РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 Историко-литературный журнал 1998

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Н. Г. Жекулин (*Канада*). П. В. Анненков и «Отцы и дети» 3
Леа Пильд (*Эстония*). Мережковский и Тургенев 16
В. А. Келдыш. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени 35
О. В. Сливицкая. «Что такое искусство?» (бунинский ответ на толстовский вопрос) . . . 44

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. Л. Дмитриева. К истории создания стихотворения А. С. Пушкина «Есть роза дивная: она...» 54
О. В. Миллер. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Это случилось в последние годы могучего Рима»: литературные источники и датировка 58
М. Ф. Дамианиди, Е. Н. Рябов. Эта загадочная Ида Мусина-Пушкина 62
О. Б. Кафанова. Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века 69
В. Е. Багно. «Красный» цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой 84
Письма К. Д. Бальмонта к К. К. Случевскому (публикация О. Коростелева и Ж. Шерона) 88
«Молчание — моя основная литературная профессия». Письма Е. Замятина К. Федину (публикация Н. К. Фединой и Л. Ю. Коноваловой, вступительная статья и комментарии Л. Ю. Коноваловой) 94
Е. Р. Пономарев. О творческой истории книги Бунина «Освобождение Толстого» . . . 109
Художник и общество (неопубликованные дневники К. Федина 40-х годов) (публикация Н. К. Фединой, Н. А. Сломовой, примечания Н. А. Сломовой) 119
Е. М. Салманова. Таиров представляет «Вершины счастья» Джона Дос Пассоса (из истории русско-американских литературных связей) 129
Р. Ю. Данилевский. Ингеборг Бахман и Анна Ахматова (пересечение судеб) 137

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

Неоконченный рассказ Вс. Иванова «Генералиссимус» (публикация Е. А. Папковой) 146
Л. Е. Ляпина. Литературная циклизация (к истории изучения) 170

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

М. И. Рыжова. Н. А. Некