тремя выпусками в конце 1922-го—первой половине 1923 года. Замечательно, что в письме, предназначавшемся для редакции петроградской газеты «Последние новости», содержится указание на весьма редкий и снабженный множеством великолепных иллюстраций источник, который, насколько мы можем судить, дает не только абстрактно-теоретическое, но и зримо-наглядное представление о том, что такое: слово, число и, как сказано у Кузмина в «гностическом стихотворении» «Базилид», «полированный камень» — $\alpha\beta\rho\alpha\zeta\alpha\zeta$.

Представляется, что «Абраксасы», вышедшие из-под типографского станка, хотя бы и лишённые изображений (все три выпуска альманаха изданы без украшений), — по аналогии с гравированными камнями эпохи Василида (II в.) приобретают, по сокровенной мысли Кузмина, магическое значение.

* Материал подготовлен в 1993 году по заказу гл. редактора журнала «De Visu» А. Ю. Гапушкина.

¹ Лавров А., Тименчик Р. Комментарии // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подг. текста, вступит. статья и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л., 1990. С. 535.

² Там же.

³ Существенно, что после текста «Письма в редакцию» следует подпись-автограф: «М. Кузмин».

М. Кузмин

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

[петроградской газеты «Последние новости»]

Не откажите поместить некоторые справки по поводу фельетона А. Тинякова в № 14 вашей газеты.⁴

Происхождение слова «Абракас» темно и недостаточно исследовано. Значение его отнюдь не смысловое или мифологическое, а звуковое и числовое. На гностических амулетах оно писалось различно, но в подавляющем большинстве случаев именно «Абракас». Изображения, иногда сопровождавшие его, тоже не были одинаковы: солнце, человек, стоящий на быке, и т. п. (Montfaucon. [L'] Antiquité expliquée. [Т. 2. Р.] 2.⁵ Числовое значение его по пифагорейской или кабалистической системе 365, полнота творческих мировых сил. Так как важна сумма цифр (1 + 2 + 100 + 1 + 60 + 1 + 200), то перестановка букв не имеет значения. Наиболее принятым было «Абракас». В смысловом значении оба начертания одинаково бессмысленны.⁶ Вероятно, мистическое значение этого слова, а также точки соприкосновения поэзии и вообще словесного искусства с звуковой магией натолкнули редакцию сборника на это название.

Числовое значение этого греческого слова не теряет своей силы единственно при славянской транскрипции, где те же буквы соответствуют тем же цифрам.

Произведения Василида, Валентина и Марка, столпов гностицизма, дошли до нас в скудных и разрозненных цитатах, приводимых их противниками. Кроме поэмы «Pistis Sophia»,⁷ некоторых апокрифов влияние гностицизма очевидно даже

⁴ См.: Тиняков А. Критические раздумья. I. «Абракас», Петербург, 1922 // Последние новости. 1922. 23 окт. Полный текст рецензии приводится ниже. Объектом критики А. Тинякова в этом фельетоне является первый выпуск альманаха (октябрь 1922 года).

⁵ Имеется в виду многотомное сочинение ученого бенедиктинца Бернара де Монфокона (Montfaucon Bernard de, 1655—1741) «Древний мир в толкованиях и иллюстрациях» («L'antiquité expliquée et représentée en figures», 1719—1724). Примечательно, что волнение, явно не покидавшее Кузмина при сочинении «Письма в редакцию», отразилось сразу в нескольких неточностях: налицо неверно написанная фамилия автора (Monfaucon), отсутствие артикля и загадочная описка «С. 2», невнятная даже при условии, что под «С» подразумевалось сокращение французского слова «chapitre» — глава. Правильная отсылка восстановлена нами по экземпляру одной из частей второго издания этого сочинения, хранящемуся в РНБ, см.: L'antiquité expliquée et représentée en figures. Tome second. Seconde partie: La Religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols & des Carthaginois. Par Dom Bernard de Montfaucon, Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur. Seconde édition, revue et corrigée. A Paris, MDCCXXII. В этом издании специальный раздел (Кн. III. «Les Abraxas». Р. 353—380; в том числе таблицы CXLIV—CLXXVII) посвящен значению слова «Абракас» и различным, семи типов, по Монфокону, изображениям на гностических амулетах.

⁶ Polemika с риторическими обвинениями участников первого выпуска альманаха «Абракас» в бессмыслице (см. начало фельетона А. Тинякова).

⁷ Коптский гностический трактат, проштудированный Кузминым в 1896—1897 годах. См.: Pistis Sophia, opus gnosticum Valentino adiudicatum e codice manuscripto Coptico Londinensi discript et latine vertit M. G. Schwartz / Edidit J. H. Petermann. Berolini, 1851 (2-е изд. — Berolini, 1853). Отвечая на письмо Г. В. Чичерина от 18/31 января 1897 года, в котором содержалась ссылка на это издание (см.: Богомолов Н. А. Из комментария к стихотворениям М. А. Кузмина // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову / Под ред. Рональда Броона, Джона Мальмстада. М., 1993. (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. I). С. 40), Кузмин сообщал: «Я читаю теперь „Pist(is) Soph(ia)“ (...). „P(istis) S(ophia)“ выдали с нек(оторыми) затруднениями через 1 1/2 недели после 3 требований и усиленного указ(аний), что она читалась прошлый год (сначала был ответ: «не имеется»); год издания, между проч(им), 51-й, а не 53-й, как у меня и у тебя записано» (РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 23; письмо от 11 февраля 1897 года). По словам Вл. Соловьева, «Pistis Sophia» «не принадлежит В(алентину), как сначала предполагали, а есть лишь второстепенный офитский апокриф» (статья «Валентин и валентиниане» в «Энциклопедическом словаре Брокгауз и Ефрон»).

на каноническом Евангелии от Иоанна, но приписывать то или другое произведение определенному лицу невозможно. Я ни минуты не выдавал свои стихи, помещенные в «Абраксасе», за гностические. Даже при поверхностном просмотре последних сборников моих стихов и отдельно появлявшихся стихотворений всякий увидит, насколько тесно к ним примыкают и помещенные в «Абраксасе» по кругу мыслей и чувств. Гностицизм ли это, я не знаю, но во всяком случае «дерзновенной претензии»⁸ соперничать с не дошедшими до нас произведениями Базилида и Маркиона я не имел.

[После 23 октября 1922 года]

2. О «Звезде Вифлеема» Константина Вагинова

«Эти фрагменты написаны Вагиновым под сильным влиянием экспрессионизма, под знаменем которого сплотилась возглавляемая М. Кузминым группа эмоционалистов, — размышляют о «Звезде Вифлеема» исследователи творчества Конст. Вагинова Т. Л. Никольская и В. И. Эрль. — Отдельные эпизоды, составляющие текст, смонтированы подобно кинокадрам, сменяющим друг друга с калейдоскопической быстротой. (...) Несмотря на обилие действующих лиц и кажущуюся сюрреалистичность происходящего, в „Звезде Вифлеема“ четко прослеживается параллель между последними днями Римской империи и царской России. Вифлеемская звезда, возвестившая о наступлении новой эры, ассоциируется с красной звездой, символизирующей приход новой исторической эпохи».⁹

Тридцать семь миниатюрных главок «Звезды Вифлеема» с не меньшим успехом можно уподобить изображениям на гностических талисманах, речь о которых шла выше, если только допустить, что молодой автор экспериментальной прозы успел познакомиться с таинственными гравюрами в книге Б. де Монфокона. Перечтем начало главки 30 части I: «От земли до неба стоит Филострат. На плечи его накинут пурпурный плащ, ноги утопают в болоте, голова окружена пречистыми звездами»¹⁰ — и сказанное уже не будет выглядеть суждением произвольным.

Пока что не принятые во внимание современными издателями «Звезды Вифлеема»¹¹ детали прозаического опыта раннего Вагинова лишь подтверждают и усугубляют цитированную оценку хронологических параллелей. По большей части они отражают некоторые злободневные реалии переходной к большевизму эпохи. Однако фразы, отсутствующие в публикации главки 12 части I, конечно же, не подлежат прямолинейному осмыслению.

Дополнения к печатному тексту «Звезды Вифлеема» и правка содержатся в экземпляре второго выпуска альманаха «Абраксас», принадлежащем петербургской Библиотеке Дома писателя (шифр: А-16). (Сведения до ноябрьского 1993 года пожара в петербургском Доме писателя. О судьбе этого издания в настоящее время нам ничего не известно. В нашем распоряжении сохранилась ксерокопия издания.)

Судя по почерку, рукописные вставки были сделаны самим Вагиновым.¹² По словам сотрудников Библиотеки, этот бесценный экземпляр альманаха происходит

⁸ Ср. в фелетоне А. Тинякова: «Гностические темы ему (Кузмину. — А. Т.) явно не по плечу; а тому, кто знает дивные создания творческой фантазии Валентина или о глубоких раздумьях Маркиона, — кузминские упражнения на эти темы могут показаться дерзновенной претензией».

⁹ Никольская Т. Л., Эрль В. И. Примечания // Вагинов Конст. Козлиная песнь: Романы / Сост. А. И. Вагиновой и В. И. Эрля; Вступит. статья Т. Л. Никольской; Прим. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. М., 1991. С. 584.

¹⁰ Абраксас. Пг., ноябрь 1922. [Вып. 2]. С. 16.

¹¹ См.: Литературное обозрение. 1989. № 1. С. 107—109 (Публ. Т. Л. Никольской); Вагинов Конст. Козлиная песнь: Романы. С. 491—500 (Публ. А. И. Вагиновой и В. И. Эрля).

¹² Этот факт установлен на основании сопоставления с образцами почерка Вагинова 1922—1932 годов, путем просмотра авторских инскриптов и правок, содержащихся в книгах

из собрания ныне покойной вдовы писателя А. И. Вагиновой, видимо, некогда пожелавшей таким образом сохранить для будущего неискаженный или позднее дополненный текст «Звезды Вифлеема».¹³

Ниже мы приводим лишь те главки вагиновской прозы, где есть авторские дополнения и правка. Все отличия от печатного текста выделены нами курсивом.

ВСТУПЛЕНИЕ

3

Легко летят юнкера-вифлеемцы, тих Невский проспект, ни электрических фонарей, ни квадратного освещения окон. Промелькнет девичья пелеринка на углу, лихо подлетят длинные шинели — купят — крик девушки в карете — это Буйран в театр едет.

Не спят дортуары Ксеньинского, Смольнинского институтов. Мальчики новой религии в постели языческих девушек лезут. Помнят они городские нечистоты и смрадные углы свои и над телами холеными издеваются. Педагоги по утрам в струнной очереди к кабинету Буйрана стоят, пикнуть язычники не смеют, а вечером Буйран новую девушку выбирает, крик девушки в карете — это Буйран в театр едет.

ЧАСТЬ I

11

В развалинах Акведука заседает коллегия поэтов. Фанний встал в позу риторическую, проткнул рукой пустое небо, пошарил там, нашел плакат: *«Пролетарии всех стран, соединяйтесь»*.

12

В Царском Селе в доме графини Паниной заседают масоны. Стол покрыт черным сукном, солонка с крупной солью, семисвечник, сухой белый хлеб, дешевое красное вино. Скинула графиня плащ и треуголку, ударила эфесом меча по столу, блеснула старуха глазами, оправила седые кудри свои и упала. И увидели присутствующие на ее месте императрицу. *«Любезные братья, — сказала Екатерина, — довольно числами заниматься, идите в чернь, чтоб спасти город мой. Ты, граф Орлов, прими личину вифлеемца и сохрани музеи и книгохранилища мои»*.

Вагинова из коллекции М. С. Лесмана (см.: Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана: Аннотированный каталог. Публикации. М., 1989. С. 56; ныне — в собрании Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Петербург). Насколько можно судить по трансформациям почерка Вагинова, правка в «Звезду Вифлеема» была внесена им не ранее 1928 года. Ср. в этой связи сообщение другого исследователя, сделанное со ссылкой на свидетельство вдовы писателя: «(...) у Вагинова была привычка править каждое новое свое произведение сразу по его выходе из печати» (*Кибальник С. А. Материалы К. К. Вагинова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 66*).

¹³ Очевидно, при составлении недавнего сборника прозы Конст. Вагинова (см. прим. 9 и 11) вдова писателя не вспомнила об экземпляре альманаха «Абраксас» из Библиотеки Дома писателя.

17

Бр... Финский брег, Афинская ночь. Граф Орлов пирует. Не косичка за его спиной болтается, не малинового бархата треуголка на нем, а грязная тюбетейка. По утрам в пелерине разгуливает. Странно видеть человека, в пелерине по набережной в университет идущего. Но знает он дело свое и книгохранилища охраняет. И для этого на черные вифлеемские собрания ездит и с их дьяконами в *кожаных френчах* пьянствует.

20

Венеру с младенцем поместили в башню. Черный вихрь хлестал за окном, иногда синело небо. А внизу в *черных куртках* стоял караул и горели костры вифлеемцев. У Венеры золотистые ресницы и платье, как морская пена. Хочется ей выбежать на Александрийский плоский берег, поговорить с рыбаками, а потом заснуть на пестром ковре в доме Махмуд-бея.

24

Я в сермяге поэт. Бритый наголо череп. В Выборгской снежной кумачной стране, в бараке № 9, повернул колесо на античность.

Глухо стонут ветра. Вернулся дух в брненное тело. У дверей часовой чешет винтовкою ухо.

3. Орган становления эмоционализма под оптическим прицелом печати

«„Абраксас” запретили за литературную непонятность и крайности. Хлопочем. Наверное, зря», — сообщил Кузмин своему московскому знакомцу, организатору авторского вечера поэта в мае 1924 года В. В. Руслову (письмо от 5 июля 1924 года).¹⁴ У нас нет уверенности, было это известие своего рода воспоминанием о запрете или же вялой и безнадежной реакцией на с опозданием сформулированный запрет; как бы то ни было, последний из альманахов был помечен февралем 1923 года, а последние записи об «Абраксасе» и сугубо домашних его обсуждениях были отслежены нами в «Дневнике» Кузмина в период июля—августа 1923 года, среди прочих: «Абраксасы, даже то, что мы живем с ним, — какой-то мираж» (17 июля 1923 года).¹⁵

Окончательному запрету издания предшествовало характерное в подобных ситуациях изменение формата и объема тетрадок «Абраксаса», на которое, в отличие от внутреннего конфликта, приведшего к «отстранению от редактирования» Ореста Тизенгаузена,¹⁶ — насколько нам известно, никто из исследователей не обращал

¹⁴ Тимофеев А. Г. Прогулка без Гуля?: (К истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.) // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 191.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 184. Ср., в частности, кроме того: «Пришел Москвич [Б. В. Горнунг]. Не одобряют нового моего курса. Абраксас считают опытами. Поэтикой, а не поэзией. М. б. это симптоматично, но тупо» (13 августа 1923 года — Там же. Л. 208, об.; не полностью приведено в: Три письма М. А. Кузмину: (К истории машинописных изданий 1920-х годов) / Публ. Георгия Левинтона и Андрея Устинова // Русская мысль. 1990. № 3852. 2 нояб. Лит. приложение. № 11. С. XI). Эта мысль была повторена в письме Б. В. Горнунга Кузмину от 30 марта 1924 года (Там же. С. XI—XII).

¹⁶ Гильдебрандт О. Н. М. А. Кузмин / Комментар. Г. А. Морева // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. [Т.] I. С. 287. Информация приведена комментатором со ссылкой

внимания. Произошло это не ранее декабря 1922 года, после выхода в свет второго выпуска альманаха. Третий, отпечатанный в 1923 году в другой типографии, стал вполнину меньше своего прежнего объема.

Параллельно выпускам «Абраксасов» в петроградской газете «Последние новости» под благообразным видом «критических раздумий» происходила массивная атака на альманах, которую вел поэт и критик Александр Тиняков.¹⁷ На два выпуска альманаха, вышедшие с интервалом примерно в месяц, Тиняков ответил двумя резкими фельетонами, содержащими обвинения участников «Абраксаса» в бессмыслице, высокомерно-пренебрежительные высказывания о поэзии Кузмина (а во втором фельетоне — более того! — имело место сознательное упоминание кузминских стихов и статьи, как, надо понимать, и вовсе не заслуживающих внимания), физиологически грубый отзыв о прозаическом опыте Юр. Юркуна и др. т. п.¹⁸ В сходной тональности были выдержаны и отзывы о журнале, появившиеся в петроградской «Красной газете»¹⁹ и царицынском альманахе «Ярь».²⁰ Вряд ли скромные положительные отзывы Адр. Пиотровского в газете «Жизнь искусства»²¹ и Д. И. Выгодского в журнале «Россия»²² могли сослужить кузминскому детищу добрую службу на фоне столь мрачноватом. Все было предрешиено.

Между тем в декабре 1922 года, трагически переломном для будущей столь недолгой истории альманаха, Кузмин оттачивает положения «Манифеста» эмоционалистов, которым — под названием «Декларация эмоционализма» и с присоединенными подписями Анны Радловой, Сергея Радлова, Юр. Юркуна — будет открыт заключительный выпуск «Абраксаса».²³ Но все-таки было бы донельзя наивным, устанавливая авторство Кузмина, в данном случае позабыть о том, что названо поэтом — «прилив, отлив, таинственный обмен»; конечно же, идея эмоционализма — «летучее семя», что вполне подтверждается одной из позднейших записей в «Дневнике» Кузмина: «Хорошо бы альманахи затеять и вечера и

на письмо Н. Кубланова А. Григорьеву от 16 ноября 1922 года (ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 436. Оп. 2. Ед. хр. 26).

¹⁷ См. о нем: *Варжапетян В.* «Исповедь антисемита», или К истории одной статьи: Повесть в документах // Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 12—37. В качестве неподтвержденной, со ссылкой на мнение В. Ф. Ходасевича, здесь среди прочих непривлекательных черт личности А. И. Тинякова приводится информация о возможной его причастности к «службе в Чека» (Там же. С. 18). Подробнее о его послереволюционной общественно-литературной позиции см. в предисловии Н. А. Богомолова к «Материалам к библиографии А. И. Тинякова» (De Visu. 1993. № 10. С. 71—72).

¹⁸ Последние новости. 1922. 23 окт.; Там же. 1922. 18 дек. Второй из этих отзывов, текст которого также воспроизводится ниже, в научной литературе, насколько нам известно, не упоминался; цитата из первого приведена в статье: *Nikol'skaya T.* Эмоционалисты // Russian Literature. 1986. Vol. XX. № 1. С. 67. Однако намерение исследовательницы использовать фельетон Тинякова для «объяснения» «необычного названия альманаха» представляется нам не вполне правомерным. — *Дополнение:* фрагменты отзывов, относящиеся к творчеству Юр. Юркуна, приведены в кн.: *Юркун Юр.* Дурная компания / Вступит. статья В. К. Кондратьева; Сост., подгот. текста и прим. П. В. Дмитриева и Г. А. Морева. СПб., 1995. С. 496, 499.

¹⁹ *Не-Князев.* «Абраксас» // Красная газета. 1922. 28 окт. Веч. вып.

²⁰ *Н. С. [Н. Сказкин].* Абраксас: Литературно-художественный сборник под редакцией М. Кузмина и А. Радловой. 31 стр. — Февраль 1923 г., Петроград // Ярь: Лит.-худ. альманах Царицынской ассоциации пролетарских писателей. [Царицын], 1923. С. 29. За указание этого источника благодарю А. Ю. Галушкина.

²¹ Жизнь искусства. 1922. 28 нояб. Подпись: А. П. Текст рецензии воспроизводится ниже.

²² *Выгодский Д.* По журналам // Россия. 1923. № 8. С. 28.

²³ Под названием «Манифест» «Декларация» фигурирует в авторском списке произведений Кузмина за 1920—1928 годы среди сочиненного им в декабре 1922 года (ИРЛИ. Ф. 172. Ед. хр. 319. Л. 109). Как справедливо отмечалось Т. Никольской, первым печатным обоснованием идеи эмоционализма является статья Кузмина «Эмоциональность и фактура» (Жизнь искусства. 1922. 26 дек.; перепечатано: *Кузмин М.* Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 177—179), см.: *Nikol'skaya T.* Эмоционалисты. С. 61. Дочерней по отношению к «Декларации эмоционализма» является статья Кузмина «Эмоциональность как основной элемент искусства» (январь 1923 года; опубл.: Арена. Пб., 1924 [1923]. С. 7—12).

вообще что-нибудь. С. Э. [Радлов] принимает упреки и похвалы в эмоционализме, будто он сам его выдумал. Придумал все это, конечно, Юр(очка) и меньше всего пользуется. Даже Сторицын больше имеет профиту от эмоционализма, чем Юр(очка)». ²⁴

Александр Тиняков

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗДУМЬЯ. I

«Абракас», Петербург, 1922.

В одной гностической системе, — именно у Василида, — большую роль играло греческое слово «Абракас». Василид обозначал этим словом совокупность 365-ти мировых творческих сил. Разгадка этого странного слова заключается в том, что, если вместо каждой греческой буквы в слове «Абракас» подставить ее числовое значение, то получится как раз 365. Отсюда ясно, что это слово не только непереводаемо на другой язык, но и не может быть передано какими-либо буквами, кроме греческих, потому что при такой передаче оно превращается в простую бессмыслицу.

Тем не менее православный обличитель гностической ереси епископ Иринеи Лионский передал в свое время это слово латинскими буквами, да при этом еще искажил его, написав вместо василидовского «Абракса» — «Abrahas», — и приписал ему нелепейшее значение, выдумав личного бога «Абракса», в которого будто бы веровал Василид.

Если бы группа петербургских писателей поставила на обложке своего сборника правильное греческое слово, — все было бы понятно: этим они как бы указывали на некую полноту творческих сил. Но наши писатели предпочли исковерканное латинское слово, да еще написанное русскими буквами, и невольно является мысль: не желали ли они таким образом указать, что девизом их является бессмыслица?

И действительно, бессмыслицы и недомыслия в разбираемой книжечке достаточно.

Но есть в ней, однако, кое-что, имеющее свой большой и, пожалуй, даже отрядный смысл.

Таково, прежде всего, единственное вошедшее в сборник стихотворение *Анны Ахматовой*.

Пишущему эти строки уже давно представлялось совершенно неизбежным, что Ахматова в своем творчестве должна будет пойти от эротики к чистой мистике, от трагической любви к серафической вере. Стихотворение, напечатанное в «Абраксе», и является ярким показателем того, что Ахматова вступает именно на этот путь. В ее стихотворении нет ни единого слова, ни единого звука о любви. Все оно — с начала до конца — пропитано, пронизано ощущением не любви, не страсти, а *страха*, причем ощущение это передано с необычайной даже для Ахматовой цельностью, можно сказать — с великой мощью. И очень важно, и очень *в интересах искусства* отраднo, что на своем пути к мистике Ахматова, прежде всего, вступает в мрачную и жуткую область суеверия и связанных с ним болезненных, так сказать, «низших» мистических переживаний. *С точки зрения общественной это и огорчительно*, но для искусства этот факт, по нашему мнению, будет необычайно плодотворен. Самая эта область, где все основано на

²⁴ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 353. Запись от 22 января 1924 года. Речь идет о постановке С. Э. Радловым пьесы немецкого экспрессиониста Э. Толлера «Эуген Несчастный». О деятельности критика П. И. Сторицына по освещению выступлений эмоционалистов см. разд. 4 нашей публикации.

предчувствиях, на предвестиях, на игре подсознательных сил нашей психики, — представляет собою в высшей степени благодарную почву для поэта. А тут еще и психика нашей поэтессы, склонной ко всему таинственному, неуловимому, жуткому, издали грозящему. Недаром ведь даже страсть и любовь она часто воспринимала как боль и жуть. И если, пребывая в сфере *любви*, Ахматова создала столько прекрасных стихов, то ныне, вступая в область *страха*, она воистину обретет себя и развернется во всей своей полноте и глубине и раскроет и перед рядовым читателем, и перед специалистом-психологом много трудных и важных загадок. А если она и не раскроет их смысла, то, во всяком случае, создаст много чарующих, несравненных по силе и новизне произведений. У Ахматовой есть данные для того, чтобы стать на этом пути рядом с Эдгаром По и уж, конечно, не ниже Мэгерлинка. По крайней мере, стихи из «Абраксаса» дышат такой силой и цельностью, какие доселе лишь изредка проявлялись у нашей поэтессы. И эти качества мы всецело приписываем тому, что от *любовных* тем, игравших хотя и важную роль в творчестве Ахматовой, но не заполнявших ее всецело, — она переходит к более родственным ей и к более многообразным и глубоким мотивам — *страха*.

Рядом с этим — примечательным и дивным — стихотворением редакция напечатала несколько пьес *Анны Радловой*, как бы нарочно желая оттенить всю неуклюжую фальшь этой стихослагательницы.

Немыслимо читать без досады эти варварские упражнения, где строчка в одно коротенькое слово рифмуется со строкой, состоящей из 15 и более длинных, многосложных слов; где образы захватаны «с бору и с сосенки»; где сплошь и рядом встречаются такие заезженные и захватанные пошлости, как «простоволосая богородица», которую якобы две тысячи лет кто-то ждет «во всех катакомбах, сараях, церквах и на срубах»...

Кто ждет? — позволительно спросить г-жу Радлову.

И ей в ответ останется пробормотать разве только одно:

— «Абраксас!» — по той простой причине, что никто и нигде «богородицу» не ждет и не ждал. Не ждут ее ни передовые умы человечества; ни просто люди, умеющие мыслить, для которых самое это название — «богородица» — звучит забавно-кощунственно; ни народные массы, занятые социальной и экономической борьбой; ни даже верующие церковники, у которых есть учение о втором пришествии Христа, но нет никакого учения о «втором пришествии богородицы».

Мы нарочно остановились на этом примере, чтобы показать, как *неубедительно* «творчество» г-жи Радловой.

Судьба, или — вернее — quasi-критики, сыграли с ней плохую штуку, расхваливая в дружеских рецензиях ее неуклюжие упражнения в области «свободного стиха» и тому подобных модных штучек. А между тем Радлова вовсе не так уж безнадежно бездарна, чтобы ее стоило во что бы то ни стало «захваливать». Совсем нет! Сквозь все ее плачевные неудачи светится нечто подлинное, и, нам кажется, — истинное лицо поэтессы таково: она — простая, хорошая женщина, не лишенная вкуса к изящному, с довольно спокойным темпераментом, с крепкими культурными традициями, — пусть даже окрашенными немножко в сословный цвет... *Вот ей и надо было бы понять эту свою природу*, а не толкаться непременно в двери новаторства. Возможно, что на спокойных и плановых волнах простых и старинных размеров Анна Радлова поплыла бы пышной лебедью и рассказала бы весьма милые вещи о своей тихой, немудреной, красивой жизни. Ей ближе чистота и блеск Леконта Лиля (так! — А. Т.), а она рвется зачем-то к верлэновскому угару, к хлыстовским радениям, буйству «свободного стиха».

В той же книге выступает третья поэтесса, с которой мы знакомимся впервые, — *Ольга Зив*. Из статьи *Ореста Тизенгаузена*, напечатанной тут же, мы узнаем, что Ольга Зив — уже «известна», чуть ли не «популярна», что она

подражала сначала Ахматовой, а теперь начала подражать Радловой, но что, тем не менее, она — «наиболее ценный и интересный подарок русской лирике — от женщины».

Подражательных стихов Ольги Зив мы не знаем, а вот те, которые напечатаны в «Абраксасе», — положительно хороши, и Ор. Тизенгаузен в своей оценке, быть может, и не далек от истины.

Ольга Зив делает как раз то, что мы рекомендовали выше Анне Радловой. Простыми, слегка лукавыми, чуть-чуть шаловливыми, очень женскими словами она рассказывает о своей незамысловатой жизни, о своих маленьких радостях и чисто женских надеждах:

Может быть, у меня будет сын или дочка,
И вот в этом, простом, мое назначение.

Или так:

На моей ладони гадалки не находят
Ни ума большого, ни дарованья.

И, право, эта простота, правдивость, это веяние женственной мягкости и покорности — в стихах О. Зив пленительны. Трудно сказать, куда она пойдет и чего достигнет, но то, что дано ей в разбираемой книжке, безусловно живо, талантливо и интересно.

Кроме поэтесс в сборнике выступают и три поэта: М. Кузмин, Б. Пастернак и К. Вагинов.

О двух первых много говорить не приходится. И у того, и у другого есть свои поклонники, — даже пламенные, но мы к их числу не принадлежим. Кузмин дал некогда несколько прелестных стихотворений («Александрийские песни», «Ракеты»), но потом стал писать очень много, очень сухо и бездушно. Гностические темы ему явно не по плечу; а тому, кто знает дивные создания творческой фантазии Валентина или о глубоких раздумьях Маркиона, — кузминские упражнения на эти темы могут показаться дерзновенной претензией.

Б. Пастернак — как всегда — для понимания затруднителен, нарочито растрепан и, в конце концов, неинтересен.

К. Вагинов только что вступает на литературное поприще. Вращаться ему приходится в одуряющей атмосфере петербургских литературных «салонов», где господствуют всякие завирательные идейки относительно творчества, где микроскопические явления выдаются за исполинские события, где, по большей части, царят грубые вкусы и глубочайшее незнание жизни, как космической, так и общественной. И однако Вагинов, несмотря на свою молодость и вышеописанную среду, загорается порой подлинным вдохновением, и среди вороха мертвых и неудачных слов в его стихах попадаются строчки живые, образы выстраданные. Но ни о каком «мастерстве» Вагинова не может быть и речи: об этом яснее ясного свидетельствует его прозаическая вещь, вошедшая в «Абраксас», — «Монастырь господ нашего Аполлона», носящая все признаки юношеской незрелости и юношеской же манерности. Но и эта вещь, и стихи Вагинова, однако, с несомненностью говорят о том, что дарование у него есть, что Мир он видит по-своему и только не умеет пока внятно рассказать об этом. И это тоже признак скорее добрый: кто ничего не видит, тому болтать легко. Но Вагинову нужно много работать, как можно самозабвенней и разнообразней жить, а главное — как можно меньше думать о том, будто он — «совершенный мастер».

По обыкновению — очень плох рассказчик Юр. Юркуна. Читая его, невольно удивляешься, как это может жить человек, нося такую скуку в душе и такую дребедень в голове! Даже и говорить по-русски Юркун все еще не научился, хотя литераторствует уже около 10 лет. На стр. 28-й, описывая обед миллиардерши, он выражается так: «Она запихала себе полон рот салатом и хлебом».

За такие «выпады фраз» г-на Юркуна тоже следовало бы «запахать» — только не салатом и хлебом, а чем-нибудь потверже.

Гораздо приятнее и приемлемее проза *Н. Кубланова*, имя которого встречается нам впервые. Он пишет пока нечто вроде стихотворений в прозе и таких «сказочек», которые так удавались *Ф. Сологубу*. Лучше других у него «Индивидуалист», полный глубокого, зажигательного юмора. Лирические, «чувствительные» мотивы звучат у него слабее. Интересна по теме, да и сделана очень недурно «Мистификация».

Есть в сборнике и несколько статей. Одну из них мы уже несколько раз цитировали, остальные внимания не заслуживают, и к ним название сборника вполне подойдет: «Абраксас» и больше, пожалуй, ничего.

Таков, в общих чертах, новейший плод петербургских литературных «салонов». Как видите, он не очень питателен и довольно легковесен. Но при более умелом и строгом выборе материала, думается нам, у нас можно будет все-таки составить не только иринеевский «Абраксас», но, пожалуй, и нечто в роде василидовского «Абрасакса», так как молодые дарования у нас есть, а писатели более зрелые — на месте не стоят, а ищут и развиваются, о чем блистательно свидетельствует пример *Анны Ахматовой*.

Последние новости. 1922. 23 октября.

А(дриан) П(иотровский)

АБРАКСАС. СБОРНИК I-Й. ПЕТЕРБУРГ, 1922 ГОД.

В центре сборника — стихи *Кузмина*, *Радловой*, *Вагинова* и рассказ *Юркуна*. Группа это объединена не случайно, хотя и выступает вместе, как кажется, впервые. Не принимая общего названия, художники эти образуют течение, любопытное и по существу своему и формально. Сосредоточенное внимание к участи души человеческой, своеобразный гностицизм роднит их. *Александрийская* гностическая мудрость *Кузмина*, более элементарная, более национальная окраска ее у *Радловой*, немножко от *Достоевского* идущий полипсихизм у *Юркуна*, у *Вагинова*, совсем еще молодого, страшная взволнованность лирической души.

Стихи *Кузмина* и *Радловой* в «Абраксасе» в общем продолжают линию, определившуюся в последних сборниках этих поэтов, «Нездешних Вечерах» и «Крылатом Госте». У *Радловой* особенно любопытно последнее стихотворение, попытка соединения двух основных манер этого поэта: строго метрической строфы с длинным и свободным стихом.

Стихи *Вагинова*, с несомненностью отмеченные талантом и своеобразием, неприятно трогают каким-то безволием и дряблостью. В особенности это относится к помещенной рядом прозе его же, нетерпимо манерной и темной.

Рассказ *Юркуна* еще раз обнаруживает в нем одного из прекраснейших прозаиков наших дней. В отличие от стольких современных рассказчиков, волей или неволею плетущихся по закоулкам провинциализма, *Юркун* продолжает магистральные традиции русской прозы.

Особняком стоят сборники (? — *А. Т.*) стихов *Ахматовой* и *Пастернака*, статья *С. Радлова* и письмо *Хлебникова*.

Остальные имена в сборнике, как кажется, совершенно новые. Стихи *Ольги Зив* и рассказы *Кубланова* приятны и, пожалуй, талантливы. Статья *Тизенгаузена* производит совершенно комическое впечатление.

В целом сборник, явившийся органом группы сплоченной и ценной, значителен и любопытен. Неприятно все же название его, придающее изданию экзотический камерный характер.

Жизнь искусства. 1922. 28 ноября.

Александр Тиняков

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗДУМЬЯ. VIII

«Абракасас» — сборник второй

Группа писателей, объединившаяся под вывеской «Абракасас», проявляет заметную внешнюю активность: в течение короткого времени она выпускает уже 2-й сборник. Внутренне группа, очевидно, не вполне еще определилась: нет кое-кого из 1-го сборника, например, А. Ахматовой, Ореста Тизенгаузена, зато пришли новые: Сергей Нельдихен, О. Мандельштам, Б. Папаригопуло и др.

Стихи *С. Нельдихена* представляют собою, пожалуй, наиболее значительный вклад в разбираемую книгу. И вообще Нельдихен — одно из самых интересных явлений в литературе последних дней. Некоторые критики, например Валерий Брюсов, — думают, что Нельдихен «идет от Уитмэна». Нам же кажется, что соприкосновение с Уитмэном у молодого поэта чисто внешнее: он пишет такими же «безразмерными» и лишенными видимого ритма строчками, какими обычно передаются на русском языке стихи Уитмэна. Но на этом «сходство» и кончается.

Уитмэн, прежде всего, — философ, глубоко воспринявший и неумоимо повторявший в своих стихах монистическое учение Веданты. Нельдихену же — чужда какая бы то ни было философия и ясно сознанная религиозность. «Удивительно, — говорит он в своей книге «Органное многоголосье», —

Отчего я стал радостным, успокоенным, дерзающим,
Безгрешным, не чувствующим ни к кому ни малейшей злобы...
.....
Отчего ощутил себя человеком будущего,
Не любящим ни религии, ни таинственностей, ни отечества».

Вот слова, которые никогда не произнес бы Уитмэн, выше всего ставивший религию и неоднократно говоривший о своей любви к родной Америке.

Вышеприведенные стихи Нельдихена взяты из его «поэмо-романа» «Праздник». Во 2-й книге «Абракасаса» мы находим продолжение этой вещи. Здесь перед нами все тот же поэт, светло влюбленный во все проявления жизни, вплоть до самых мельчайших и простейших. В этом безыскусственном и безраздумном «приятии мира» мы и видим черту, делающую Нельдихена одним из наиболее чутких и верных выразителей современности. На смену декадентскому нытью, символическим туманам, индивидуалистическим гримасам и «утонченностям» — весьма, кстати сказать, надоевшим читателю — приходит, очевидно, иная поэзия, в которой на первом плане стоят простота и здравый смысл, а также любовное, так сказать, братское отношение ко всему в мире. Этими симпатичными чертами крепка и приятна поэзия Нельдихена, эти же ноты доминируют в творчестве и другого молодого поэта — *Леонида Борисова*... Будем ждать и надеяться, что эти здоровые начала возьмут верх над всеми уродствами и болезнями, которые опутали нашу поэзию в дореволюционный период.

Другие поэты в разбираемом сборнике не останавливают на себе внимания: по обыкновению очень милы стихи *Ольги Зив*, очень плохи выдумки *Анны Радловой* и испорчены неясностями стихи *К. Вагинова*.

Но если в стихах Вагинова мерцают все же искры таланта, то в его прозаической вещи — «Звезда Вифлеема» — нет уже ничего, кроме голого бреда. Вагинов заполнил этим бредом 7 страниц, но с таким же успехом он мог бы заполнить и 70, и даже 700 страниц.

Ничего нет легче, как сесть за стол и записывать приходящие в голову мысли, не стараясь при этом ни связывать их между собою, ни оформливать. К таким опытам прибегают иногда психиатры, предлагая пациенту, усевшись спокойно в кресле, говорить вслух все, приходящее ему в голову. Возможно, что для психиатра записки Вагинова и будут очень интересны и поучительны, но рядовым

читателям, на которых, надо полагать, и рассчитывает «Абраксас», упражнения Вагинова не доставят ни радости, ни пользы.

Замечательно, что тот же самый уклон к бреду замечается и у других прозаиков «Абраксаса», даже у таких, от которых трудно было бы ожидать чего-либо, кроме простой ерунды, например у *Юр. Юркуна*. Даже Юркун не хочет теперь писать простой чепухи, а пытается писать чепуху бредовую. Выходит это у него, впрочем, одинаково скучно и неубедительно. Но нам важно сейчас отметить именно этот «уклон».

Ведь не только у «абраксасцев», а и у молодых писателей совершенно других направлений эта черта сказывается порой очень резко, например, у талантливого и серьезного *Мих. Слонимского*.

Что это за уклон и откуда он идет, — понять и определить действительно нужно. Скажем на первый раз, что, по нашему мнению, вполне серьезных оснований для подобного «уклона» нет. Правда, мы пережили ужасные годы войны, великую бурю Революции, тяжкие месяцы разрухи и голода. Все это, несомненно, должно было сильно подействовать на наши нервы и психику. Но все же это нигде не приводило людей к массовому психозу и все мы — средние люди — в своем ежедневном обиходе ничуть не стали нервнее или «безумнее». Так же последовательны наши поступки, так же связны наши разговоры и целесообразны действия. Одним словом, начало «брета» в жизни нашего общества ничуть не расширилось и не углубилось. Следовательно, и для заполнения литературы бредовыми образами и сценами особых оснований не имеется. Испортить вкус читателей подобными приемами, быть может, и удастся, но если спросить читателей, желают ли они такого чтения, то, скорее всего, окажется, что совсем они этого не желают, что всякая туманность, отрывочность, «таинственность» им до чертиков надоела и что им хочется произведений ясных, крепких, проясняющих сознание, а не забивающих голову бессмысленными загадками.

Пора сказать, что всякого рода «андреевщина» является уже пережитком, а в литературе — признаком дурного вкуса и культурного недоразвития. Читатель наш вырос, и если он пока еще терпит, когда ему суют в руки незаконченные и неотделанные черновики, то скоро, надо полагать, терпение его истощится, и только те авторы будут иметь возможность рассчитывать на внимание читателей, которые будут давать хорошо проработанные и во всех отношениях законченные вещи.

Позвольте себе, кстати, указать всем нашим «фантастам» и «бредовикам», что были в прошлом художники, делавшие своей специальностью изображение самых таинственных и болезненных проявлений человеческой психики, — каковы, например, в американской литературе *Эдгар По*, а у нас — *Достоевский*. Но как раз эти художники и давали произведения, поразительные по своей ясности и законченности. И вот у этих-то и подобных им художников и надо учиться *выражаться* нашим современникам, если уж им так приспела охота писать и говорить о всевозможных «чудесах» и «тайнах»...

Поэтому-то с особенным интересом и даже прямо с отрадой остановились мы в разбираемой книжке на маленьком рассказе, вернее, даже на анекдоте *Н. Кубланова* «Адская газета». После бредовых вывертов Вагинова и Юркуна, после отрывочных и несвязных сценок *Б. Папаригопуло* (написанных, впрочем, не без таланта) — проза *Кубланова* — крепкая, здоровая, грубоватая — прямо радуется. Чувствуется при этом у автора большое знание жизни, разносторонний опыт и вполне трезвое отношение к миру. Чувствуется еще в нем какая-то сдержанность и неуверенность в своих силах. словно он не доверяет своему перу, не дает ему разгуляться, размахнуться, а только «пробует» его. Эти черты, конечно, тоже не плохие, но после тех опытов, которые дал *Кубланов* в двух сборниках «Абраксаса», можно с уверенностью сказать, что робость его, пожалуй, излишня и что перо у него — хорошее.

Помещенная в сборнике пьеса *Сергея Радлова* — «Убийство Арчи Брейтона» — оригинальна и положительно интересна по своим приемам: действие в ней развивается не вперед, а назад, так сказать, идет от конца к началу. Жаль только, что все это втиснуто в форму какой-то кинематографической миниатюры. По этому способу стоит попытаться написать настоящую большую пьесу. Здесь перед человеческим творчеством открываются какие-то новые возможности, здесь есть подход к каким-то воистину новым путям, которые, быть может, приведут искусство — и не только сценическое — в новые плодородные и прекрасные области...

Интересный опыт *Сергея Радлова*, крепкая проза *Н. Кубланова* и хорошие стихи *С. Нельдихена* — вот все, что дает второму выпуску «Абраксаса» право на жизнь и на внимание читателей.

Последние новости. 1922. 18 декабря.

Александр Тиняков

НОВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СБОРНИКИ

(Обзор)

(...)III. — О третьей книжке «Абраксаса» можно было бы совсем не упоминать, если бы там не был напечатан рассказ *Н. Кубланова* «Паутина». — В первых выпусках «Абраксаса» Кубланов только пробовал свои силы, как бы делал росчерки пером, приготовляясь писать. Теперь же мы видим его уже в качестве настоящего «повествователя». — В рассказе «Паутина» — перед нами Советская деревня. Про эту деревню наговорено и написано великое множество осудительных, злобных, пышащих гневом и отвращением слов. Не только белые писаки, сидящие за границей, но и писатели, вполне лояльные по отношению к Советской власти, но принадлежащие все-таки к интеллигентскому лагерю, касаясь современной деревни, видели в ней, по большей части, грязь, глупость и зверство. А вот Кубланов, нисколько не прикрашивая своих героев, сумел, однако, показать, что в них не только таятся, но и могущественно проявляются самые сложные, а подчас и самые высокие человеческие порывы и чувства. Написан рассказ отрывистой, грубоватой, но вместе с тем сочной прозой, которая удивительно подходит для изображения сильных и простых на вид натур; много в рассказе эффектных сцен, изображенных с большим тактом и чувством меры. Все это заставляет признать рассказ Кубланова одним из примечательных и симпатичных явлений в художественной литературе наших дней.

Последние новости. 1923. 16 июля.

4. «Профит» Сторицына

Из комментариев к статьям *М. Кузмина*

С прекращением альманаха «Абраксас», едва успевшего сделаться одной из форм существования нового литературного направления, течение эмоционализма не только не пересохло, но подыскало себе новые рукава публичного самовыражения, а именно — вечера и театральные постановки. Постоянным хроникером «трудов и дней» эмоционалистов в период 1923—1924 годов был критик *П. И. Сторицын*. Ему довелось помещать в петроградских газетах отчеты о «чтениях современной драматургии» в Институте истории искусств,²⁵ о «первом публичном

²⁵ *Аристарх [Сторицын П. И.]*. Вечера современной драматургии: Институт истории искусств. «Маскарад слов» Юр. Юркуна и «Падение Елены Лэй» Адриана Пиотровского // *Пос-*

выступлении вновь возникшего поэтического направления „Эмоционалистов“²⁶ о вечере, посвященном немецкому экспрессионизму,²⁷ наконец, о постановке режиссером С. Э. Радловым пьесы немецкого драматурга-экспрессиониста Э. Толлера «Эуген Несчастный».²⁸

Нам уже доводилось высказывать предположение о том, что статья М. Кузмина «Эмоциональность как основной элемент искусства», распространяющая идеи «Декларации эмоционализма», «была прочитана в качестве „теоретического доклада“ 15 апреля 1923 года в Институте истории искусств (...)».²⁹ Помещаемое ниже подробное изложение положений этого доклада, принадлежащее П. И. Сторицыну, похоже, подтверждает это предположение. Статья «Эмоционализм» является ценнейшим свидетельством непрерываемости авторитета Кузмина у некоторых литераторов младших рангов и поколений.³⁰

ледние новости. 1923. 19 фев.; то же с незначительными изменениями: *Сторицын П.* Второй вечер современной драматургии: (Институт Истории Искусств) // Красная газета. 1923. 16 марта. Веч. вып. Второй «вечер современной драматургии» состоялся 9 февраля 1923 года, тогда как первым, по всей очевидности, было «режиссированное чтение» пьес М. Кузмина «Вторник Мэри» и Анны Радловой «Богородицын корабль», проходившее в том же Институте 18 января 1923 года (режиссер С. Э. Радлов).

²⁶ *Аристарх [Сторицын П. И.]*. Эмоционализм // Последние новости. 1923. 30 апр. Определение темы вечера — из газетного объявления: Красная газета. 1923. 13 апр. Веч. вып.

²⁷ *Аристарх [Сторицын П. И.]*. За культуру молодой Германии: (В Институте Истории Искусств) // Последние новости. 1923. 5 марта. Здесь, в частности, сообщалось: «Докладчики: Н. Радлов, А. Гвоздев и А. Пиотровский познакомили публику с идеологией немецких экспрессионистов в области лирики, драмы и изобразительных искусств. (...) Многие черты его (т. е. явления экспрессионизма. — А. Т.) близки только что оформленному у нас направлению эмоционалистов, от лица которых прочел приветствие М. Кузмин, один из главарей этого течения. В ярких и сжатых словах поэт приветствовал экспрессионистов как предвестников художественной и политической славы Германии. (...) Многочисленная публика и члены немецкой колонии в Петрограде с глубочайшим вниманием отнеслись к программе этого содержательного вечера, причем наибольший отклик нашло выступление М. Кузмина и чтение немецких стихов». «Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов», принадлежащее перу М. Кузмина (согласно авторскому списку произведений, где оно фигурирует под названием «Письмо немцам», — ИРЛИ. Ф. 172. Ед. хр. 319. Л. 110) и подписанное, наряду с ним, Константином Вагиновым, В. Дмитриевым, Адрианом Пиотровским, Анной Радловой, Сергеем Радловым, Юр. Юркуном, было опубликовано в журнале «Жизнь искусства» (1923. № 10. С. 8; приведено в статье: *Nikol'skaya T.* Эмоционалисты. С. 64—65).

²⁸ *Сторицын П.* «Эуген Несчастный» (б. Михайловский театр) // Последние новости. 1923. 17 дек. Здесь, в частности, говорится: «В постановке принимала участие русская группа „эмоционалистов“, близкая экспрессионистам. По крайней мере, имена С. Радлова (режиссер), Адр. Пиотровского (переводчик), В. Дмитриева (художник) и М. Кузмина (музыка) — мы уже читали подписанными под приветствием, посланным художникам молодой Германии. (...) Одним из ударных мест были постановки силуэтных танцев в *Nachtlokal'e*, где дамы танцевали с дамами, а кавалеры с кавалерами. Здесь острота выдумки Радлова приобрела возможную в смысле допустимости пряность, оставаясь в границах художественного вкуса. Нельзя не отметить в данном случае и работы молодого балетмейстера Г. М. Балаачивадзе, ставившего танцы». Ср. в связи с этой информацией о постановке «Эугена Несчастного» замысел «специально написанного рассказа из современной берлинской жизни, мужских *Nachtlokal'ей* и т. п.» «Берлинский цародей», о котором сообщалось в письме Кузмина В. В. Руслову от 17 марта 1924 года (*Тимофеев А. Г.* Прогулка без Гуля? С. 184).

²⁹ Верстка невышедшего сборника избранной прозы и критики М. Кузмина, о котором мы писали в «De Visu» (1993. № 2. С. 64—65), с. 440 (архив автора статьи).

³⁰ Ср. иной сходный случай, изложение статьи Кузмина «Стружки» (Россия. 1925. № 5. С. 164—169), появившееся в эмиграции: *К. В. [Мочульский К. В.]*. Кузмин об искусстве // Звено. 1926. 3 янв.

Аристарх [П. И. Сторицын]

ЭМОЦИОНАЛИЗМ

О новом направлении в искусстве, взявшем себе название «эмоционализм» и успевшем заинтересовать художественные круги и публику, можно составить более ясное понятие после вечера, устроенного в Институте Истории Искусств 15-го апреля. Вечеру предшествовал доклад М. Кузмина. Этот доклад, некоторые статьи того же автора и «декларация эмоционалистов» и составляют покуда идеологический материал, из которого можно делать выводы.

Эмоционализм не есть школа, а именно направление, течение, возникшее как протест против школ, основанием которых служит форма, материал, эстетизм и рассудочность. В этом его ширина и в этом же его неопределенность. В этом его аналогичность с экспрессионизмом. Сами эмоционалисты родственными себе считают романтизм, символизм и экспрессионизм, отмежевываясь от футуристов, кубистов, акмеистов, парнасцев, классиков, стилизаторов и натуралистов. Они не дают и не обещают никаких канонов, будучи принципиальными противниками каких бы то ни было общеобязательных схем и законов искусства. Они лишь указывают, в каком направлении, в какой области следует искать разрешения вопросов искусства, и в этом, конечно, резко расходятся со своими предшественниками, указывая на эмоции художника, «единственные, неповторимые», как на исходный пункт творчества. Для того, чтобы говорить, нужно не только *уметь* говорить, но главное — *иметь, что сказать*. Это центрально важно, может быть не очень ново, но до сих пор упускалось из виду. Дальше, оказывается даже, что то, что художник имеет сказать, кроме условий единственности и неповторимости, должно быть еще доброкачественным, так как эмоционализм различает искусство полезное и вредное, отказываясь от эстетического безразличия. Произведения искусства должны производить эмоциональное действие, пробуждать деятельность, любовь и бодрость. *Отбрасывается положение* — «искусство для искусства». Форма признается как средство и условие, а не как самоцель. Прошлое и история интересуют их только в освещении современности, при сдвиге временных и исторических планов.

Отбрасывая общие схематические предпосылки, эмоционалисты, главным образом, занимаются «исключительным, неповторимым и феноменальным», но не следует считать это за анархический индивидуализм. Это только путь, который эмоционалисты считают единственно возможным без впадения в предвзятый схематизм. Путь же представляется им таким: индивидуализм, коллективность, всенародность, всемирность. Сначала человек, потом человечество, а не наоборот. К этому их побуждает желание действия и отвращение к отвлеченности. Отвергают они и западную культуру XIX века (Франции, Англии и Италии), обращая свои взоры к молодой Германии, Америке (еще непочатой в смысле искусства стране) и, конечно, России.

Вот в общих чертах положения эмоционализма. Конечно, от подобного направления можно спросить, каково же их мировоззрение и отношение к явлениям общественной жизни.

Эмоционализм предоставляет своим членам в этом отношении, по-видимому, свободу, но по некоторым признакам можно найти указания и на общее их устремление. Их склонность к экспрессионистам, многие из которых, как известно, занимаются революционной деятельностью в Германии, протест против культуры капиталистической Европы, публичное выступление эмоционалистов по поводу Гурских событий, наконец, явно выраженный социалистический характер пьесы одного из эмоционалистов Адриана Пиотровского «Падение Елены Лей» — дают основание к известным выводам.

Направление, во всяком случае, широкое и, по-видимому, жизненное. По крайней мере, стремится быть таким. Интересно, что одним из главных противников формального засилья является такой мастер формы, как М. Кузмин. Да и вообще у всех участников вечера форма, своеобразная и гибкая, является одной из сильных сторон, так что вопроса о каком-нибудь дилетантизме не может быть.

Читались стихи К. Вагинова, М. Кузмина, А. Пиотровского и Анны Радловой и прозаические отрывки Вагинова же, Папаригопуло и Юр. Юркуна. Двое из инициативной группы эмоционалистов, Сергей Радлов и художник В. Дмитриев, в данном вечере не выступали. Проектируется группой художников, примкнувших к эмоционализму, устроить самостоятельную выставку.

Насколько можно судить по читанному, острая эмоциональность и чувство современности развито у всех участников группы, с уклоном к экспрессионизму у Пиотровского и Юркуна, в более чистом виде у Вагинова, Кузмина и Радловой, не без явного влияния Достоевского и Андрея Белого у Папаригопуло.

Последние новости. 1923. 30 апреля.

ПИСЬМА Б. К. ЗАЙЦЕВА К Л. Н. АФОНИНУ И В. А. МАНУЙЛОВУ (1961—1968)

(ПУБЛИКАЦИЯ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА И ПРИМЕЧАНИЯ © Л. Н. НАЗАРОВОЙ)

Борис Константинович Зайцев переписывался со многими русскими писателями и литературоведами, в том числе с А. В. Храбровицким, О. Н. Михайловым, И. С. Зильберштейном (Москва), В. И. Малышевым, П. П. Ширмаковым, Л. Н. Назаровой (Ленинград), Л. Н. Афониним (Орел), В. И. Лихоносовым (Краснодар) и др. Зайцев радовался этой переписке. В письме ко мне 4 февраля 1967 года он сообщал: «...мне пишут из России *очень* многие писатели и литературоведы (...) Вообще я за „молодой Россией“ очень стараюсь следить и меня многое радует (...) Я в Россию верю».¹

В фондах музея И. С. Тургенева в Орле хранится одиннадцать писем Б. К. Зайцева за период с 1961 по 1969 год (ГМТ. № 7952). Они адресованы Леониду Николаевичу Афонину (1918—1975), литературоведу, критику и писателю, в то время директору музея Тургенева и его филиала — музея «писателей-орловцев». Естествен был поэтому интерес Л. Н. Афолина к жизни и творчеству Б. К. Зайцева, уроженца Орла. В письмах из Парижа сообщались точные данные о месте рождения Зайцева в Орле, сведения о его родственниках, проживавших здесь, рассказывалось о детских впечатлениях, связанных с Орлом, о культуре Тургенева в семье писателя.

В письмах Б. К. Зайцева — младшего современника таких писателей, как Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, А. П. Чехов, — содержалась разнообразная информация об их жизни и творчестве.

Зайцев с большим интересом относился к орловским музеям, к их просветительской деятельности, к научным конференциям, посвященным писателям-орловцам.²

¹ Русская литература. 1995. № 1. С. 233.

² Семь писем из этого собрания опубликованы мною в санкт-петербургском литературном, историко-художественном, религиозно-философском журнале «Мера» (1995. № 4. С. 217—226). В них Зайцев сообщил о своем отношении к личности и творчеству Л. Н. Андреева в разные годы, о судьбе поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии), о своих недавно вышедших книгах («Далекое», «Река времени»), о переводах на русский язык произ-

В пяти письмах Зайцева к В. А. Мануйлову (1903—1987), профессору Ленинградского университета, доктору филологических наук, лермонтоведу, главному редактору «Лермонтовской энциклопедии», подготавливавшей в то время Пушкинским Домом, речь идет о Пушкине, Гоголе, Тургеневе и, в особенности, о Лермонтове, а также о художниках «Мира искусства».

Автографы писем Б. К. Зайцева к В. А. Мануйлову находятся в личном архиве адресата.

ведений Флобера («Искушение святого Антония» и «Воспитание чувств») и о возможности влияния этого писателя на творчество Л. Н. Андреева; высказывал свое мнение о книге Афонина «На родине Тургенева» (М., 1968).

Б. К. Зайцев — Л. Н. Афонину

1

5. XII. 64.
Париж

Многоуважаемый Леонид Николаевич, Людмила Николаевна¹ переслала мне Ваше письмо, шло оно довольно долго.

Разумеется, исполню то, о чем Вы упоминаете. Не так мгновенно это произойдет, под рукой у меня, кажется, только «Тихие зори» — небольшой сборник лирических штучек за многие годы (некий том — отобранные).²

Орел Ваш для меня отчасти родина. Говорю «отчасти» потому, что хотя родился в Орле и первый год моей жизни прошел у Вас, на Левашовой горе (не знаю, сохранилось ли это название), но вообще к Орлу я имею мало отношения. Семи лет, в 1888 г. вновь попал в Орел, мать возила нас, детей, в гости к моему дяде Александру Николаевичу Зайцеву,³ тогдашнему известному орловскому адвокату, на эту самую Левашову гору, а потом в его имение Хорошилово, верстах в 25 от города. (Сами мы жили в Калужск. губернии, отец мой,⁴ горный инженер, управлял Людиновским заводом.)⁵

В Орле жил и другой мой дядя, Николай,⁶ на «Дворянской» улице. Там впервые услышал я имя Тургенева: старшие говорили, что напротив, через улицу, был дом Калитиных, где жила Лиза из «Дворянского гнезда».

Я рос в семье спокойной и благообразной, культ Тургенева у нас в доме помню с ранних лет. Мальчиком 11—12 лет впервые прочел «Первую любовь» — и в восторге, в одиночестве бродил в парке Людинова, «переживал» впечатления.

Конечно, мне очень дорого, что Вы работаете в Музее над Тургеневым и орловцами-писателями. Это весьма близко сердцу. Не говоря о Тургеневе, и современные — Андреев, Бунин, тесно были связаны со мной жизнью. Лескова всегда очень ценил. Но ведь и Тютчев — любимый мой поэт⁷ — хоть не из самого Орла, но Брянск ведь Орловской губернии. Входит ли он в число Ваших клиентов?

Очень доволен был я, что поставили у Вас памятник Тургеневу.⁸ Пора! А ни в Москве, ни в Ленинграде, по-моему, нет. Ну, будет. На всякий случай даю новый свой адрес, мы переехали к дочери⁹ моей: 5. Avenue des Chalets, Paris (16).

Впрочем, писать лучше через Людмилу Николаевну.

Желаю Вам и культурному делу Вашему всего лучшего — сил, бодрости, успеха. Ваш

Борис Зайцев.

¹ Л. Н. Назарова.

² Сборник рассказов «Тихие зори» (1961). Впервые большинство этих рассказов печаталось еще до революции в России.

³ Зайцев Александр Николаевич (1838—1904).

⁴ Зайцев Константин Николаевич (1849—1919).

⁵ В городе Людиново.

⁶ Зайцев Николай Николаевич (1848—1903) — врач.

⁷ К 75-летию кончины Ф. И. Тютчева Зайцев написал статью «Тютчев — жизнь и судьба» (Возрождение. 1949. № 1. Янв.).

⁸ Памятник (временный) И. С. Тургеневу в сквере между перронами железнодорожного вокзала работы художника Л. И. Курнакова, установленный в 1958 году (см.: Федоров С. Архитектурные образы орловщины. Тула, 1982. С. 148).

⁹ Наталия Борисовна Зайцева-Соллогуб, публикатор произведений отца.

2

5, Avenue des Chalets,
75 Paris (16)

3 сент(ября) 1966.

Многоуважаемый

Леонид Николаевич, буду очень Вам признателен, если передадите Научной сессии, посвященной 400-летию г. Орла,¹ искреннее мое приветствие и пожелание плодотворных трудов.

Орел город, где я родился и провел первый год своей жизни. Приходилось бывать в нем и позже, ребенком, у родственников,² но все это времена уже легендарные.

Жму Вашу руку и желаю всего доброго.

С лучшими чувствами

Борис Зайцев.

¹ Научная сессия, организованная музеем И. С. Тургенева и Орловским педагогическим институтом в связи с 400-летием основания города, была посвящена творчеству писателей-орловцев — И. С. Тургенева, И. А. Бунина, Л. Н. Андреева, И. А. Новикова и др.

² Подробнее об этом см. в письме В. К. Зайцева к Л. Н. Афонину от 5 декабря 1964 года.

3

5, Avenue des Chalets, Paris (16)

9 февраля 1967 г.

Многоуважаемый Леонид Николаевич, привет Ваш получил, сердечно благодарю... вспомнил Орел и легендарные времена.

Будьте здоровы, всего доброго

Ваш Борис Зайцев.

Р. S. Фотография Новодевичьего монастыря отличная. За нее особенная признательность. Там хоронили мы в 1904 г. Чехова — я уже печатался и лично знал немного Чехова¹ — всегда очень его почитал.

С Николаевского вокзала выносил с другими его гроб.² Мы с женой моей очень его тогда оплакивали.

Р. P. S. В долгу еще за прежнюю присылку! А книга моя «Далекое»,³ кажется, не дошла? Укажите способ, охотно что-нибудь пошлю.

¹ Б. К. Зайцев имеет в виду их встречи в Москве на собраниях литературного кружка «Среда» у Н. Д. Телешева, где бывали Л. Андреев, Бунин, Вересаев, наездами — Чехов, Горький и др.

² «Помню и сейчас чувство, с каким поддерживал гроб, когда выносили мы его с Николаевского вокзала на площадь. Некоторое время несли на руках, потом поставили на катафалк. Толпа все-таки собралась порядочная (...) Путь был далекий, через всю Москву в Новодевичий монастырь (...) Все шло медленно, но выходило и торжественно», — пишет Зайцев в книге «Чехов. Литературная биография» (Нью-Йорк, 1954. С. 242—243).

³ «Далекое» (1965).

4

5, Avenue des Chalets, Paris (16)

6 ноября
1968.

Многоуважаемый Леонид Николаевич, на днях я отправил Вам письмо,¹ там насчет участия Веры Буниной в переводе «Святого Антония» допустил ошибку: Вера познакомилась с Иваном у нас на квартире, в ноябре 1906 года,² «Антония» же я перевел уже в 1905 г., когда Вера и не была еще знакома с Иваном. Дату 1905 г. помню точно, потому что зимой было в Москве вооруженное восстание, а я осенью обедал у Горького, возился уже с «Антонием» и уехал как раз перед восстанием. (Судьба, или по-нашему промысел, всегда отводила меня от войн, революций — видимо, как неподходящего для таких дел типа.)

Так что: когда Вера познакомилась с Иваном, «Антоний» был уже мною переведен. Она его не могла переводить.³ А кто? Не знаю. Иван никогда мне ничего не говорил об этом. Не он сам — это наверно. Может быть, Пушешников,⁴ его племянник, которого он очень любил? Не думаю, чтобы это был какой-нибудь посторонний человек... А каков перевод?⁵ Возможно, впрочем, и то, что царпала какая-нибудь курсистка, а Иван попробовал править, да и плюнул (это — если рукопись незакончена. Если кончена, то вероятнее — не поправилась Горькому). Жалею, что я не в Орле, посмотрел бы рукопись сам, может быть, что-нибудь сообщил бы.

Дело, конечно, невеликое, но должно быть, то, что связано с молодостью, в старости особенно дорого, оттого и незначительное интересно.

Мой «Изборник»⁶ (как Вы называете — и довольно правильно) три дня назад чуть было не поехал в Москву и к Вам оттуда с одним французом, но в последнюю минуту расстроилось — во всяком случае все сделаю, чтобы Вам его доставить, думаю, все-таки, «с оказией», как говорили во времена моего детства.

Получил от Назаровой последний том Тургенева,⁷ теперь у меня целая батарея этих белых томов — 30 штук! Писали не гуляли.

Жму Вашу руку, всего доброго!

Ваш Борис Зайцев.

¹ Письмо Б. К. Зайцева к Л. Н. Афонину от 1 ноября 1968 года (опубликовано: Мера. 1995. № 4. С. 223—224).

² См. также: *Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. 1870—1906.* Париж, 1958. С. 170.

³ В. Н. Бунина занималась переводом «Искушения святого Антония» Флобера значительно позднее. И. А. Бунин в 1915 году писал А. С. Черемнову: «Вера переводит „Искушение святого Антония...“» (*Бабореко А. К. И. А. Бунин на Капри (по неопубликованным материалам)* // В большой семье. Сб. Смоленск, 1960. С. 253).

⁴ Пушешников Николай Алексеевич (1882—1939) — переводчик Р. Киплинга, Д. Голсуорси, Дж. Лондона, Р. Тагора.

⁵ Речь идет об автографе и машинописи перевода В. Н. Буниной драмы Флобера «Искушение святого Антония» (1916), который хранится в музее Тургенева в Орле. Перевод этот «подвергся столь значительной правке Бунина, что его можно назвать соавтором этой работы» (см.: Бунин. Материалы в архивах Советского Союза // Лит. насл. 1973. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 2. С. 471).

⁶ «Изборник» — «Река времен» (1968).

⁷ XV том академического собрания сочинений и писем И. С. Тургенева (серия — Сочинения) вышел в 1968 году (суперобложки с портретом писателя белого цвета).

Б. К. Зайцев — В. А. Мануйлову

1

6.IV.62.

Дорогой Виктор Андроникович, сердечно благодарю за письмо¹ и весьма рад, что «Тургенев»² мой пришелся Вам по душе. Сейчас я мало читаю Тургенева, м(ожет) б(ыть) потому, что слишком хорошо его знаю, он прошел через всю мою жизнь. 11^а лет, в Людинове (Калуж. губ.), впервые я прочел «Первую любовь» и, кончив, полчаса бродил в восторге по аллеям нашего большого сада. С тех пор и стал Тургенев моим вечным спутником. В эпоху символизма русского (начало века) Тургенев был особенно непопулярен, но я привык быть одиночкой и наперекор почти всем современникам (а отчасти и приятелям) к Т(ургенев)у отношения не изменил.

Лермонтов тоже *очень* ранний мой спутник. Как хорошо, что сейчас в России так читают и изучают наших классиков! Вот Лермонтов прожил 27 лет,³ а Вы написали о нем книгу в 50 печ(атных) листов.⁴ Ждите, она увидит свет. Мой перевод «Ада» Данте ждал 44 года, а теперь вышел (в Пушкинский Дом послано, не знаю дошел ли).⁵

Желаю Вам всяческого успеха с Лермонтовым. Если цените Жуковского, значит, тоже одиночка. Насчет моей кн(иги) «Жуковский»⁶ я уже сделал распоряжение, чтобы Вам выслали, и дал наклейку-автограф, лично Вам будет принадлежать книга. Только бы дошла.

За Гоголя⁷ заранее благодарю, но кн(игу) пока еще не получил. Желаю Вам быть упорным в работе литературной, любить эту работу — любовь и энтузиазм — все в жизни. Радостно удивляюсь, что более всего вижу огонь этот на Родине своей.

Всего Вам доброго.

Ваш

Бор. Зайцев.

Р. S. Не родственник ли Вы бывшему ректору Моск(овского) ун(иверситета) Мануйлову? Некогда я держал у него экзамены по «политич(еской) экономии»? Вот уж это мне как корове седло.

¹ Начало письма от слов «...весьма рад» и кончая словами «...к Тургеневу отношения не изменил» опубликовано (Русская литература. 1989. № 1. С. 196).

² Книга Бориса Зайцева «Жизнь Тургенева» вышла в Париже двумя изданиями в 1932-м и в 1949 году. Перепечатана в России. См.: *Зайцев Борис*. Далекое. М., 1991. С. 143—276 (со вступит. ст. и примеч. П. Ф. Прокопова). Об этом произведении см. также: *Шилева Ариадна*. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. New York, 1971. С. 59—93; *Назарова Л. Н.* О книге Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» // И. С. Тургенев и русская литература. Курск, 1982. С. 149—157.

³ М. Ю. Лермонтов не дожил даже до 27 лет. Он погиб 15 (27) июля 1841 года.

⁴ Этот труд В. А. Мануйлов завершить не успел.

⁵ *Данте Алигьери*. Божественная комедия. Ад/Перевод Бориса Зайцева. Париж, 1961. Библиотека Пушкинского Дома эту книгу не получила.

⁶ Книга: *Зайцев Борис*. Жуковский. Париж, 1951. Перепечатана в 1988 году в журнале «Русская литература» (№ 2—4) со вступ. ст. и примеч. Ю. М. Прозорова и в кн.: *Зайцев Борис*. Далекое. М., 1991. С. 15—142.

⁷ См. примеч. 13 к письму от 8 сентября 1962 года.

23.VI.62.

Дорогой Виктор Андроникович, сердечно благодарю Вас за Ваши письма, проникнутые таким благожеланием и сочувствием.

Мне очень нравится, что Вы так погружены в Лермонтова. Очень хорошо, когда кто-то что-то любит, предан делу своему и не коптит небо.

Путешествие по лермонтовским местам! Это превосходно. (По Италии было тоже много «voyages dantesques». Мне, к сожалению, не приходилось проделывать этого, хотя в Италии мы с женой бывали не раз¹ и с ней связано у нас много счастливых дней).

Лермонтов² «дошел» до меня очень рано, *раньше* Пушкина, я его возлюбил почти с детства, потом несколько отошел. Во всяком случае облик удивительный.

Инструмент, сама «лира» у Пушкина выше, музыка и легкость непревзойденная в нашей литературе. В Лермонтове же есть особая таинственность, зерно глубины необычной. Недавно я вдруг, неизвестно почему, «продекламировал» «По небу полуночи...».³ По формам стихотворение будто и не хитрое, а для меня необыкновенное. (И внутренне для Лермонтова *не* случайное, я в этом уверен.)

Замечательна его проза. Это корень русской прозы — она более русская, чем быстроелетная с французским (чуть-чуть) оттенком у Пушкина. Жаль, что байронизм влез все-таки в «Героя нашего времени» и оставляет этого Печорина холодным, а «Максим Максимыч», «Тамань» — прелесть.⁴ Боже мой, такому человеку умереть в 27 лет! Расцвет бывает в 35—50 лет, даже позже, а ведь те годы — юношество. В сущности ученичество. Впрочем, теперь другой счет времени. (А известно ли Вам, что Зуров раскопал у Жорж Занд весьма сходный с Таманью сюжет?⁵ Это ничего не значит. Куда там Ж(орж) З(анд) до Лермонтова!)

Ну вот и в заключение исповедь: самый мой любимый поэт — Тютчев.

Прошел здесь слухок, что Вы будете летом, и даже, будто бы скоро, в Париже? Тогда загляните ко мне. Часов около 6^и вечера, кроме только среды. Я всегда бываю дома. У меня больная жена,⁶ уже давно, но она тоже рада будет видеть Вас — она в курсе всех моих литер(атурных) дел (начиная с 1902 года! Осенью будет 60 лет, как мы вместе — если доживем.)

Будьте здоровы, всего доброго.

Ваш Бор. Зайцев.

Р. S. Сейчас посмотрел Ваше письмо (раннее), там просьба написать о Лермонтове *на отдельном листке*. А уже я написал в тексте этого! Простите, переписывать же лень.

Р. P. S. Да, еще: я послал, по их просьбе, в Пушкинский Дом снимок с моего портрета (рисунка) работы С. П. Иванова. Г-жа Ковалевская⁷ спрашивает меня, где оригинал. Не знаю ее имени и отчества, это и затрудняет ответ. Буду очень признателен, если передадите ей, что оригинал висит у меня в столовой.

¹ О многократных поездках В. К. и В. А. Зайцевых в Италию (до первой мировой войны и после нее) см. в статье: *Комолова Н. П.* «Вечное опьянение Италией» Бориса Зайцева // *Россия и Италия*. М., 1996. Вып. 2. С. 156, 159—160, 162, 169, 171.

² Начиная от слов «Лермонтов „дошел“ до меня» и кончая словами «...зерно глубины необычной», а также фраза «замечательна его проза. Это корень русской прозы» и часть фразы «„Максим Максимыч“, „Тамань“ — прелесть» опубликовано: *Русская литература*. 1989. № 1. С. 195.

³ Начало стихотворения Лермонтова «Ангел» (1831).

⁴ Известна статья Зайцева «О Лермонтове», написанная к 125-летию со дня рождения поэта (см.: *Возрождение*. Париж, 1939. 24 ноября. № 4211; перепечатана в некотором сокращении: *Русская литература*. 1989. № 1. С. 195).

⁵ Речь идет о статье: *Зуров Л. Ф.* «Тамань» Лермонтова и «L'Ork» Ж. Санд // *The New Review*. 1961. V. 66. P. 176—281. Мануйлов получил ее от автора.

⁶ Зайцева Вера Алексеевна (урожд. Орешникова, в первом браке Смирнова, 1878—1965).

⁷ Ковалевская Елена Александровна (1908—1997) — в то время научный сотрудник музея Пушкинского Дома.

3

8.IX.62.

Глубокоуважаемый и дорогой Виктор Андроникович, думаю, Вы уже вернулись или вот-вот вернетесь из Коктебеля, так что теперь имеет уже смысл писать Вам.

Вы спрашивали о «Среде».¹ Если бы до Вас дошла кн. «Москва»,² там много Вы увидели бы об этой «Среде». Сообщаю кое-что. Ну, главное: сначала очень замкнутый кружок, собирались у Телешева,³ Л. Андреева и Сергея Глаголя,⁴ читали. Больше всех — Андреев, меньше всех Бунин. (Я даже совсем не помню его чтений. Думаю, он не читал из самолюбия: там допускалась свободная — хотя и дружеская — критика, а он признавал только поклонение.) — Позже «Среда» разрослась и была перенесена в Литературно-Худож(ественный) Кружок⁵ — там я как раз меньше бывал.

На прежней «интимной» «Среде» дух был по-московски благожелательный, товарищеский. Встречаясь, нередко целовались, похлопывали друг друга по плечу, и т. п. Я был самый юный — робел, но старшие никогда не задирали. (Одно исключение было — красивый старик Гославский:⁶ после сытного московского ужина с выпивкой он или обнимал и целовал, или ругал.) Вот и вспоминается: раз выходим мы от Сергея Глаголя, за полночь, дело происходит в Хамовниках. Недалеко дом Льва Толстого. Мы проходим мимо этого особняка. Где-то во втором этаже огонек — м.(ожет) б.(ыть) великий Лев что-нибудь сочиняет.

Гославский в сильном подпитии. Вдруг хватает меня у самого забора толстовского палисадника, кричит:

— Вы что, с Леонидкой, вы думаете — лучше пишете, чем он? Импрессионисты... нет вы попробуйте так написать, как он!..

Леонид Андреев и я занимали крайний левый фланг (литературно) на «Среде». Наши писания, конечно, очень отличались от Телешева, Вересаева или Тимковского.⁷ Но насчет Толстого Евгений Васильевич⁸ сболтнул, конечно, с пьяных глаз. Толстой всегда был для нас Синаем, о каком «соперничестве» могли быть разговоры? (Я никогда Толстого не видал, но боялся его ужасно. Прямо дух захватило бы, если б встретился с ним случайно, даже на улице.)

Тут подошел тишайший Белоусов,⁹ поэт «из народа», премилый, бывший портной, подобрал Гославского и увез на извозчике. Но и отъезжая, старик грозил кулаком, кричал:

— Им-пресс-сионисты!.. (с добавлением непечатным).

Меня называли на «Среде» Зайчиком, за молодость и робость. Ввел меня в этого кружок Л. Андреев, который вообще очень мне помог на первых порах литер(атурной) моей жизни.

Сергей Глаголь (некогда увозивший и охранявший Веру Засулич¹⁰ после ее оправдания в суде — студенты боялись, что полиция ее схватит «в административном порядке»). Этот «Сергеич» сидел, кажется, на козлах кареты, или даже был «кучером» — все обошлось благополучно.) В Москве он был гинекологом, полицейским врачом и художеств(енным) критиком.

— Зайчик, говорил он мне, прослушав какой-то мой новый сентиментальный рассказик: душка, ты опять свой мармелад разводишь. Ты дай мне с жутью, как

Леонид... Писатель должен опускаться вглубь, в психологию, разворачивать перед нами тайны и провал души... (И при этом сам был простодушным, ясным человеком без всяких провалов — милый интеллигент-дилетант начала века.)

Да, все-таки жаль, что «Москва» до Вас не дошла. Но в Петербурге Л. Н. Назарова получила ее, равно как и «Тихие зори» (Пушкинский дом АН СССР).¹¹ Для Вашей аспирантки¹² «Москва» просто необходима. Там увидит она несколько зарисовок тогдашних людей, м. (ожет) б. (ыть), почувствует воздух того времени, почувствует ту «Среду», от которой теперь в живых я один и остался.

Книгу о Гоголе в Петербурге¹³ получил, очень признателен. Там немало подробностей неизвестных мне. Об этом писателе, которого в молодости я не столько как читатель, а как ученик-писатель упорно читал, по тихонравовскому изданию, там в примечаниях и вариантах видно, как работал он над прозой своей («Тарас Бульба» — очень поучителен). Сейчас я неск. (олько) от него отошел¹⁴ — чертовщина его далека, но конечно необычайное существо. И художник первостатейный.

Шлю Вам сердечный привет, дай Бог сил и бодрости. И мне пожелайте того же... И жене моей больной.

Искренне Ваш

Бор. Зайцев.

Р. С. Передайте также мой привет Маргарите Ионовне от «последнего из могикан».

¹ О «Среде» см.: *Телешов Н.* Записки писателя. Воспоминания исправл. и дополн. М., 1948. С. 36—68.

² *Зайцев Борис.* Москва. Париж, 1939; Мюнхен, 1960 и 1973. Главы из «Москвы» перепечатаны в кн.: *Зайцев Б. К.* Голубая звезда. Тула, 1989. С. 291—345 (с предисл., послеслов. и примеч. О. Н. Михайлова).

³ Телешов Николай Дмитриевич (1867—1957) — писатель, организатор «Среды» (в 1899 году).

⁴ Голоушев Сергей Сергеевич (псевдоним Сергей Глаголь, 1854—1920).

⁵ См. также: *Зайцев Б. К.* Голубая звезда. Тула, 1989. С. 317—323.

⁶ Гославский Евгений Петрович (а не Васильевич, как ошибочно пишет Зайцев) (1861—1917) — драматург, прозаик, поэт.

⁷ Тимковский Николай Иванович (1863—1922) — писатель.

⁸ Е. П. Гославский.

⁹ Белоусов Иван Алексеевич (1863—1930) — поэт, прозаик, переводчик.

¹⁰ Засулич Вера Ивановна (1849—1919) — революционерка, публицист, критик. В 1878 году стреляла в петербургского градоначальника Трепова. Выстрел и оправдание ее судом присяжных приобрели громкую известность. Ср. у Б. Зайцева в «Москве».

¹¹ Зайцев ошибается. Его книги («Москва» и «Тихие зори»), посланные по адресу Пушкинского Дома, я тогда не получила.

¹² Маргарита Ионовна Шемелова.

¹³ Речь идет о книге: *Гиллельсон М. И., Мануйлов В. А., Степанов А. Н.* Гоголь в Петербурге. Л., 1961.

¹⁴ Зайцев в 1930-х годах написал две статьи о Гоголе: «Гоголь на Пречистенском» (Возрождение. Париж, 1931. 29 марта. № 2126. С. 3—4) и «Жизнь с Гоголем» (Современные записки. Париж, 1935. № 59. С. 272—287). Перепечатаны: Литературная учеба. 1988. № 3. С. 115—124 (с вступит. ст. Е. Воропаевой и примеч. В. Воропаева).

Дорогой Виктор Андроникович, я получил и кн(игу) о собрании картин Нотгафта,¹ и кн(игу) о Михайловском² — обе очень интересные, большое спасибо.

Нотгафта я совсем не знал, но Бенуа,³ Добужинского⁴ знал и был всегда с ними

в хороших отношениях (о Бенуа у меня есть даже статья-воспоминание, в связи с его кончиной.⁵ Есть и два его произведения — подарки его к моим юбилеям.) Образованнейший и культурнейший был человек. В 1907 г. мы с женой в первый раз были в Париже, он нам Версаль показывал. Но как!

Добужинский сделал обложку первой моей книжки, в 1906 г. Супруга его (вдова) жива, находится под Парижем, в русс(ком) женск(ом) монастыре — но она не монахиня, там нечто вроде пансиона при монастыре. Ее знаю с 1896 года! Она была подругой моей сестры⁶ и целое лето, юной барышней, гостила у нас в Нижегород(ской) губернии.

С Кустодиевым⁷ бродили в 1907 г. по площади S. Марко в Венеции. Немного знал и Сомова.⁸ — Так что кн(ига) эта приоткрывает мне часть давнего.

С Пушкиным знаком не был, прямо скажу. (Одна дама спросила меня: «Вы встречались с Достоевским?» — Я ответил: «Трудновато было бы. Я родился 21 января 1881 г., через неск(олько) часов после его кончины».)

Но кн(ига) о Михайл(овском) очень дает *Россию*, и это так ценно. Будьте добры, дорогой Виктор Андроникович, передайте г-же Басиной⁹ и г. Гордину¹⁰ самую сердечную мою признательность, и примите сами выражение ее — Вы, конечно, были «заводиловкой» всего этого предприятия!

Будьте здоровы и благополучны,

всего доброго.

Преданный Вам

Бор. Зайцев.

Р. S. За кн(игу) «Пушкин и его время»¹¹ не помню, благодарил ли я Вас. Если нет, простите великодушно, память у меня становится плохая. Далекое (по времени) помню, а что было на днях, нередко забываю, беда! Ничего не поделаешь.

¹ Нотгафт Федор Федорович. Выставка картин и рисунков русских художников начала XX века. Л., 1962. Каталог.

² Басина М. Я. Там, где шумят Михайловские рощи. Л., 1962.

³ Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — живописец, художественный критик и историк искусств. Член «Мира искусства».

⁴ Добужинский Мстислав Валерьянович (1875—1957) — художник, член «Мира искусства».

⁵ Статья Зайцева «Об Александре Бенуа. (К 90-летию со дня рождения)» была опубликована в парижской газете «Русская мысль» (1960. 30 апр. № 1519), т. е. уже после смерти Бенуа, который скончался в феврале этого года. Перепечатана в кн.: *Зайцев Борис*. Дни. Москва; Париж, 1995. С. 306—312.

⁶ Добужинская Елизавета Осиповна (урожд. Волькенштейн, 1874—1965). Сестра Зайцева — Надежда Константиновна (в замужестве Буйневич, 1878—1959). Обе занимались музыкой.

⁷ Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927) — живописец, театральный художник, график. Член «Мира искусства».

⁸ Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — художник, член «Мира искусства».

⁹ Басина Марианна Яковлевна (1916—1994) — автор книг о Пушкине.

¹⁰ Гордин Аркадий Моисеевич (1913—1997) — литературовед, пушкинист.

¹¹ Сборник «Пушкин и его время» вышел в Ленинграде в 1962 году под редакцией А. М. Гордина.

Многоуважаемый Виктор Андроникович, сердечно благодарю за «Вопросы... изучения Лермонтова»,¹ с интересом прочел. Жаль, что Вас нет в Париже,

поговорили бы о нем, и о той загадочной, таинственной стороне души его, о которой именно удобнее говорить в Париже.

Дай Бог всего доброго в наступающем году!

С лучшими чувствами

Бор. Зайцев.

¹ В. А. Мануйлов послал Б. К. Зайцеву «Вопросы изучения жизни и творчества М. Ю. Лермонтова (Доклад о работах, представленных на соискание учен. степени доктора филол. наук по совокупности трудов. Л., 1967. 42 с. (Ленинградский ун-т))».

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© К. Ю. Лаппо-Данилевский

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ*

Вряд ли кто-либо из писателей русского Серебряного века сможет сравниться с Вячеславом Ивановым по количеству посвященных ему книг, статей, архивных публикаций и репринтов, появившихся в последние пятнадцать лет. Начало этому информационному взрыву положил состоявшийся в Йельском университете в 1981 году первый международный симпозиум, посвященный наследию поэта. Здесь же было организовано общество «Convivium», которому принадлежала инициатива проведения второй (1983, Рим), третьей (1986, Павия), четвертой (1989, Гейдельберг), пятой (1992, Картины близ Женевы) и шестой (1995, Будапешт) ивановедческих конференций. К 125-летию со дня рождения Вяч. Иванова в 1991 году прошли научные заседания в Петербурге и Москве. Материалы симпозиумов публиковались обычно отдельными сборниками — за ними уследить было легче, чем за многочисленными журнальными и газетными статьями. Библиографическая база этой специфической и пережившей столь бурный рост отрасли литературоведения была ничтожной, что приводило порой к досадным пропускам, огрехам и неточностям. Дело обстояло особенно плохо с эмигрантскими публикациями и статьями зарубежных славистов, ибо единственный библиографический указатель, содержавший раздел о Вячеславе Иванове, был ориентирован на дореволюционный русский и послереволюционный советский потоки печатной продукции. Год публикации этого труда (1963), подготовленного под редакцией К. Д. Муратовой, и количество включенных в него позиций (52) говорят сами за себя. Неизбежно краткие указания в статьях энциклопедического характера были до недавнего времени единственными ориентирами для того, кто отправлялся в «ивановедческое плавание».

Через столетие после состоявшегося в середине 1890-х годов вхождения Вячеслава Иванова в литературу, его знакомства с Владимиром Соловьевым, высоко оценившим стихи поэта и способствовавшим их появлению в печати, как бы в ознаменование этих событий в свет вышла книга, значение которой для русской культуры трудно переоценить. Ей сужде-

но надолго стать надежным подспорьем для всякого, кто изучает художественное наследие Серебряного века; с интересом заглянут сюда историки театра, исследователи эмиграции, специалисты по русской философии.

Указатель, подготовленный Памелой Дэвидсон, возник в итоге многолетних научных изысканий и кропотливой собирательской деятельности. Он выпущен в серии библиографических справочников нью-йоркского издательства G. K. Hall & Co, что во многом определило форму подачи материала: главное внимание уделяется критической и научной литературе об избранном авторе, она подробно аннотируется. В силу того же обстоятельства Вяч. Иванов оказался в одном ряду с Джоффри Чосером, Сэмюэлем Кольриджем, Уильямом Фолкнером, Робертом Фростом, Трумэном Капоте, Эдвардом Олби и другими знаменитостями англоязычных литератур, чьи персональные библиографии здесь напечатаны ранее. До Вяч. Иванова подобной чести из русских писателей были удостоены Достоевский, Чехов, М. Горький и Пастернак.

В предисловии П. Дэвидсон поясняет структуру книги и подробно характеризует задачи, стоявшие перед ней. Они заключаются в том, чтобы зафиксировать наиболее существенное из того, что было напечатано о Вяч. Иванове в период с 1903-го по 1993 год. В указателе отражены публикации на русском (58 % от общего числа), английском (24 %), итальянском (7 %), немецком (4 %), французском (2 %), польском (2 %), а также на чешском, голландском, венгерском, литовском и сербском (в совокупности 3 %) языках. Особенное внимание уделялось фиксации отзывов писателей-современников о Вяч. Иванове. Две статьи, сведения о которых даются из вторых рук и которые составительнице не удалось сверить *de visu*, отмечены звездочками. Двустраничное выражение признательности (Acknowledgements) дает представление не только о круге спонсоров и предупредительных коллег П. Дэвидсон, но и о важнейших использованных справочниках и компьютерных базах данных, о посещенных по всему миру архивах и библиотеках.

Введение, помимо предназначенного для англоязычного читателя изложения общеизвестных фактов биографии, содержит общую характеристику четырех периодов, на которые делит П. Дэвидсон историю критического и ли-

* *Davidson P. Viacheslav Ivanov: A Reference Guide. New York: G. K. Hall & Co, 1996. XLII, 382 p.*

тературоведческого осмысления созданного Вяч. Ивановым: 1903—1924, 1925—1961, 1962—1985, 1986—1993 годы (последний, впрочем, по ее мнению, вряд ли можно считать завершенным). В заключение введения перечислены наиболее важные книги и сборники статей, появившиеся в 1994—1995 годах.

Список произведений Вяч. Иванова (около 150 названий), в силу его неполноты, — наиболее уязвимая часть рецензируемого справочника, хотя все необходимые оговорки исследовательницей сделаны (главную роль при ограничении объема сыграли издательские требования). Помимо указания основных сборников стихов, прозаических сочинений и их переводов на европейские языки здесь выборочно перечислены статьи поэта. С точки зрения литературной биографии Вяч. Иванова вряд ли можно согласиться с тем, что список открыт книгой лирики «Кормчие звезды» (1903; отдельные стихи из него были напечатаны сначала в журналах), но с точки зрения анализа общественного резонанса произведений поэта это, пожалуй, подход оправданный. Создание перечня всех прижизненных и важнейших посмертных публикаций поэта-символиста (в том числе в газетах, антологиях и т. д.) — задача иного плана, но она действительно требует своего решения, о чем пишет и сама исследовательница. Надеюсь, составление его не за горами.

Основная часть справочника (*Writings about Viacheslav Ivanov*) содержит около 1300 позиций. Суховатые, но оттого не менее информативные аннотации, данные по-английски, начинаются с указания, на каком языке написана реферируемая единица, затем следует анализ ее содержания или обзор вводимых в оборот архивных документов. Эти драгоценные подвески завершаются отсылками к другим работам; их игра, взаимные переклички придают книге шарм, оценить который способны лишь знатоки. Обращенность к англоязычному читателю сказывается в том, что в указателе есть информация для русских исследователей несомненно избыточная, речь идет в первую очередь о переводах на английский язык разного рода статей и мемуаров, к сведениям о первопубликациях которых (впрочем, как и о разного рода репринтах) педантически думает составитель. Но эту особенность, думаю, вряд ли можно причислить к недостаткам.

Еще в большей степени облегчают пользование книгой указатель имен и предметный указатель. В первом из них в согласии с ан-

глийской традицией означения русских имен второй инициал опущен. Возможно, стоило как-то иначе расшифровывать псевдонимы, хотя во взаимных отсылках к подлинным фамилиям и обратно недостатка нет, все же пояснение того, что в каждом конкретном случае первично и что вторично, было бы, на мой взгляд, уместным.

Библиографические указатели создаются годами кропотливого труда и альтернативы им обычно не бывает. Тем важнее, как в каждом конкретном случае выполнена поставленная задача. Даже если со временем выяснится пропуск отдельных публикаций (чего мне пока обнаружить не удалось), репутация рецензируемого труда как первой фундаментальной библиографии, посвященной одной из центральных фигур литературной жизни Серебряного века, вряд ли будет поколеблена. Собранные факты впервые дают представление и о своеобразии писательской судьбы Вяч. Иванова после 1917 года — многочисленность насков пролетарских критиков на его творчество лучше всего свидетельствует о полной несовместимости поэта-символиста с новой расстановкой литературных сил, о его запредельной чужеродности и неактуальности для воцарившейся эпохи. Из мира победившей и воплотившейся утопии, подобно Гомеру из государства Платона, Вяч. Иванов оказался исторгнут; лишь его переводам дозволено было появляться в Советской России 1930-х годов. Постепенно он также становится не очень желанным, но неизбежным персонажем литературоведческих штудий. В то же самое время Вяч. Иванов, казалось бы заживо погребенный у себя на родине, стремится включиться в европейский литературный процесс, пишет по-немецки и по-итальянски, печатается в журналах «Die Kreatur», «Corona», «Il Convegno», «Hochland». До последних своих дней не оставляет он ни художественных замыслов, ни научных изысканий.

Собранный в справочнике материал убеждает и в другом: желание осмыслить наследие Вяч. Иванова — одна из констант русской культуры XX столетия. Его реализация была обстоятельствами внешнего порядка задержана, но не отменена, поэтому информативный поток последних лет вряд ли можно считать случайностью. С другой стороны, количество опубликованного о Вяч. Иванове после 1993 года уже столь значительно, что хочется надеяться на продолжение подвижнических трудов П. Дэвидсон.

© Н. Л. Лейдерман

«СТРАННЫЙ РЕАЛИЗМ» М. БУЛГАКОВА*

Творчество Михаила Булгакова, которого русский читатель открыл, по существу, совсем недавно — примерно тридцать лет назад, когда был напечатан роман «Мастер и Маргарита», успело за это короткое время завоевать безусловное признание. Но для литературной науки эти тридцать лет были временем борьбы за обнародование наследия художника, временем ознакомления с его творческой биографией, изучения общественного, культурного и собственно литературного контекста, в котором создавались отдельные произведения. В эти годы появилось немало тонких работ, посвященных булгаковским шедеврам, однако до сих пор не было опыта *целостного* изучения Булгакова как эстетического феномена, как творческой индивидуальности, воплотившейся в некоей художественной системе, которая охватывает весь массив произведений, созданных писателем. Такой опыт впервые предпринят в книге В. В. Химич «„Странный реализм“ М. Булгакова», изданной в Екатеринбурге.

В качестве структурной основы художественной системы здесь рассматривается творческий метод писателя: индивидуальный, только Булгаковым разработанный «под себя» механизм художественного освоения мира — определенная система принципов отношений между искусством и действительностью (а именно — принципов познания, оценки и обобщения), посредством которых совершается «перевод» ее в художественное целое.

Называя метод Булгакова «странным реализмом» и имея в виду, с одной стороны, несомненную связь писателя с традицией классического реализма XIX века, с другой — существенное обновление им основных принципов реалистического метода, автор монографии выделяет в качестве «несущих конструкций» булгаковского метода предпочитаемые художником принципы и способы отражения и преобразования действительности: многообразное использование фантастики, взаимодействие драматического и эпического, фундаментальное внедрение в художественное миростроение зеркального изображения и онирического начала (снов, видений, галлюцинаций), а также повышение удельного веса «случайного».

Совершенно ясно, что почти все эти особенности оппонируют жизнеподобию, детерминистичности и типизации в том смысле, который вкладывается в эти понятия классическим реализмом. Возникает некая исследовательская интрига, хочется спросить: какой уж тут реализм и о каком там эстетическом достиже-

нии социальной и исторической действительности можно вести речь? Ведь и фантастика, и «зеркальное письмо», и поэтика сновидений, и случайность служат по преимуществу инструментами релятивистского сознания, скептически относящегося к самой идее постижимости окружающего мира.

И в самом деле, В. В. Химич, последовательно рассматривая выделенные ею параметры метода Булгакова (а каждому из них посвящается отдельная глава), прежде всего отмечает их релятивизирующий характер, но тут же подчеркивает, что именно у Булгакова они ориентированы на «диалогический способ искания истины» (М. Бахтин). Самое интересное в работе В. В. Химич — это исследование того, как у Булгакова сочетаются, переливаются друг в друга фантастическое и реальное, отражение и преобразование, случайное и существенное, преходящее и вечное, как выстраивается пестрый, динамичный, с беспредельным горизонтом, но целостный образ мира, который и является наглядно-зримым воплощением авторского знания о реальной действительности и эстетического суда над нею.

И если в критике булгаковская картина мира уже охарактеризована как «действительность, которая бредит», как «странный реальность», то В. В. Химич делает акцент на другом — на том, что у Булгакова эта «странный реальность» не странна, что писатель «показал само это отклонение как норму» (с. 11), что у него «комизм фантастического внезапно оборачивается драматизмом реальности» (с. 17). Об этом обстоятельно говорится в главе первой, которая называется «Дьяволиада. Реальное и фантастическое в искусстве Булгакова». Далее, в главе третьей автор показывает, что «эффект зеркальности» служит у Булгакова и средством воплощения многовариантности бытия, и адекватным способом «моделирования» лжи и обмана, но одновременно сохраняет открытые еще в XIX веке возможности изображения рефлексии героя, его «смотрения в себя» (с. 85), и в добавление к этому используется писателем «для обозначения конкретной исторической ситуации и для характеристики тайного мирового закона» (с. 75). А в главе четвертой (о снах и сновидениях) отмечается, что, с одной стороны, в произведениях Булгакова ситуация сна ориентировала «на фиксацию именно отпадения действительности от всякого здравого смысла» (с. 121), а с другой — открывала «выход к закономерному, к пониманию особого состояния мира, в котором разрушены все устойчивые связи, а люди выбиты с привычных мест» (с. 111). И наконец, в главе пятой («Случайное в реализме М. Булгакова»), исходя из понимания случая как «события, отмеченного метой „странного“» (с. 122),

* Химич В. В. «Странный реализм» М. Булгакова. Монография. Екатеринбург: Изд. Уральск. ун-та, 1995. 233 с.

В. В. Химич устанавливает, что у Булгакова случай «своевольно расшатывает устойчивость категорического детерминизма» (с. 134) и в этом смысле выступает антиподом типизации как формулы устойчивости. Но в то же время «за паутиной всякого рода мелочных, призрачных событий и внезапных экзессов в произведениях Булгакова просвечивает бытийная целесообразность и роковая предназначенность происходящего» (с. 140).

Эти парадоксы могли бы показаться игрой ума интерпретатора, если бы не были подкреплены тщательным анализом булгаковского текста: исследовательница постоянно увязывает изучение метода, т. е. принципов художественного освоения, с поэтикой, с системой средств, способов, приемов, в которых материализуются эти принципы. Такая тактика исследования представляется в высшей степени продуктивной. Прежде всего потому, что гений Булгакова открывается воочию, в плоти и крови живого, пульсирующего, многоцветного текста, что мир Булгакова, а точнее — Вселенная Булгакова, предстает перед нами не извне, не с фасада, а изнутри, к этому миру найдены ключи, и мы ходим по этой Вселенной, поражаясь ее мудрому устройству и наслаждаясь искусством ее творца.

Рассмотрение поэтики автор ведет тщательно, составляя порой целые каталоги приемов: например, говоря о «мистике современности» у Булгакова, В. В. Химич тут же анализирует ряд «дьявольских знаков», которыми писатель маркирует свой художественный мир (бесы, демоны, чертовы куклы, адов грохот, сатанинский бас и т. п. — с. 13—15). Характеризуя принцип театрализации, автор показывает его проявление в большом удельном весе «языка диалога», в интенсивной диалогизации монологического слова, в особом темпоритме, задаваемом диалогическими речевыми формами, в особой живописи, которая фиксирует пластику голоса, взгляда, движения (с. 32—37); изучая принцип зеркальности, автор демонстрирует целый веер приемов, изобретенных Булгаковым: начиная от словесных зеркальных «зайчиков» и кончая своеобразной формой «вкладышей» (роман в романе, театр в театре — с. 78—79); а в главе четвертой прямо вводится понятие «поэтика сновидений» (с. 121), и оно густо наполняется содержанием.

Изучая творческий метод Булгакова в аспекте взаимосвязи принципов эстетического освоения и способов художественного изображения и выражения, В. В. Химич выходит к одной весьма сложной теоретической проблеме, а именно — к проблеме отношений между реализмом и модернизмом. Как известно, в начале века эти отношения носили обостренно конфронтационный характер. Многие писатели, которым были близки реалистические традиции, крайне негативно воспринимали модернистские новации. К их числу принадлежал и Михаил Булгаков. А между тем, как показывает анализ булгаковских произведений, сделанный В. В. Химич, и основные «ме-

тодные» принципы писателя, и его поэтика несут на себе явственную печать плодотворного взаимодействия с модернизмом. Отшлифованные в модернистских системах приемы (фантасмагория, маски, двойники, сны, галлюцинации, разного рода формы острого, «наоборотного») вполне пригодились Булгакову для запечатления хаотичности объективной исторической реальности. Тщательным анализом поэтики В. В. Химич вскрыла полифункциональность многих приемов, которые обычно шли только по «ведомству» модернизма — в них обнаружился значительный познавательный-оценочный потенциал. И этот потенциал обретает актуальность только в определенной системе эстетического видения и художественного освоения мира — в частности, в такой, которую создал Булгаков.

Главной структурообразующей особенностью этой системы является постоянное присутствие объективной реальности во всех методообразующих оппозициях: фантастическое сопоставляется с реальным, карнавальная игра с эпической серьезностью, сон с явью, случайное с закономерным, зеркальная «наоборотность» с прямым изображением, диалогическая установка на отсутствие последнего слова с присутствием «неискривленного слова», несущего интенцию истинного знания. Именно такая (как ее обозначить? — дуалистическая? диалогическая? диалектическая?) система художественного освоения мира, созданная гением Булгакова, дала ему возможность постигнуть хаотичность, иррациональность, гибельную бездуховность пооктябрьской действительности и в то же время эстетически овладеть хаосом: прозреть в нем причины и следствия, найти в нем силы, противодействующие духовной энтропии, определить роль вечных ценностей в саморегуляции «человеческого мира».

На одной из страниц рецензируемой книги цитируется провидательное высказывание венгерского писателя Гезы Фея о том, что Булгаков «не только изображал и судил тверже и более открыто, чем иные, не скрывая ничего, но он воссоздал порядок в хаосе столетия, проправ мглу безнадежности, бесцельности, медленного самоубийства, застилавшую Европу, и в раздавшемся мире нашел место для человека» (с. 195). В книге В. В. Химич выстраивается целая цепь наблюдений, которые постепенно формируют представление о том, как Булгаков искал и находил силы Гармонии внутри хаоса и вне его власти. Поначалу это краткие замечания и частные наблюдения, а уже в последних трех главах монографии концепция противостояния хаосу и преодоления хаоса раскрывается обстоятельно и развернуто. Так, вся глава шестая («Хлудов и Пилат. Психологическая ситуация „слома“»), в сущности, представляет собой анализ проблемы противостояния злу мира «от противного»: через трагедию незаурядной личности, совершившей безнравственный выбор, В. В. Химич показывает, насколько последователен и бескомпромиссен Булгаков в своем суде над героем, как застав-

ляет его пройти преступный путь до конца, как «неуступчиво ведет идею непоправимости случившегося» (с. 156) и, наконец, заставляет испытывать «невыносимые муки прозрения» (с. 159).

В главе седьмой (об авторе и повествовании), рассмотрев, кажется, все варианты субъективной организации текста в произведениях Булгакова, вслушавшись во все голоса его хора, автор с едва скрываемым полемическим задором замечает: «Следует обратить внимание на тот факт, что в булгаковском художественном мире значительно большее, чем это принято считать, место занимает „неискривленное” слово, которое в повествовательном плане соотносено с „нормой”» (с. 191). И это прямое слово — показывает исследователя — несет в себе нравственные максимы, а если и стилизуется, то следует таким серьезным образцам, как хроника, летопись, исторический роман — хранилищам векового опыта. Наконец, в последней, восьмой главе выявляется, можно сказать, система констант, которыми уравновешивается художественный мир Булгакова. Ее образуют прежде всего «старомодные» ценности: семья и устойчивый быт, мир частной жизни, «микросреда человеческого существования» (с. 206—207), культура повседневного поведения и культура мировая, «а высшая мировая мера входит сюда через посредство «теплых, „человеческих” знаков Вечности в земной скоротечной жизни» (с. 216). Так хаос уравновешивается бытием.

И поставив в центр этого мира человека, в котором самое ценное — его индивидуальность, Булгаков утверждает, что личность, талант, стихия любви — все эти естественные ресурсы души могут питать человека в его единборстве с хаосом, в его утверждении гармонии.

Такой предстает в исследовании В. В. Химич концепция мира и человека в творчестве Михаила Булгакова. И этот све-

жий, неординарный взгляд на художественную философию большого мастера весьма убедителен, ибо опирается на глубокое исследование основных параметров художественной системы Булгакова. А выполненные в работе анализы произведений Булгакова, открывающие в читанных-перечитанных текстах новые эстетические глубины, служат наивысшим доказательством продуктивности исследовательского подхода и достоверности научной концепции.

Монография В. В. Химич — это серьезное исследование, поднимающее на новый уровень изучение творчества одного из самых замечательных русских писателей XX века, хотя не все положения, высказанные автором, вызывают полное согласие, а некоторые требуют доработки. Так, наметив абрис художественной системы Булгакова, естественно идти дальше — углублять знания о внутрисистемных связях. В частности, нуждается в более основательном изучении соотношение между драматическим и эпическим полюсами в художественном мире Булгакова. И вопрос о конструктивной доминанте, сопряженной «странному реализму» (или его метажанре), тоже не следовало бы упускать: поддержанное автором распространенное суждение о том, что такой доминантой у Булгакова стала трагикомедия, не учитывает наличия в художественном мире этого писателя мениппейного и романного начал (которые, кстати, хорошо представлены у В. В. Химич в самом анализе). Стоило бы, наверное, тщательнее изучить мистический план художественного мира Булгакова, рассмотрев, помимо «смехового» аспекта (это-то сделано в книге), аспект «серьезный», метафизический. Все это скорее размышления, к которым подвигает монография В. В. Химич о «странном реализме» Михаила Булгакова. Но едва ли не самое главное направление мысли, инициируемое этой книгой, — существенное изменение самого подхода к изучению судеб реализма в XX веке.

© В. М. Маркович

ИЗДАНИЕ, ПОЛЕЗНОЕ ДЛЯ МНОГИХ*

Вышел в свет первый том «Сводного каталога сериальных изданий России», охватывающего период с 1801 по 1825 год. Новое издание окажется полезным для исследователей, работающих во многих областях науки (от истории военного дела до истории изобразительного искусства). И прежде всего — для историков рус-

ской журналистики и художественной литературы.

Содержание нового издания значительно шире тех рамок, которые предлагаются его названием. «Сводный каталог...» — не просто каталог: он включает в себя общее описание каждого из русских журналов указанного времени, с примечаниями и аннотациями, роспись содержания отдельных журнальных текстов и, наконец, несколько вспомогательных указателей — заглавий, заглавий, упоминаемых в тексте, сериальных изданий на русском языке, се-

* Сводный каталог сериальных изданий России (1801—1825). СПб.: Изд. РНБ., 1997. Т. 1. Журналы (А—В). 844 с.

риальных изданий на иностранных языках, географических и этнических названий. Причем любая из перечисленных частей каталога дает литературоведу, между прочим, и такой материал, которым он раньше не располагал.

«Сводный каталог...» должен расширить представление исследователя о репертуаре русской периодики первой четверти XIX века, существенно дополняя в этом отношении такие авторитетные труды, как «Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 год» А. Н. Неустроева (СПб., 1875) и «Русская периодическая печать, 1703—1900 г.» Н. М. Лисовского (Пг., 1915). Расширены и общие описания каталогизируемых изданий. Составители используют схему, которая включает сведения о цензуре, описание иллюстраций, полиграфических вариантов, особенностей экземпляров и т. д. Более ранние издания такого типа не содержали столь подробных описаний. Разумеется, степень пространности комментариев подобного рода в «Сводном каталоге...» иная, чем в указателях В. Э. Богграда, каждый из которых был посвящен только одному журналу («Современнику» или «Отечественным запискам»). И все же хорошо, что традиция Богграда как-то продолжена в издании с гораздо меньшими техническими возможностями. Следует отметить, что в новом издании увеличилось количество атрибутированных журнальных текстов и проделана большая работа по выяснению заглавий оригиналов, послуживших основой для переводов и переделок, столь многочисленных в журналах начала XIX столетия.

Новое издание (в первую очередь роспись содержания) в огромной степени облегчит работу историка русской литературы, избавив его от необходимости фронтально просматривать (иногда в поисках двух или трех справок) десятки журнальных томов. Но, конечно, не менее существенно другое: «Сводный каталог...» являет исследователю насыщенную и в то же время вполне обозримую картину литературного процесса в целом. Наглядно просматривается множество линий одновременно ведущихся литературных полемик. Отчетливо видна степень популярности того или иного писателя, произведения, направления, динамика смены «кумиров» и литературных репутаций. В то же время ясен и тот культурный, общественно-политический и даже бытовой

контекст, в котором существует и развивается литература. Энциклопедичность русских журналов начала прошлого века позволяет составить едва ли не полное представление об этом обширном и многосложном контексте.

Последний интересен не только для специалистов. Читатель, не принадлежащий к числу гуманитариев-профессионалов, откроет здесь для себя множество неизвестных ему журналистов, писателей, ученых, политических деятелей, не попавших в «первый ряд» исторических фигур и потому забытых, но на самом деле во многом определявших содержание и стиль «своей» эпохи. Само это содержание тоже выявлено в «Сводном каталоге...»: редактор тома Е. К. Соколинский с полным основанием писал о том, что роспись содержания журнальных текстов — «это рассказ о том, чем интересовались люди, чему радовались, как шутили, чему негодовали, как менялись их вкусы» («Вечерний Петербург», 14 мая 1997).

Составители «Сводного каталога...» деликатны в своем отношении к материалу и читателю. В аннотациях и справках о журналах уже не ощущаются тенденциозность и рекомендательность, свойственные некоторым библиографическим изданиям предшествующих десятилетий. Материал описывается вполне объективно, право оценки журналов оставлено за читателем, суждение которого никто не пытается предопределить.

Материал, собранный и описанный в «Сводном каталоге...», может послужить источником для новых справочных изданий (например, именной указатель может принести немалую пользу при составлении алфавитных каталогов книг по различным специальностям). А значение нового издания для всевозможных комментариев вряд ли нуждается в объяснении.

Разумеется, специалисты, занимающиеся составлением библиографических указателей, могут найти в «Сводном каталоге...» новые основания для своих давних споров: о жанровой чистоте справочных изданий, об их структуре, о принципах атрибутирования журнальных текстов, о границах понятия «периодика» и т. п. Но у «потребителя» изданий такого рода «Сводный каталог...» может вызвать лишь чувство благодарности его составителям, проделавшим большую, трудную и очень полезную для многих работу.

© В. В. Попов

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ О М. ВОЛОШИНЕ*

В. Купченко наконец-то удалось представить читателям свой капитальный труд о Максимилиане Волошине. Это — не филологическое сочинение, не хроника жизни, не роман и не биографический очерк, не сборник документов и не публикация архивных материалов, это и не монография, а некий синтез всего перечисленного и многого другого, удачно и довольно точно определенный автором как документальное повествование.

Десятилетия, ушедшие на создание этой книги, «вжили» Купченко в образ Волошина, в его окружение и его эпоху, и рассказ о событиях и переживаниях, происходивших задолго до рождения автора «Странствия...», воспринимается в чтении как мемуары волошинского современника. Впрочем, современникам вряд ли могли быть знакомы тысячи писем Волошина и к нему, сотни справок и фотографий, публикаций и документов, найденных В. Купченко в различных архивах и библиотеках, в памяти людей и музеях, в галереях и частных собраниях (впечатляющий список этих материалов приведен в прилагаемой к тексту «библиографической справке»).

В результате изучения и осмысления всего собранного Волошин предстает перед читателем не только как поэт, художник, критик, но и как земной человек. Он нередко и весьма серьезно влюбляется в женщин, бескорыстно и беззаветно помогает знакомым и почти неизвестным людям, искренне дружит, а порой и смертельно ссорится с друзьями, доводя дело даже до настоящей дуэли с пистолетами (это в XX веке!), страдает от непонимания и одиночества на склоне лет. Детально описан в книге быт Волошина — как он одевался, что ел, чем обставлял свое жилище. Во плоти представлены и его друзья и знакомые — С. Маковский, А. Н. Толстой, И. Эренбург, Н. Гумилев и др.

Окружение Волошина — близкое и случайное — перечислено у Купченко настолько подробно, что порой кажется, что книга перегружена персонажами. Именной указатель содержит почти полторы тысячи имен. Но если приглядеться повнимательней, то нетрудно убедиться, что большинство упоминаемых фамилий принадлежит людям незаурядным — художникам, поэтам, артистам, редакторам и издателям, оставившим в культуре свой след, иногда весьма значительный, чаще едва заметный. Несмотря на то что многие встречающиеся в книге персонажи не пережили свое время, они были той средой, в которой жили и творили люди выдающиеся, ставшие такими в том

числе и благодаря этому окружению. Столь явное внимание к «свите, играющей короля», делает книгу В. Купченко интересной и полезной не только ценителям Максимилиана Волошина, но и всем, кого привлекает история «серебряного века».

Бытовые и житейские подробности ни в коей мере не заслоняют в «Странствии...» глубокого анализа творчества Волошина. С придирчивой точностью в нем рассматриваются поэтические и живописные работы художника. Осуществляется это как устами современников Волошина — В. Брюсова, А. Блока, К. Чуковского и многих других, так и наблюдениями самого Купченко, реализующего здесь свои недюжинные филологические возможности.

Показал себя Купченко в этой работе и способным литератором. Овладев материалом, которого могло бы хватить на несколько книг, и вложив его в одну, он сумел при этом не запутаться в фактах, не попасть в тупиковые сюжетные линии, а с уверенностью опытного беллетриста вести повествование, как будто судьба Волошина, как и любого другого человека, была не спонтанной, извилистой, клочковатой, а заранее срежиссированной талантливой рукой умелого сочинителя крепких сюжетов, где в итоге все ветви и концы повествования сходятся в заранее предусмотренных кульминациях. Видимо, для этого пришлось пожертвовать какими-то добытыми фактами и подробностями, но в целом от этого работа выиграла.

Некоторые эпизоды книги (история Черубины де Габриак, ссора Волошина с Эренбургом в 1920 году и др.) представляют из себя вполне самостоятельные новеллы, удачно вплетенные в обширную ткань повествования.

«Странствие Максимилиана Волошина», работа одновременно и увлекательная, и содержательная, свидетельствует и о мастерстве Купченко-исследователя. Приведу лишь один пример, в общем содержании книги существенной роли не играющий, но наглядно демонстрирующий это качество. Купченко удалось разыскать в провинциальной газете «Туркестанские ведомости» за 1900 год крошечное, в несколько петитных строк сообщение, где среди прибывших в Ташкент инженеров мелькнула фамилия Волошина. Максимилиан Александрович никогда инженером не был, да и инициалы его в заметке не указаны, но Купченко, привлекая другие источники, убедился сам и убеждает читателя, что речь в заметке идет именно о герое его книги. Жаль только, что автор сообщает нам лишь результаты своих изысканий, а не выстраивает перед читателем цепочку доказательств. Купченко всем своим творчеством подтвердил, что сказанному им

* Купченко Владимир. Странствие Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Logos, 1996. 542 с.

всегда можно безусловно верить, но если бы он показал нам подбор документов и свидетельств, которыми пользовался, его находка выглядела бы гораздо более значительной.

В связи с этим, при всех достоинствах разбираемой книги, которая, надо думать, займет заслуженное место в числе лучших литературоведческих работ, нельзя умолчать об одном весьма существенном ее недостатке. Сотни цитат и свидетельств, приводимых автором в книге, не снабжены указанием на источники, откуда они взяты. Причина этого вполне понятна: сделай автор необходимые сноски, и без того объемный труд в 30 печатных листов увеличился бы чуть ли не на четверть.

Но, отказавшись от публикации источников, Купченко не только затруднил другим литературоведам работу со своей книгой, но и несколько снизил впечатление о ней. Ведь порой указание на редкий или неожиданный источник цитирования производит на читателя впечатление не менее сильное, чем сама цитата.

Впрочем, книга, завершенная автором в 1982 году, проведенная пять лет под арестом в КГБ, а затем еще десятилетие искавшая издателя, отнюдь не итог работы В. Купченко над изучением жизни и творчества М. А. Волошина. Об этом свидетельствует и немалое количество самых разнообразных публикаций авто-

ра, посвященных этой теме. Кстати, жаль, что в книге не нашлось десятка страниц для помещения библиографии работ В. Купченко о М. Волошине.

Перечисляя многих людей, так или иначе помогавших ему в создании «Странствия...», Купченко назвал и самых дорогих и близких ему — жену Р. П. Хрулеву и маму К. Д. Пермякову, «поддерживавшую его материально на всех этапах работы». В переводе на бытовой язык это означает, что книгу свою В. Купченко писал не по службе, не будучи связан какими-то обязательствами, но по зову души, по потребности своего сердца, не для зарплаты и без надежды на будущий доход, но зато без оглядки на цензуру, начальство, идеологических редакторов. Единственным заказчиком книги был сам В. Купченко, в ней он рассказывал сам себе то, что сумел узнать за десятилетия поисков. И этот единственный заказчик явился, надо полагать, гарантом того, что труд увенчался успехом.

Учитывая нерасторопность наших книготорговцев, заинтересовавшихся «Странствием Максимилиана Волошина» еще могут, несмотря на обидно малый тираж (500 экз.), приобрести эту книгу. Мне кажется, это стоит сделать.

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА»

Как и в прошлые годы, нынче, в дни Светлой седмицы, Пушкинский Дом пригласил к себе историков литературы, философов, языковедов, священников на IV научную конференцию «Православие и русская культура», которая состоялась 5 и 6 мая в рамках VI Пасхального фестиваля.

Заседание первого дня открыл директор Института русской литературы, чл.-корр. РАН, профессор Н. Н. Скатов, подчеркнувший, что конференции приобрели академическую основательность, доказали свою неконъюнктурность. Он, в частности, сказал: «Тот факт, что литературоведы в течение долгого времени от православной традиции были далеки, имеет и свою положительную сторону. Новые для них сегодня проблемы воспринимаются острее, разрабатываются ответственнее».

Вместе с диаконом Виктором Пантиним все присутствующие огласили зал Пасхальным тропарем, и председательствующий объявил о начале Чтений.

С исследованием «Достоевский и Сергей Радонежский» выступила Н. Ф. Буданова. Такая попытка научной постановки темы предпринимается впервые. В свое время Достоевский охарактеризовал Сергея Радонежского как носителя высоких религиозных идеалов. Докладчица убедительно показала, сколь велико значение образа преподобного для понимания основной идеи романа «Братья Карамазовы», увязав ее с проблемой русского иночества и обликом старца Зосимы. Была отмечена близость взглядов Достоевского историку В. О. Ключевскому: для обоих Сергей Радонежский символизировал национальную идею возрождения, выражаемую через единство нравственности и государственности, заботу о развитии искусства, русской школы и русской науки.

Диакон Виктор Пантин обратил свое слово к тем, кто видит, что в мире действуют и нарастают силы зла. В докладе «Православная критика русской классики» обрисован облик современного научного деятеля: его жизнь не может протекать вне церкви и без благодати Божией; богословское исповедничество должно восприниматься им как воцерковление ума. «Символ веры у нас в сердце, а не на кончике пера» — так образно выразил идею доклада выступавший. Вслед за этим он остановился на различии позитивной академической науки и православной критики. Последняя судит о художественном произведении с точки зрения

христианского идеала, а об авторе — с точки зрения того, насколько он умеет гармонизировать фрагменты тварного мира.

Небольшое, но яркое сообщение о поисках А. С. Пушкиным русской мадонны сделал Н. Н. Скатов. Что же отличало Наталью Гончарову от петербургских невест — ум? образованность? красота? Не только. Прежде всего Пушкин увидел в ней идеальную женственность (материнство и внутренний свет). Мировая традиция установила этот идеал в Мадонне, Пушкин же первым внес его в русскую литературу.

Тема «Поэт и Мадонна» была развита в докладе Э. С. Лебедевой «Отзвуки Дела о „Гавриилиаде“ в истории гибели и похорон Пушкина». Известно, что поэт не любил вспоминать о своих «афеистических» опытах юности и в 1828 году принес письменное покаяние императору Николаю, исполнявшему, как тогда было принято считать, роль наместника Бога на земле. С величайшей деликатностью докладчица высказала предположение, что Богородица простила своего обидчика, и христианская кончина Пушкина в том порукой.

«Отделению зерен от плевел» было посвящено выступление С. М. Флегонтовой «Масонство как псевдохристианская философия либеральной интеллигенции». Разрушение личностного начала, признание основной добродетелью послушание «старшему» как хранителю некоей тайны, с одной стороны, и гностицизм — с другой, элитарность одних и «плебейство» других — эти (и не только эти) черты характеризуют масонство как доктрину, противостоящую христианскому гуманизму.

Тема следующего выступления — «О реакционности русской культуры» — отчасти удивила слушателей, но докладчик А. Л. Казин пояснил, что слово «реакция» имеет у него глубоко положительный смысл: это здоровая реакция на прогресс — антихристианский миф об устройстве рая на земле. Путь прогресса — все большее удаление тварного бытия от Сотворившего, а по сути люциферянство, т. е. самоутверждение в этой жизни («Будете как боги»). Пушкин, Гоголь, Гончаров, Достоевский, Бердяев, Леонтьев, Л. Толстой отстаивали противоположную точку зрения — самоумаление, самоотрицание себя, России, бытия перед Творцом. Реакционность нашей культуры, по мнению докладчика, — в примате духа над материей.

Результатом кропотливого исследования Святого Писания и гимнографии явилась рабо-

та Н. П. Саблиной «„Град” и „гражданин”: Царство Небесное и иудейский соблазн». Докладчица установила, что сема «град» сочетается с христианской символикой: Град Божий, Рай, дом, гора Сион, т. е. миром горним; Имя Градово — Иерусалим, тень Града Небесного; слова «гражданин» и «граждане» не имеют формы единственного числа женского рода, аналогично тому как слово «ангел» обозначает существо и женского и мужского пола одновременно. По мнению выступавшей, слово «гражданин» в ином, трансформированном значении впервые ввел в русскую литературу А. Н. Радищев, но у него это слово означало не «житель Небесного Града», а «свободный», «вольный», «революционный».

К писателю совершенно иного мировоззрения обращено исследование Е. В. Кулешова «Письма святогорца Серафима (Веснина). Афон в паломнической литературе XIX века». Определив особенность повествовательной манеры схимника, докладчик остановился на выявленной парадигме описания Афона, впоследствии перенесенной на описание русских святынь.

К проблематике романа Ф. М. Достоевского возвратил слушателей доклад В. Е. Ветловской «Идеал содомский и идеал Мадонны в „Братьях Карамазовых”». Мотив идеала, как сообщила докладчица, введен в исповедь Мити перед Алешей. Идеал содомский — это отказ от совести, чести, переступание всех границ, своеволие, низвержение в бездну. Другой идеал — в облике Богородицы, Скорбящей Божией Матери и Заступницы, неразрывно связанный с Матерью-землей: она принимает всех в свое лоно, но она же творит снова и снова, тем самым связуя жизнь земную с жизнью вечной. Дмитрий (его имя восходит к Деметре — земле) сознается: «Черт был побежден», и побила его Богородица.

Рассуждение на тему «Славяне между язычеством и христианством в изображении русских романтиков» А. В. Моторин построил на тезисе о богоизбранности этого народа после евреев и греков. Объективно подходу к этому вопросу, докладчик постарался показать, что в произведениях русских романтиков зафиксированы различные этапы перехода славян от язычества к христианству: 1) язычество до принятия христианства («Русалка» Ватюшкова, «Руслан и Людмила» Пушкина, «Борисом» Ал. Толстого); 2) растворение язычества в христианстве («Венчание Леля» Державина, «Ночь перед Рождеством» Гоголя); 3) уклонение от христианства в язычество («Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя).

Выяснению «Роли русской православной церкви в создании православного некрополя» было посвящено выступление Т. С. Царьковой. Уделив внимание описанию кладбищенских захоронений в России конца XIX—начала XX века и публикациям по этому вопросу, докладчица поделилась наблюдениями над тем, как был представлен жанр эпитафии на памятниках и надгробиях.

Два следующих выступления были связаны с последней повестью А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Доклад иерея Иоанна Малинина назван: «Дом священника в богоспасаемой крепости» — и описывает отца Герасима и его матушку как творцов добра, молитвенников о Кресте, людей чести и честности; под покровом живых заступников не страшны никакие испытания судьбы.

Выступление Г. И. Пеева носит название «Свобода и общение. По материалам „Капитанской дочки”». Докладчик напомнил, что между героями повести помимо формальных отношений (барин — слуга, комендант крепости — солдаты) складываются еще и неформальные, которые сами по себе существовать не могут, а требуют полноты человеческого участия в судьбе другого (Гринев жалуется вожатому зайчий тулупчик, Пугачев в ответ сохраняет Гриневу жизнь; Савельич, хотя и «холоп», но «верный»). Неформальные отношения хрупки (Гринев и Савельич ссорятся), однако в них накапливаются нравственные силы человека (придет время, и недоросль, гонявший голубей, исполнит свой воинский долг). Так или иначе, статус неформальности порожден свободным отношением к действительности, а оно в свою очередь исходит от Бога, от того, в какой степени человек приобщен к внутрибожественной жизни.

С «Неизданными письмами святителя Феофана Затворника (по материалам архива ИРЛИ)» ознакомил собравшихся Ю. М. Гуपालо. Эти письма посланы из Вышинской пустыни и адресованы семье Бурачков. Утешительные и веселые, самокритичные и участливые, письма позволяют по-новому оценить облик корреспондента-монаха.

Первый день работы конференции завершился выступлением В. С. Белоноенко, которое носило краткий информативный характер. По поводу содержания доклада о *реакционности* русской культуры обменялись репликами с мест Г. И. Пеев и А. Л. Казин. Итоги дня повела профессор Петрозаводского государственного университета Т. Г. Мальчукова, отметившая глубину выступлений Н. П. Саблиной, Э. С. Лебедевой и А. В. Моторина.

На выставку «Земля и Небо» Санкт-Петербургского центра православных художников, приуроченную специально к работе конференции, пригласила собравшихся О. В. Кузова-Труль. Сотрудник БАН Н. Н. Шаталина подготовила экспозицию «Духовное чтение русских писателей XIX—XX веков».

Выступлением Н. С. Сергиной «„Борис Годунов” в свете службы иконе Владимирской Божией Матери» открылось заседание второго дня. Напомнив историю появления этой иконы на Руси, докладчица показала, что Пушкин в нескольких местах вводил тексты песнопений в честь иконы Владимирской Божией Матери в историческую трагедию времен Смуты. Поэт исходил из представления, что Богородица всегда с Россией, в Ней — упование наше.

В унисон с выступлением диакона Виктора Пангина прозвучал доклад «Религиозное мирозерцание и филологическое исследование». Его автор П. Е. Бухаркин рассмотрел один из аспектов этой проблемы — взаимодействие мифотворчества и научных изысканий. Определив эрудицию не только как сумму знаний, но и как составляющую религиозного опыта исследователя, докладчик подчеркнул необходимость строго соблюдать принцип объективности при обращении к христианской литературе, дабы избежать анализа своих чувств и опыта вместо чужих. Филология, заключил докладчик, — наука о постижении другого «я», и с этим другим необходимо вступить в диалог.

На историко-церковном и культурном материале тема «Святость и радость» рассматривалась в докладе В. А. Котельникова. Обратившись к примерам из жизнеописаний Серафима Саровского, Франциска Ассизского, из наследия Симеона Нового Богослова, Феодана Затворника, выступавший констатировал, что чувство радости — знак одержанной победы над страстями, в радости выражено присутствие Духа Святого, вызывающего к полноте человеческого бытия. Затем докладчик остановился на творчестве А. С. Пушкина: за мирскими, телесно-бытовыми, чувственными радованиями, пережитыми как соблазн, поэту открылась радость «соседства с Богом». Премудрость в Святом Писании, пояснил докладчик, именуется Художницей и несет радость, угашать ее в искусстве — значит впадать в пессимизм, грех уныния.

«О религиозности Гончарова» говорил в своем выступлении В. Н. Криволапов. Серия автобиографических эпизодов из романов писателя убедила докладчика в том, что Гончаров не принадлежал к числу активных верующих, он вращался в кругах, где о религии говорили как о чем-то «старом и ветхом», обреченном на исчезновение. Герои Гончарова (в одних случаях прибегая к помощи Бога, в других нет) зачастую не способны дать ответы на труднейшие вопросы бытия, с которыми столкнулись, идя по жизни.

Реплика с места ограничилась Н. Ф. Буданова, упомянув, в частности, о том, что ссора с Тургеневым показала досадное нежелание Гончарова прощать обидчиков, идущее вразрез с христианской заповедью: «Молитесь за врагов ваших».

Доклад Д. Г. Демидова «Язык духовной литературы: возвращенные слова и значения» обнаружил целый ряд нерешенных лингвистических проблем, например: что сегодня считать литературой духовной, а что светской; по какому признаку разделять эти литературы; если по признакам, изложенным Ломоносовым в теории «трех штилей», то какую лексику сейчас считать высокой, средней и низкой. Насущной стала и потребность в новой Академической грамматике современного русского языка, а также в словарях, которые отразили бы происшедшие в лексике перемены.

«Неизданным текстам духовных стихов из собрания А. В. Маркова» посвятил свое выступление С. Н. Азбелев. Около двухсот произведений устного народного творчества оставил России собиратель Марков. Песни, сказания и легенды рассказывают об Алексее человеке Божием, о Георгии Победоносце, о Лазаре, о расставании души с телом, о Рождестве Христовом. На данный момент в подготовленное к печати собрание Маркова включено большинство из неопубликованных материалов.

Ю. К. Герасимов остановился на вопросе «О религиозных высказываниях Бунина». Осторожно отведя от писателя обвинения в буддизме, толстовстве, петхозаветности, докладчик вскрыл причину такого непростого отношения к Бунину: уникальная способность к перевоплощению в своих героев породила мнение, что писатель плавно «перетекает» от одной религии к другой. Однако за пестротой внешнего мира в произведениях Бунина скрывалось его влечение к бытийственности, стремление к познанию законов бытия и извечным ценностям. В докладе прозвучали стихи «Новый Завет», «Саваоф», «Двойник», «Мушкет» и комментарий к ним.

Цитатой «Так, ты прав, оракул Франци...» начала свое выступление о лицейских поэмах Пушкина и войне 1812 года Е. Н. Монахова. «Бова», «Руслан и Людмила» дают богатый материал для сопоставления событий Французской революции с сюжетной основой поэм: казнь через отрубание головы Людовика XVI и говорящая Голова, отрубленная братом-предателем; Наполеон, узурпировавший власть, и «самовластительная» злодейка Карла; наконец, поединок Руслана (Руси) с Черномором и Отечественная война 1812 года, победа императора Александра I над Наполеоном.

О «Мотивах священнобесомовия в лирике Ф. И. Тютчева» говорила О. А. Сергеева. Сопоставив поэзию с текстами Священного Писания и трудами монахов, подвизавшихся в практике исихазма, докладчица пришла к выводу, что стихотворения «Проблеск», «Фонтан», «Silentium!» поэтически отражают ситуацию обретения благодати Божией.

Обрисовать «Духовный облик Жуковского (от романтизма к православному мирозерцанию)» попыталась в своем выступлении М. А. Дмитриева. Жуковский смысл жизни видел в приютовлении к «будущему веку». Кончина Жуковского сопоставима с пушкинской. Докладчица заметила, что сообщение о Жуковском звучит на Фоминой неделе, и это символично: поэт и был «русским Фомою», идущим за Христом.

Непростую задачу поставил перед собою М. А. Антипов, выступив в качестве общественного защитника Н. С. Лескова («„Мелочи архиерейской жизни“ в свете архивных материалов»). Вот уже несколько лет выпускник Санкт-Петербургской Духовной Семинарии работает над архивом Красноярского епископа Никодима (Казанцева). Докладчик обнаружил некоторые записи, которые могли бы оп-

равдать русского писателя, защитить его от критики, духовной и светской, обвинявшей Лескова в намеренном снижении образа епископа в упомянутом произведении.

Прошлое и настоящее слились в докладе Н. К. Симакова «Православный Восток и Россия: традиции и современность». Уделив достаточное внимание истории зарождения и распространения православия в России, выступавший поделился впечатлениями о поездке в Иерусалим, о «хождении» по Святым местам Палестины и о служении у Гроба Господня.

Малоизученной теме «Образ Креста у А. Н. Муравьева» посвятил свои изыскания В. П. Хавроничев. Им было установлено, что, взяв за идеал образ Шатобриана как старца-крестоносца, А. Н. Муравьев остался верен ему всю жизнь: и когда обличал в Париже узурпатора Наполеона, и когда следовал в Иерусалим, чтобы посвятить себя Кавалерийству Святой Земли, и когда предлагал упразднить Синод, чтобы восстановить патриаршество в России, и когда ездил на Афон. Будучи путешественни-

ком по натуре, Муравьев оставил интересные записки паломника. Начав с размышления о Распятии, Муравьев заканчивает записки Воскресением Иисуса Христа.

Это сообщение завершило основную часть работы научной конференции. Председательствующий А. М. Любомудров обратился к слушателям с предложением выступить в прениях. Короткая дискуссия по поводу доклада М. А. Антипова возникла между И. Н. Жуковым и Н. Н. Шумских — с одной стороны и Э. С. Лебедевой — с другой. Затем слово взяли В. А. Чубаров и Д. Г. Демидов. Они поблагодарили организаторов и участников Чтений, отметив широту диапазона научных интересов докладчиков, и выразили пожелание сделать материалы конференции доступными российскому читателю.

На этом конференция закончила свою работу.

© О. А. Сергеева

ХІХ СЕРВАНТЕСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

28—29 апреля в Петербурге прошли очередные, девятнадцатые Сервантесовские чтения. Чтения были организованы фондом «Сервантес» в Санкт-Петербурге при участии Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Комиссии РАН по комплексному изучению культуры народов Пиренейского полуострова и Латинской Америки, Санкт-Петербургского государственного университета, Государственного Эрмитажа и при финансовой поддержке Посольства Испании в Москве.

Первое заседание состоялось 28 апреля в Институте русской литературы. Чтения открыл приветственным словом председатель оргкомитета XIX Сервантесовских чтений В. Е. Багно. В первый день было прочитано пять докладов.

В сообщении профессора СПбГУ О. В. Журавлева «Империя и околотоврожденческая гуманистическая теология» говорилось об исторически прогрессивных разработках испанских теологов Саламанкского университета в области философии права, международного права и уголовного права, проблем войны и мира. Эти разработки, отразившие перипетии эпохальных событий — завоевания Америки, возрожденческого перелома в истории Европы, Реформации и Контрреформации, а также складывания Испанской империи, во многом предвосхитили и подготовили европейское нововременное юридическое и моральное мышление.

Доклад доцента СПбГУ О. А. Светлаковой «Набоков о „Дон Кихоте“» был посвящен зна-

менитым набоковским лекциям о «Дон Кихоте», прочитанным в 1951 году в Гарвардском университете. По мнению докладчицы, лекции русского писателя нужно воспринимать не как чисто академический продукт, но еще и как игру, как соавторство двух конгениальных писателей. Набоков под внешне безупречным курсом лекций о «Дон Кихоте» прячет сложно построенное художественное эссе на ту же тему, копируя в этом Сервантеса, надевшего столько жанровых масок на свою «правдивую историю». Не случайным центральным в набоковских заметках оказался вопрос о жестокости в романе. Набоков вместе с Сервантесом изнемогает от боли, видя наш мир таким, каков он есть, т. е. издевательски ускользающим, не оставляющим человеку опоры, предательским. Набоков остро чувствует современность Сервантеса, ищущего сокровенную правду человека и находящего то и дело черные пропасти между идеалом и его воплощениями. Позиции Набокова свойственны повышенная требовательность и своеобразное раздражение. Раздражение достигает апогея, когда оказывается, что большинству читателей нравится в романе именно то, что сделано «не так» с точки зрения Набокова, а еще больше нравится то, что они сами приписали сервантесовской книге. Именно в такие моменты от хорошо скрытой полемики с Сервантесом писатель переходит к явной полемике с сервантистикой.

В докладе «Тема „книгобесия“ в русской литературе первой трети XIX века» доцент СПбГУ А. А. Карпов выделил группу произве-

дений, близких друг другу образами героев, которые смотрят на мир сквозь призму своего читательского опыта, не различая границ между действительностью и вымыслом, пытаясь непосредственно спроецировать литературные ситуации в жизнь («Новый Стерн» А. А. Шаховского, «Студент» А. С. Грибоедова и П. А. Катенина, «Метель» А. С. Пушкина, «Перстень» Е. А. Баратынского, «Матушка и сынок» О. М. Сомова, «Кощей Бессмертный» А. Ф. Вельтмана и т. д.). По мнению выступавшего, подобные сочинения явились реакцией на культуру сентиментализма, а затем и романтизма с их стремлением к эстетизации повседневного быта, построением жизни по литературным образцам. Вместе с тем очевидны и их собственно литературные истоки («Дон Кихот» Сервантеса, «Приключения дона Сильвио де Розальвы» Виланда, «Гиперборейский осел» Коцебу и др.). Связанные с темой «безумия от книг» произведения русских авторов естественно примыкали к этой традиции, в той или иной мере несли на себе печать ее воздействия, с большей или меньшей осознанностью ориентировались на нее. Обращаясь к теме «книгобесия», русские писатели решали самые разнообразные задачи: часть из них главным образом привлекали ее литературно-полюемические возможности, ее комические аспекты, другие связывали с ней определенный дидактический пафос, третьих интересовала возможность разработки психологических или даже философских вопросов.

В докладе В. Е. Багно в полном соответствии с рекомендацией Ю. А. Айхенвальда обращать внимание на изучении истории русского донкихотства прежде всего на примеры «человеческого воплощения кихотизма» проанализирована монография «„Дон Кихот“ на русской почве» самого Юрия Александровича, известного правозащитника, скончавшегося в 1995 году, сквозь призму его собственной судьбы. Донкихотство — это прежде всего оппозиция существующему положению вещей. В России донкихоты сначала «шли в народ» и готовили революцию. А когда власть захватили фанатики человеколюбия, донкихотство претворилось в диссидентское движение. С позиций собственного донкихотства написана, согласно В. Е. Багно, анализируемая им двухтомная монография Ю. А. Айхенвальда, вписывающаяся в два в чем-то близких, однако в основе своей принципиально различных ряда трудов: философско-психологических и публицистических интерпретаций и в то же время литературно-критических работ, объектом которых являются в том числе и подобные интерпретации. Дождавшись публикации своей книги в 1982—1984 годах в Нью-Йорке, Ю. А. Айхенвальд не дожид до выхода книги на родине в 1996 году. С точки зрения автора доклада, в книге Айхенвальда «„Дон Кихот“ на русской почве» акцент сделан именно на почве. Воспользовавшись пушкинскими строками, можно сказать, что в книге Айхенвальда перед нами открывается даль свободного романа о

России последних двух столетий, увиденная сквозь магический кристалл донкихотства.

Доклад аспиранта СПбГУ К. С. Корконосенко «Сомнения и вера Санчо Пансы в трактовке М. де Унамуну» отчасти перекликается с темой доклада О. А. Светлаковой: еще один большой писатель представляет читателям «своих» Дон Кихота и Санчо, вступаая в отношения соавторства и конкуренции с Сервантесом. В книге «Житие Дон Кихота и Санчо» Унамуну используется интересный художественный прием, который в то же время отражает всю его философию «кихотизма»: писатель полностью принимает точку зрения Дон Кихота на мир, для него Дон Кихот всегда прав. Поэтому колебания Санчо Пансы между верой и неверием в идеал донкихотства представлены автором как движение по вертикали: Санчо Панса совершает восхождение из пропасти здравого смысла к вершинам спасительного безумия; его вера сильна, ибо закалилась в горниле сомнения.

После окончания академической части первого дня Чтений докладчики и гости смогли ознакомиться с интереснейшей выставкой, которая экспонировалась в конференц-зале Пушкинского Дома: «„Дон Кихот“ в экслибрисе. Из собрания Я. Г. Добкина». Яков Григорьевич Добкин, по профессии инженер-конструктор, более тридцати лет занимается экслибрисами на тему «„Дон Кихот“», сервантесиана», в его коллекции — около четырехсот книжных знаков, посвященных Дон Кихоту. Эта коллекция неоднократно путешествовала по России, выставлялась в странах ближнего и дальнего зарубежья. На выставке в Пушкинском Доме был представлен Дон Кихот многих российских художников (таких, как Анатолий Калашников, Герман Ратнер, Вячеслав Кундин), а также художников из Белоруссии, Украины, Испании, Португалии, Румынии.

Второе заседание XIX Сервантесовских чтений состоялось 29 апреля в Государственном Эрмитаже. Прозвучало четыре доклада.

Доклад доктора искусствоведения Л. И. Казанэ «Портрет поэта Эрсильи-и-Суниги кисти Эль Греко» был посвящен судьбе одной из картин Эрмитажа. Картина переступила в собрание музея с авторством Эль Греко и называлась «Портрет поэта Эрсильи-и-Суниги», однако впоследствии возникли сомнения и в авторстве, и в идентификации портрета. Как явствует из сообщения, иллюстрировавшегося слайдами, сравнение портрета с современной ему гравюрой Хуана де Арфе «Портрет Эрсильи» позволяет считать, что на портрете действительно изображен автор «Арауканы», а исторические сведения и физико-рентгенологический анализ подтверждают то, что автор картины Эль Греко.

Е. О. Калугина, ст. науч. сотр. Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии, выступила с докладом «Движение alumbrosos в религиозной жизни Испании XVI века». Речь в нем шла о том, что тенденции к обновлению религиозной жизни Испа-

нии XVI века нашли отражение в религиозно-мистическом движении alumbados, истоки которого лежали в духовных традициях средневековья. Сходное в отдельных чертах с ортодоксальной мистикой, прежде всего францисканской, оно отличалось рядом существенных особенностей и преследовалось церковью как еретическое. Возникнув в 1510-е годы, движение alumbados прекратило свое существование лишь к середине XVII столетия.

В докладе искусствоведа А. В. Морозовой «Античность в испанских трактатах по искусству XVI—XVII веков» анализировалась трансформация в оценке античных статуи теоретиками испанского искусства от XVI к XVII веку. В XVI столетии авторы обращали преимущественное внимание на красоту форм, пропорции, симметрию, «правильность», находимые ими в антиках. В конце XVII века заявил о себе интерес к чувствам и переживаниям героев и богов, запечатленных античным резцом. Тенденция, которая прослеживается в трактатах, аналогична метаморфозам в решении античных образов в испанской живописи.

Аспирант СПбГУ К. В. Ковалев в докладе «Испания и Португалия во „Всеобщей истории путешествий“ Аббата Прево» рассмотрел место

этого сочинения в творчестве Прево и в истории французской просветительской мысли. Докладчик остановился на композиционных и идейных особенностях «Всеобщей истории путешествий» и на роли государств Пиренейского полуострова в этом труде. Уделив внимание изображению самих испанцев и португальцев как колонизаторов в «Персидских письмах» Монтескье и во «Всеобщей истории путешествий», К. В. Ковалев указал и на скрытую полемику между двумя авторами. Автор доклада отметил связь между Прево и энциклопедистами, существовавшую в трактовке понятий факта и исторической достоверности. Основной вывод: французские писатели эпохи Просвещения использовали испанскую и португальскую тематику в качестве примера как философского, так и географического экзотизма.

В заключение заседания поэт-переводчик Виктор Андреев познакомил собравшихся со своими новыми переводами из Сервантеса и Антонио Мачадо.

Следующие, двадцатые Сервантесовские чтения намечено провести, как обычно, в апреле следующего года.

© К. С. Корконосенко

XXI МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

7 мая 1997 года в Большом конференц-зале Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялись XXI Малышевские чтения, организованные Древлехранилищем и Отделом древнерусской литературы Пушкинского Дома. В этом году Чтения были посвящены 100-летию со дня рождения Ивана Никифоровича Заволоко, давнего друга В. И. Малышева, удивительного человека, замечательного археографа, знатока и исследователя древнерусской культуры.

Чтения открыл академик Д. С. Лихачев, который поделился своими воспоминаниями о В. И. Малышеве. Д. С. Лихачев отметил, что всей натуре В. И. Малышева были присущи удивительная гармоничность и благородство, присутствовавшие во всем: во внешнем облике, в общении с людьми, в работе. «Он прожил свою жизнь, — сказал Д. С. Лихачев, — с огромным достоинством, все время сознавая, кто он, для чего он живет. У него была цель в жизни».

Доклад академика А. М. Панченко «В. И. Малышев и старообрядцы» также в известной мере может быть отнесен к жанру воспоминаний. А. М. Панченко отметил, что В. И. Малышев во время археографических экспедиций (в Пустозерск, Усть-Цильму, Карелию и др.), посещая самые различные старообрядческие общины и общаясь со старообрядцами разных согласий, отдавал предпочтение поморским

беспоповцам. Именно старообрядцы поморского согласия с их догматическими, обрядовыми представлениями, гражданскими принципами оказали особое влияние на Владимира Ивановича Малышева. С одной стороны, свойственные поморцам компромиссность и религиозно-нравственная терпимость, а с другой — строптивость, терпимость до обозначенного предела «создали и Владимира Ивановича». В. И. Малышев, как и поморцы, жил не то чтобы не обращая внимания на современную власть, но стремился жить как бы вне этой власти, в чем и заключалась, как выразился А. М. Панченко, «самодостаточность этого человека». А. М. Панченко отметил, что не только сам В. И. Малышев с теплотой относился к поморцам, но и они с почтением относились к нему, сознавая, что в его действиях никогда не было личной корысти. «Он был, — заключил А. М. Панченко, — светлым человеком, и этим светом привлекал к себе поморцев, и те, в свою очередь, этим же светом привлекали его к себе».

С докладом «„Родная старина“ И. Н. Заволоко» выступила канд. филол. наук Н. В. Понырко. Доклад Н. В. Понырко был посвящен обзору деятельности И. Н. Заволоко как главы рижского кружка по изучению древнерусской культуры. Выпускник Карлова университета в Праге (1927 год), Иван Никифорович сохранял в 20—30-е годы тесные контакты с учеными-

искусствоведами и византинистами пражского Семинара им. Н. П. Кондакова, а также с представителями русских культурных центров Парижа и Белграда. Рижский кружок объединяла с этими центрами принадлежность к эмиграции, судьба «русского зарубежья». «Кружок ревнителей старины», созданный И. Н. Заволоко в 1927 году при рижской старообрядческой Гребенщиковской общине, издал 13 номеров журнала «Родная старина» (редактор И. Н. Заволоко), на протяжении 20-х и 30-х годов систематически устраивал в Риге выставки древнерусской живописи, книжности, народного прикладного искусства, проводил концерты духовных песнопений. Сам Иван Никифорович совершил ряд археографических, искусствоведческих и фольклорных экспедиций по старообрядческим поселениям Прибалтики, Восточной Пруссии и Прикарпатья, из которых привез ценные древнерусские рукописи и издания старообрядческих типографий, записи духовных стихов, образцы народной вышивки, описания частных собраний икон, ценные заметки о церковном деревянном зодчестве. Он создал детскую воскресную школу при Гребенщиковской старообрядческой общине, в которой ежегодно училось более 200 человек. Вернувшись в Ригу в 1958 году после 18-летнего пребывания в ГУЛАГе, И. Н. Заволоко продолжил свою просветительскую деятельность, консультируя искусствоведов, музыковедов, а главное, ученых-медиевистов самой редкой специализации — помогая археографам в поисках древних рукописей и старопечатных книг. Венцом его археографической деятельности стала находка в 1967 году Пустозерского сборника (вошедшего в научный оборот с именем — «Пустозерский сборник И. Н. Заволоко»). Заканчивая свое выступление, Н. В. Понырко подчеркнула, что «коллекция И. Н. Заволоко в Дрелехранилище — ценнейшее собрание древнерусских рукописей и архивных документов, которое продолжает питать науку и после кончины Ивана Никифоровича».

В докладе Г. В. Маркелова (науч. сотр. Дрелехранилища им. В. И. Малышева) «Изограф из Причудья (по материалам И. Н. Заволоко)» речь шла о старообрядческом иконописце Пимене Максимовиче Софронове. Дружба с И. Н. Заволоко началась примерно с 1927 года, когда И. Н. Заволоко с просветительской целью посещал старообрядческие причудские общины. Учителем П. М. Софронова был Г. Е. Фролов, известный федосеевский наставник, иконописец и духовный писатель, который обучал П. М. Софронова «традиционной иконописи, в стиле единственно признаваемой старообрядцами древнерусской доиконовской живописи». Уже в 1930 году П. М. Софронов открывает свою иконописную мастерскую в Риге при «Кружке ревнителей старины», руководимом И. Н. Заволоко; позднее он преподает иконопись в Париже (при русском обществе «Икона»), организует, по приглашению Семинара имени Н. П. Кондакова, курсы древнего

иконописания в Праге. Г. В. Маркелов рассказал и о следующем факте биографии П. М. Софронова: в 1939 году по приглашению Ватикана и правительства Италии Софронов приезжает в Рим, где ему поручают расписать и оформить образцовую православную церковь для международной выставки и написать 56 икон для Всемирной выставки религиозного искусства (война помешала открытию выставки, но иконы П. М. Софронова были приобретены Ватиканом). В 1941 году в Риме состоялась и первая персональная выставка иконописца. С 1947 года «причудский изограф» жил в США (в 1960 году он получил американское гражданство и поселился в Милвилле, маленьком городке штата Нью-Джерси), где наряду с частными заказами на иконы он выполнил росписи нескольких православных церквей: Вознесенского собора в Майами (Флорида), церкви Петра и Павла в Сиракузах (штат Нью-Йорк), церкви св. Троицы в Бруклине (Нью-Йорк) и др. В 1962 году за выдающиеся заслуги в области религиозной живописи и за работу по возрождению византийской иконописи греческий Орден Дионисия Закинского награждает П. М. Софронова крестом Таксиарха всех трех степеней. Переписка П. М. Софронова с И. Н. Заволоко возобновилась только в 1964 году, спустя пять лет после возвращения Заволоко из заключения и сибирской ссылки. Новая встреча произошла лишь в 1969 году в Риге, когда Софронов приезжал в СССР. Тогда же, в Ленинграде, Софронов лично познакомился и с В. И. Малышевым (зачто они были знакомы задолго до этого). П. М. Софронов умер в 1975 году в возрасте 75 лет. Сведения и материалы о его жизни и творчестве И. Н. Заволоко собирал столь же тщательно, как собирал он все то, «что имело отношение к духовной культуре старообрядцев, будь то древнерусские рукописи или письма друзей», веря, что когда-нибудь «собранное им будет востребовано».

С докладом «Арестованные книги В. И. Малышева» выступил доктор филол. наук А. В. Блюм. Докладчик подчеркнул, что речь пойдет не об авторских книгах В. И. Малышева, а о зарубежных изданиях, присланных ему русской эмиграцией (причем, как отметил А. В. Блюм, В. И. Малышев одним из первых стал переписываться с русским зарубежьем). Материалом для реконструкции корпуса арестованных книг ученого и атрибутирования ряда посланных ему изданий послужил источник, до сих пор не привлекавший внимания исследователей, а именно — попавший в спецхран БАН список личных книг В. И. Малышева, конфискованных КГБ и Ленгорлитом. Список содержит 33 печатных издания, адресованных Малышеву и хранящихся сейчас в основном в Секторе литературы зарубежья (бывший спецхран) БАН.

Докладчик разделил «арестованные» книги на три группы. Десять из них — это эмигрантские книги, не имевшие, казалось бы, отношения к профессиональной деятельности

В. И. Малышева, например: книги стихов В. Мамченко (Париж, 1964), И. Одоевцевой (Париж, 1961), автобиографическая повесть Г. Гребенщикова «Жизнь Егорки» (1966), очерки Э. Райса «Под глухими небесами» (1967) и др. Ничего антисоветского в этих изданиях не было, в поводом к их изъятию для политических цензоров служил сам факт выпуска этих книг зарубежными издательствами. На книгах сохранились автографы авторов, что дает Пушкинскому Дому возможность пополнить «малышевский раздел» картотеки автографов, где учтены были до этого только автографы А. Ремизова (напомним, что А. Ремизов прислал В. И. Малышеву 12 книг со своими стилизованными «под старину» автографами). Вторая группа — это десять номеров газеты «Русские новости» за 1969—1970 годы. Газета издавалась в Париже на русском языке «Союзом возвращенцев», стояла на «просоветской платформе» (гл. ред. М. Бесноватый) и иногда помещала сообщения о культурной жизни в СССР. В. И. Малышев регулярно получал эту издававшуюся с 1945 года газету. За что же вдруг были «арестованы» десять номеров? По мнению докладчика, причина в «некоторых вольностях», которые допустила газета после известных событий в Чехословакии, а также в упоминании имени Солженицына и других нобелевских лауреатов. И наконец, третья группа — это отдельные номера англоязычных славистических журналов, которые конфисковывались в зависимости от их состава. Список конфискованных книг, заключил А. В. Блюм, с одной стороны, расширяет наше представление о времени «тотального библицида», царившего в стране, а с другой — рассказывает о литературных, книжных и просто дружеских связях российской эмиграции с основателем Древлехранилища Пушкинского Дома.

Исследуя литературные источники сочинений Аввакума, доктор филол. наук Н. С. Демкова в докладе «Григорий Цамблак в сочинениях Аввакума» обратила внимание на факт использования протопопом Аввакумом двух Слов Григория Цамблака. Так, с цитирования Слова «В Великий Пяток» без указания имени автора начинается «Беседа о кресте к неподобным» Аввакума из Прянишниковского сборника. На сходство одного из фрагментов Слова «В субботу сыропустную» с известной характеристикой «внешней мудрости», данной Аввакумом в его «Пятой беседе», еще в 1983 году обратила внимание болгарская исследовательница Аврора Сивкова. Однако займствований из него оказалось гораздо больше. Со словом Григория Цамблака обнаруживается близость многих стилизованных формул, рассыпанных по различным текстам Аввакума, характеризующих переживаемое время как время трагической победы сил зла, когда «сети вражия простерты по всей земле», и прославляющих подвиг защитников истинной веры: иноков — у Григория Цамблака, сторонников старообрядчества и беглецов в скиты и лесные пусты-

ни — у Аввакума. Н. С. Демкова отметила, что протопоп Аввакум мог быть знаком с этими сочинениями Цамблака, оба Слова Григория Цамблака были изданы Московским Печатным двором в составе «Сборников» 1642 и 1647 годов.

Свой доклад «Об английских экземплярах изданий Ивана Федорова и о некоторых особенностях раннего кириллического книгопечатания» канд. филол. наук А. В. Вознесенский начал с тезиса, что издания Ивана Федорова, деятельность которого посвящены сотни статей и десятки книг, не имеют, однако, до сих пор вполне достоверных описаний. При этом в качестве причин библиографических ошибок при описании старопечатных славянских книг докладчик назвал неучет исследователями своеобразия раннего кириллического книгопечатания, отличающегося от книгопечатания последующих веков, а также то, что многим библиографам приходилось работать с недостаточно хорошо сохранившимися экземплярами описываемых ими изданий. Затем, основываясь на материалах, полученных в результате изучения экземпляров библиотеки Ламбетского дворца в Лондоне и Университетской библиотеки в Кембридже, А. В. Вознесенский показал, какой в действительности была структура таких изданий Ивана Федорова, как Псалтирь с Часословцем (Заблудов, 1570) и Новый Завет с Псалтирью (Острог, 1580). Учитывая особенности набора ранних кириллических изданий, наблюдая за их орнаментикой и другими атрибутами, А. В. Вознесенскому удалось отметить ряд неточностей и ошибок, которые допустили предшествующие библиографы при описании изданий. Изучение А. В. Вознесенским тех экземпляров старопечатных кириллических книг, которые, подобно английским, долгое время хранились за границей и не были в активном употреблении, позволило исследователю составить более верное суждение как о самих изданиях, так и об особенностях книгопечатания того времени.

Доклад канд. филол. наук С. А. Семячко «Почитание Анны Кашинской у старообрядцев» был посвящен истории запрета церковного почитания благоверной княгини. Предшествующие исследователи связывали этот запрет с усилением борьбы со старообрядцами при патриархе Иоакиме. В основе работы С. А. Семячко — анализ агнографических памятников, посвященных княгине Анне, и материалов церковных соборов 1676—1677 и 1678 годов. Исследовательница показала, что запрет, наложенный церковным собором на Житие (так собор называл агнографический цикл, включавший в себя несколько текстов), не связан с его содержанием. Никаких положений, которые можно было бы соотнести со старообрядчеством, в агнографическом цикле нет. Не отражено в нем и чудо с «благословляющей десницей» (т. е. с двуперстным сложением) княгини Анны, слова о благословении появляются лишь в материалах следственного дела. Гонения на Житие Анны Кашинской были связа-

ны, по мнению С. А. Семячко, не с идеями, в нем заключавшимися, а с именем его возможного создателя. Следственная комиссия и церковный собор подозревали, что автором некоторых произведений из состава агиографического цикла (в том числе и собственно Жития) был Игнатий Соловецкий, ставший ко времени упоминаемых соборов одним из лидеров старообрядческого движения, проповедником идеи самосожжения. (На современном материале ни подтвердить, ни опровергнуть эту точку зрения пока не представляется возможным.) При отсутствии реального старообрядческого почитания княгини Анны в первое время после раскола церковный собор боролся с самой возможностью такого почитания, боясь, что имя Игнатия Соловецкого как автора Жития Анны

Кашинской придаст еще больший авторитет благоверной княгине в глазах последователей старой веры.

Доктор филол. наук Г. М. Прохоров прочитал записанный им от П. Г. Мартюшева (США) рассказ о жизни старообрядческой деревни в Китае в 20-е годы нашего столетия.

В заключение заседания прозвучали записи исполнения И. Н. Заволоко духовных стихов из фондов фонограммархива Пушкинского Дома. В Древлехранилище была открыта выставка, посвященная памяти Ивана Никифоровича Заволоко и Пимена Максимовича Софрова.

© М. А. Федотова

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ Е. И. ЗАМЯТИНА. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ»

18—20 марта 1997 года в Российской национальной библиотеке состоялась Международная научная конференция «Рукописное наследие Е. И. Замятина. Проблемы изучения и публикации», организованная РНБ, Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Союзом писателей Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургским государственным техническим и Санкт-Петербургским государственным морским техническим университетами. Ее участниками были ученые из России, США, Германии, Италии, Южной Кореи, Швейцарии. Конференцию открыл директор РНБ В. Н. Зайцев, отметивший готовность Российской национальной библиотеки стать научным центром, консолидирующим усилия ученых разных стран по изучению и популяризации творческого наследия Е. И. Замятина. В приветственном слове ректора Санкт-Петербургского государственного морского технического университета доктора технических наук, проф. Д. М. Ростовцева были указаны заслуги Замятина не только в искусстве, но и в развитии русского кораблестроения. Участники заслушали приветствие главы администрации Лебедянского района В. П. Красникова, подчеркнувшего плодотворность сотрудничества российских и зарубежных ученых в деле изучения творчества знаменитого уроженца г. Лебедянь.

Первое научное заседание конференции открылось докладом доктора филол. наук В. А. Туниманова (ИРЛИ) «Мечтатель и неореалист Евгений Замятин», в котором докладчик раскрыл термин «неореалист» как самоопределение писателя, подразумевающее «крайнее сгущение мысли», сжатость языка, интегрированность образов, «музыку слова», динамичную фабулу, «закон эмоциональной эконо-

мии», искусство стилизации, прием пропущенных ассоциаций. «Неореалист» Замятин был убежден, что «писатель и поэт настоящий — непременно мечтатель. И мечтатель человечеству в тысячу раз нужнее, чем *деятель*». Мечта писателя о времени, когда кончится круг развития «Мы» и начнется круг развития «Я», о будущем мире «четыре измерения» позднее отступает на второй план, а на первый выдвигается сатирическое, смеховое начало.

Доклад куратора Бахметьевского архива русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете в г. Нью-Йорке (США) Эллен Скаруффи был посвящен истории поступления материалов Замятина в собрание архива и деятельности Л. Н. Замятиной по изданию за рубежом наследия писателя.

Ст. науч. сотр. ИМЛИ РАН А. Ю. Галушкин в докладе «Актуальные вопросы изучения и публикации наследия Е. И. Замятина» охарактеризовал состояние дел в современном российском замятиноведении. Ныне процесс «классикализации» Замятина завершен. Но отсутствуют авторитетные издания текстов, научные библиография и биография. Достаточно указать, что до сих пор едва ли не основным источником биографических сведений о писателе служат его автобиографии. Докладчик наметил цели, стоящие перед замятиноведением на современном этапе, и призвал присутствующих заняться подготовкой авторитетного собрания сочинений Е. И. Замятина.

В докладе канд. филол. наук А. М. Грачевой (ИРЛИ) «Алексей Ремизов — читатель романа „Мы“» были проанализированы пометы Ремизова на экземпляре произведения Замятина, сохранившемся в парижском архиве писа-

теля. Их анализ показал взаимосвязь романа с сатирическими выступлениями писателей, относящимися к первым годам революции, в частности с их перепишкой на страничках «Записок мечтателей». Одним из основных литературных прообразов свободного мира «диких» Замятина было Вольное царство утопических обезьян Ремизова. Сравнение окончательного текста романа «Мы» с текстом, опубликованным в «Воле России», показало характерную для раннего варианта еще большую близость социальной утопии Замятина к Обезвельволпалу Ремизова, а также выявило творческий характер правки 1927 года. Это позволяет рассматривать текст чехословацкой публикации как авторскую редакцию романа.

Утреннее заседание завершилось представлением книги «Рукописные памятники. Выпуск 3. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина», подготовленной заведующей отделом рукописей РНБ Л. И. Бучиной и ст. науч. сотр. РНБ М. Ю. Любимовой, и открытием выставки, посвященной Е. Замятину. На ней были представлены изобразительные материалы, рукописи, книги из фондов РНБ, Санкт-Петербургской театральной библиотеки, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Музея БДТ им. Г. А. Товстоногова, частных коллекций.

Во второй день конференции был заслушан доклад мл. науч. сотр. ИМЛИ РАН канд. филол. наук О. В. Быстровой «Неизвестная ранняя проза Замятина», посвященный неопубликованной «Сказке об Ивановой ночи и Маргаритке» (1908).

Проф. Эдна Эндрус и Е. А. Максимова из Дьюкского университета (США) в докладе «Роль философии Е. Замятина в понимании его творчества» проиллюстрировали замятинскую идею синтетизма структуры текста на примере взаимодействия математического и словесного текстов в романе «Мы». Обреченность Единого Государства очевидна в математическом тексте. Убивая поэта R, власти лишаются возможности «проинтегрировать вселенную». Избавляясь от O и убивая I, они таким образом меняют интеграл с определенного на неопределенный (напомним, что главная задача Государства — построение Интеграла). Вместо того чтобы «разгибать кривые», Единое Государство производит все новые и новые кривые, которые числом не выражаются.

В докладе проф. Иллинойского университета (США) Соны Хойсингтон «Е. Замятин и А. Пушкин» проанализирован сплав тем и образов романа «Мы», почерпнутых из пушкинской металогии и биографии самого поэта. Особенно это касается двух героев романа — поэта R-13 и революционерки I-330, чье мировоззрение, внешность и биография связаны с замятинским восприятием природы пушкинского творчества и личности. Особое значение для Замятина имела постреволюционная версия пушкинского мифа, провозглашенная на юбилее 1921 года.

Доцент РГПУ им. А. И. Герцена М. А. Черняк в докладе «Евгений Замятин и Серапионовы братья» особое внимание обратила на предысторию группы и связь ее «биографии» с историей издательства «Всемирная литература». Студия «Всемирной литературы» — важная стартовая площадка серапионов. По словам И. Груздева, своеобразной маской, выбранной серапионами, был жанр авантюрного романа.

В докладе «Изучение творческого наследия Е. Замятина в Тамбове» доктор филол. наук, проф. Л. В. Полякова (Тамбов) обратила внимание на значение консолидации научных усилий ученых, занимающихся творчеством Замятина. Регулярно проводимые в Тамбове Международные Замятинские чтения объединяют исследователей, главным образом преподавателей вузов. Выходящие по итогам чтений коллективные монографии «Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня» отражают интенсивность научного интереса к писателю и одновременно слабое освоение, в особенности учеными из провинциальных вузов, архивных документов и материалов рукописных фондов.

Специфике художественного метода Замятина были посвящены доклады искусствоведов Джеммы Галло (Италия) «О стиле „Роберта Майера“», исследователя Мун Чжун Ила (Южная Корея) «Символика рассказа „Пещера“», доцента кафедры зарубежного искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, канд. искусствоведения И. А. Доронченкова «Борис Григорьев и Замятин. Некоторые аналогии». Взаимосвязям Замятина с современниками, различным эпизодам из его литературной биографии, восприятию произведений писателя за рубежом были посвящены доклады исследователя Ким Сонг Иля (Южная Корея) «Произведения Е. Замятина в Южной Корее», искусствоведов Р. М. Янгирова «„Заветный друг“ Евгения Замятина Сергей Порфирьевич Постников», канд. филол. наук (Санкт-Петербург) М. Ф. Пьяных «Е. Замятин и А. Блок. Роман „Мы“ и „Краткая повесть об Антихристе“ В. Соловьева», доктора филол. наук, доцента Академии культуры (Санкт-Петербург) В. М. Акимова «Публицистика Замятина 1917—1918 гг.», доцента кафедры истории журналистики СПбГУ, канд. филол. наук В. В. Перхина «Замятин в 1929 году (по материалам царственных надписей)»; ст. преподавателя МГУ печати, канд. филол. наук Т. Т. Давыдовой «Блокноты Е. Замятина в Бахметьевском архиве», проф. СПбГУ А. П. Гагарина «Замятин и семья князей Гагариных», доцента СПбГМТУ В. А. Нечипоренко «Новые страницы из биографии Замятина (по материалам архива ЛКИ)».

Третий день конференции был посвящен театральному и кинематографическому наследию Замятина. Несколько докладов затронули сложную проблему судьбы пьесы Замятина «Аттила». Доктор философии из Славянского

института (Германия) Райнер Гольц в докладе «Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы „Аттила“» коснулся вопроса вынужденных изменений замятинского текста.

Науч. сотр. Санкт-Петербургского филиала Российского НИИ культурного и природного наследия Ф. Р. Балонов в докладе «Аттила исторический и Аттила литературный (И. Кондратьев — Е. Замятин — И. Билык и др.)» раскрыл динамику освещения образа Аттилы в русской литературе с 70-х годов XIX века до момента создания произведений Замятина. Основные произведения на эту тему: романы «Гунны» и «Бич Божий», пьеса «Аттила» И. Кондратьева; стихотворение «Кочевники красоты» Вяч. Иванова, стихотворение «Грядущие гунны» В. Брюсова, поэма «Аттила» Е. Чаренца, пьеса «Аттила» и роман «Бич Божий» Е. Замятина, поэма «Свадьба» Д. Кедрина, роман «Меч Ароя» И. Билыка. И. Кондратьев и Е. Замятин испытали влияние либретто Т. Солера к опере Д. Верди «Аттила». В трактовке Замятина отразилась панславянская точка зрения на древнюю историю.

В докладе доктора искусствоведения из Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) Д. И. Золотниченко «Ленинградская судьба „Аттилы“» рассмотрена несостоявшаяся сценическая судьба пьесы, законченной в 1926 году и опубликованной в России только в 1990 году. В 20-е годы пьесу хотели ставить разные театры страны. В Ленинграде за ее постановку взялся БДТ. Режиссером был Б. В. Зон, художником — Н. П. Акимов. Фактический запрет пьесы в конце 1928 года свел на нет творческие усилия БДТ и других театральных коллективов.

В докладе канд. филол. наук Л. И. Шишкиной (Северо-Западная академия государственной службы, Санкт-Петербург) «Е. Замятин и Л. Андреев: поиски новой театральной поэтики» рассмотрена общность художественных поисков обоих писателей на путях создания условного театра-«представления», использующего принципы народной театральной эстетики. Л. Андреев в своих неореалистических драмах и Замятин в «Блохе» ориентировались на поэтику лубка, чей жанровый синтезм делал его наиболее приемлемой формой для будущего «синтетического театра». Их театральные искания задолго предвосхитили тот процесс, который идет в настоящее время в современном отечественном театре.

Науч. сотр. Российского института истории искусств Т. Д. Исмагулова в докладе «„Общество почетных звонарей“ на сценах Риги и Ленинграда» проанализировала спектакли Русского театра драмы в Риге (1925) и постановку Ленинградской Актрамы (1925). Если

спектакль С. Радлова был признан неудачным, в том числе и из-за традиционности сценических средств, то постановка рижского режиссера Ю. Яковлева отбечала гротесковому характеру замятинской трагикомедии. Новаторство и яркость этого спектакля отметила и русская, и латышская пресса.

Аналізу архивных материалов, связанных с творчеством Замятина, были посвящены доклады сотрудника Санкт-Петербургской театральной библиотеки П. В. Дмитриева «Материалы Е. Замятина в собрании Санкт-Петербургской театральной библиотеки» и исследователя из Санкт-Петербурга канд. филол. наук Б. Я. Фрязинского «Замятин в записках А. Я. Савич (по материалам личного архива)». Сценарной деятельности писателя касались в своих докладах проф. Лозанского университета (Швейцария) Леонид Геллер («Е. Замятин и кино: поиски новой эстетики») и канд. искусствоведения М. Ю. Любимова («Замятин — сценарист французского фильма „На дне“»). Культурологические аспекты изучения творческой личности Замятина затронули в своих сообщениях исследователь Е. Б. Белодубровский («Евгений Замятин — русский денди») и доктор филол. наук из Института востоковедения РАН Т. Л. Никольская («Тема еды в произведениях Замятина»).

Перед участниками конференции выступил один из редакторов журнала «Russian Studies» канд. филол. наук В. Н. Сажин, рассказавший о включении значительного числа материалов конференции в специальный раздел очередного номера журнала. Сотрудники Лебединского краеведческого музея М. П. Гончаренко и О. А. Чертовских сообщили о материалах, связанных с Замятиным, сохранившихся в фондах музея. Художник М. Н. Петри рассказал о ходе реставрационных работ в Доме-музее Замятина в Лебедяни. Были также просмотрены два документальных фильма «Из истории Лебедяни» и «Замятин и Лебедянь» и заслушано обращение преподавателей и студентов Педагогического колледжа г. Лебедяни, приветствующих исследователей творчества их знаменитого земляка. Ценным дополнением к научным докладам были воспоминания о писателе его племянника С. В. Волкова.

Международная Замятинская конференция стала важным событием в научной жизни Петербурга. Она показала значительный интерес мировой науки к творчеству писателя и еще раз подтвердила мысль о том, что только в результате совместных усилий ученых разных стран может быть достигнут подлинно научный уровень освоения наследия Е. Замятина — одного из признанных классиков русской литературы XX века.

© А. М. Грачева

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Пришло время информировать научную общественность о полном составе авторского коллектива, подготовившего книгу: *Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи*. Л.: Наука, 1979 (Литературные памятники). История этого издания рассказана М. Г. Альтшуллером в предисловии к его работе «Неопубликованная редакция повести В. К. Кюхельбекера „Адо“» (Russian Literature Journal. 1992. Nos. 153—155. P. 192—196), что избавляет меня от необходимости ее излагать от своего имени. Мне остается уточнить, что на с. 650 указанной книги строки 27—30 св. следует читать: «Разделы „Путешествие“, „Статьи“ и „Дополнения“ и комментарии к ним подготовлены М. Г. Альтшуллером, введение к примечаниям, „Дневник“ и комментарии к нему — Н. В. Королевой. Статья „Личность и литературная позиция Кюхельбекера“ написана М. Г. Альтшуллером (§ 1, 3, 4, 5) и Н. В. Королевой (§ 2, 6, 7, 8, 9)»; далее по тексту о моем участии. Соответственно в библиографических описаниях настоятельно прошу указывать: «Издание подготовили [М. Г. Альтшуллер], Н. В. Королева, В. Д. Рак».

В. Д. Рак

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1997 ГОДУ**

СТАТЬИ

	№	Стр.
Багно В. Е. Россия и русские глазами испанцев	2	3
Буланин Д. М. Дмитрий Сергеевич Лихачев и русская культура конца двадцатого века	1	3
Гитин В. Е. (США). «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»)	4	34
Джулиани Рита (Италия). Л. Н. Андреев и Октябрьская революция, или Революция как Апокалипсис	1	78
Западова Л. А. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искариот» Козлик И. В. (Украина). Романизация лирики Н. А. Некрасова («панаевский» цикл)	3	83
Криволапов В. Н. Вспомним о Штольце... ..	3	29
Кулишкина О. Н. Жанр афоризма в художественно-философском творчестве В. Ф. Одоевского 1820-х годов	3	42
Лейтон Л. Г. (США). Стихотворения Ивана Козлова «Венецианская ночь» и «Бейрон» (к истории русского байронизма)	2	32
Лихачев Д. С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе	2	14
Мостовская Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Тургенева	3	3
Невзглядова Е. В. Об интонационной природе русского стиха (оппозиция: стих — проза)	1	28
Никитина Н. С. Белинский и роман Тургенева «Отцы и дети»	3	99
Поддубная Р. Н. (Украина). Музыка и фантастика в русской литературе XIX века (развитие сквозных мотивов)	4	16
Ромодановская Е. К. К вопросу об источниках «Сказания о гордом царе Аггее» В. М. Гаршина	1	48
Росси Лаура (Италия). Пушкин и «Богиня Невы» (мнимый и подлинный Муравьев у Пушкина)	1	38
Туниманов В. А. Полемика Л. Андреева со статьями М. Горького «О „карамазовщине”» и «Еще о „карамазовщине”»	4	3
Федотов О. И. О метрическом составе «Песен западных славян»	3	67
Шмид Вольф (ФРГ). «Пиковая дама» А. С. Пушкина (проблемы поэтики)	1	14
Ясенский С. Ю. Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева	3	6
.....	1	66

**ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 125-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. Н. АНДРЕЕВА**

Леонид Андреев в воспоминаниях Анны Ивановны Андреевой (публикация Л. Н. Кен)	2	77
Генералова Н. П. Леонид Андреев и Николай Бердяев (к истории русского персонализма)	2	40
Гречнев В. Я. Рассказ Л. Андреева «Призраки»	2	67
Муратова К. Д. Рассказ Леонида Андреева «Полет»	2	63
Смирнов В. В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский . . .	2	55

**ИЗ МАТЕРИАЛОВ НОВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА**

Березкина С. В. Стихотворение Пушкина «Анчар»	4	67
Рак В. Д. Контрапункт рабочей тетради А. С. Пушкина («Акафист Е. Н. Карамзиной», «Арап Петра Великого», «Евгений Онегин»)	4	54

**ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ «СЕРАПИОНОВЫМ БРАТЬЯМ»**

Васильев В. Е. «Серапионовы братья» и Е. И. Замятин	4	119
Гребенщиков А. Я. Серапионы в публицистике военных лет (1941—1945)	4	126
Зайдман А. Д. «Прозаики молодые есть в Петрограде»	4	138
Михайлов А. И. Николай Клюев и «Серапионовы братья»	4	114
Муромский В. П. «Серапионовы братья» как литературно-групповой феномен	4	81
Павловский А. И. Последний роман последнего серапиона («Эпилог» В. Каверина)	4	111
Словимский С. М. Серапионов брат	4	109
Сыромятникова Т. И. «Я обречен говорить, что мир прекрасен...» Из переписки М. Зощенко и К. Федина 30—50-х годов	4	122
Константин Федин. Молчальник (публикация Н. К. Фефиной, предисловие и примечания В. В. Перхина)	4	92
Черняк М. А. Дискуссия о неизданном романе (некоторые материалы к творческой истории романа Всеволода Иванова «Кремль»	4	133
Чяпига Г. И. Явления европейской жизни в романе К. Фефина «Похищение Европы» (по неопубликованным материалам)	4	103
Шошин В. А. К истории возникновения группы «Серапионовы братья»	4	88

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Андреев А. Ю. «Мистический» друг Чаадаева (жизнь и творческая судьба Д. А. Облеухова)	2	103
Балакин А. Ю., Гродецкая А. Г. Неизвестный очерк И. А. Гончарова «Пепиньерка» (из материалов академического полного собрания сочинений)	3	114
Березина В. Г. А. В. Никитенко — союзник В. Г. Белинского в оценке московского периода журналистской деятельности Н. А. Полевого	4	153
Бовкало А. А. Д. А. Крючков и Петроградский Богословский институт	1	182
Водолазкин Е. Г. Образ Серафима Саровского в «Запечатленном ангеле» Лескова	3	136
Гайнцева Э. Г. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И. А. Гончарова)	1	123
Грачева А. М. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (статья первая. Судьба ремизовского «музея игрушек»)	1	185
Де Джорджи Роберта (Италия). Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой)	3	182
Дмитренко А. Л. К публикации ранних текстов К. Вагинова	3	190
Донсков А. А. (Канада). Письма Т. М. Бондарева к Л. Н. Толстому	1	163
Евдокимова О. В. Еще раз о том, как Н. С. Лесков оценивает своих героев («Справедливый человек. Полуночное видение»)	1	149
Елина Е. Г. Максим Горький в литературной судьбе Михаила Могиланского (по письмам Могиланского К. А. Федину)	4	160
Карушева М. Ю. К цензурной истории драмы К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году»	1	113
Клейнборг Л. Встречи. А. А. Блок и другие (предисловие, публикация и примечания А. В. Лаврова)	2	154
Купченко В. П. И.-В. Гете в творчестве М. А. Волошина	3	145
Лукьянец И. В. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и традиция французского мемуарного романа XVII—XVIII веков	1	106
Максимова Елена (США). О миниатюрах И. А. Бунина («Страшный рассказ» — 1926 год)	1	215
Мясоедова Н. Е. Рукою Грибоедова	2	88
Обатнин Г. В. Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революций 1917 года	2	224
Павлова М. М. Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (отвергнутый сюжет «Сергей Тургенев и Шарик» и его место в художественном замысле и идейно-образной структуре романа)	2	138

Перкин В. В. К истории ареста и реабилитации Д. П. Святополк-Мирского (по архивным материалам)	1	220
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Афонину и В. А. Мануйлову (1961—1968) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой)	4	205
Андрей Платонов. Кухонный мужик Советского Союза (очерк) (публикация В. В. Перхина)	3	175
Попов В. В. «Единый фронт» (о романе Эренбурга, так и не напечатанном в России)	3	155
Попов В. В. К истории одного предисловия Эренбурга (Эренбург и С. Бобров)	4	163
Попов В. В. М. А. Осоргин и И. Г. Эренбург	2	203
Последние годы жизни Максимилиана Волопина по письмам М. Альтману (публикация Н. Князевой, М. Ланды и Ж. Шерона)	4	183
Рак В. Д. Рецензия Н. И. Надеждина «Современное состояние сатиры во Франции»	2	123
Раскольников Ф. А. (США). Идея «скрещения» в романе Пильняка «Голый год»	3	169
Раскольников Ф. А. (США). Поэт и политик в пушкинском «Арионе»	1	102
Сахаров В. И. Масонские оды П. И. Голенищева-Кутузова и Н. Ф. Остолопова	1	94
Скепнер Л. С., Шапенок В. Н. К вопросу об истории создания и судьбе повести А. Вестужева-Марлинского «Мореход Никитин»	4	149
Спиридонова И. А. Портрет в художественном мире Андрея Платонова	4	170
Спроге Л. В. (Латвия). «Под чуждым небом»: о неизданных мемуарах Д. М. Ратгауза	2	132
Стадников Г. В. О комментариях к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Завещание»	3	108
Тарлаев Е. З. К. М. Фофанов в итальянской русистике	1	158
Тимофеев А. Г. Вокруг альманаха «Абракасас» (Из материалов к истории издания)	4	190
С. Л. Франк. Максим Горький (публикация и перевод А. А. Ермичева и В. П. Куратиной)	3	141

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Билинкис Я. С. О творческом методе Гончарова (к выходу «Избранных трудов» Б. М. Энгельгардта)	1	238
Суздальцева Т. Н. Листок из еженедельника М. А. Кузмина	2	231
Эльзон М. Д. «Мы молодой весны гонцы» (об эпитафии к «Вешним водам» И. С. Тургенева)	3	198
Эльзон М. Д. Существовал ли обратный перевод романа Е. И. Замятина «Мы»?	2	232
Эльзон М. Д. Ф. И. Тютчев в Комитете цензуры иностранной: новые материалы	1	239

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Алексеева Г. В., Туниманов В. А. Л. Н. Толстой на пороге двадцать первого столетия (Lev Tolstoy and the concept of brotherhood / Ed. by Andrew Donskov and John Woodsworth. N. Y., Ottawa; Toronto, 1996. 228 p.)	2	240
Гречнев В. Я. «Августейший поэт» (Кузьмина Л. И. «Августейший поэт» К. Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб.: Лики России, 1995. 256 с.)	3	200
Данилевский Р. Ю. Неисчерпаемый Тургенев (материалы международной конференции тургеноведов) (Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung // Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages. Bamberg, 15—18. September 1993 / Hrsg. von Peter Thiergen. München, 1995. 282 S. (Abhandlungen zur Slavistik. Bd 27))	1	247
Двигятина Т. М. О книге Ю. Мальцева «Иван Бунин» (Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. 432 с.)	2	245
Дмитриев А. П. Притяжение Оптиной: американский исследователь об «иконном видении» в русской литературе (Stanton Leonard J. The Optina Pustyn Monastery in the Russian literary imagination: iconic vision in work by Dostoevsky, Gogol, Tolstoy, and others. New York; Berlin; Bern; Frankfurt / M; Paris; Wien: Peter Lang Publishing, 1995. XVII. 309 p. (Middlebury studies in Russian language and literature. Vol. 3))	2	234
Калашникова М. А. Новое издание трудов А. Н. Афанасьева (Афанасьев А. Н. Происхождение мифа: Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / Сост., подготовка текста, статья, коммент. А. Л. Топоркова. М.: Индрик, 1996. 639 с.)	2	238

Лаппо-Данилевский К. Ю. Вячеслав Иванов на рубеже двух столетий (Davidson P. Viacheslav Ivanov: A Reference Guide. New York: G. K. Hall & Co, 1996. XLII, 382 p.)	4	215
Левин Ю. Д. Библиография «русского Вольтера» (Вольтер в России: Библиографический указатель. 1735—1995. Русские писатели о Вольтере. (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания). М.: Рудомино, 1995. 392 с.)	1	244
Левин Ю. Д. Британцы в России XVIII века (Cross Anthony. «By the Banks of the Neva»: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. XVI + 474 p.)	3	202
Лейдерман Н. Л. «Странный реализм» М. Булгакова (Химич В. В. «Странный реализм» М. Булгакова. Монография. Екатеринбург: Изд. Уральск. ун-та, 1995. 233 с.)	4	217
Маркович В. М. Издание, полезное для многих (Сводный каталог сериальных изданий России (1801—1825). СПб.: РНБ, 1997. Т. 1. Журналы (А—В). 844 с.)	4	219
Муромский В. П. Все дальше от канона (новые труды о Горьком)	1	250
Попов В. В. Документальное повествование о М. Волошине (Купченко В. П. Странствование Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Logos, 1996. 542 с.)	4	221
Стенник Ю. В., Шашкова А. Е. Русская интермедия в контексте традиции итальянской комедии dell'arte (Pesenti Maria Chiara. Arlecchino e Gear nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale. Milano, 1996. 279 p.)	1	262
Хоанг Ван Кан (Вьетнам). Лирика Пушкина во вьетнамских переводах	1	256

ХРОНИКА

Алексеева Н. Ю., Эльзон М. Д. Берковские чтения	3	213
Васильева Е. Г. Двадцать восьмая Некрасовская конференция (к 175-летию со дня рождения поэта)	3	216
Вьюгин В. Ю. VII и VIII Платоновские семинары	3	228
Грачева А. М. Международная научная конференция «Рукописное наследие Е. И. Замятина. Проблемы изучения и публикации»	4	231
Данилевский Р. Ю. Международная конференция по русскому Просвещению (Потсдам, ФРГ)	3	208
Двигатина Т. М. Международная научная конференция «Леонид Андреев и мировая культура»	1	279
Карконосенко К. С. XIX Сервантесовские чтения	4	226
Любомудров А. М. Первые Зайцевские чтения	1	278
Рождественская М. В. Праздник, который с нами	1	274
Сергеева О. А. Конференция «Православие и русская культура»	4	223
Старостина Г. В. Третьи Карамзинские чтения	2	254
Федоров В. С. Вторая Международная конференция «Серапионовы братья»	3	232
Федотова М. А. XX Малышевские чтения	1	271
Федотова М. А. XXI Малышевские чтения	4	228
Харитонов А. А. Второй семинар по роману Л. М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме	3	223
Шашкова А. Е. Алексеевские чтения	3	209
Лихачев Д. С., Скатов Н. Н., Николаев С. И. Академик Александр Михайлович Панченко (к 60-летию со дня рождения)	1	268
Рак В. Д. Письмо в редакцию	4	234

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *О. И. Буркова* и *М. К. Одинокова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 26.11.97.
Формат 70×100 $\frac{1}{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19.5.
Уч.-изд. л. 23.9. Тираж 1428 экз. Тип. зак. № 500. С 250

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12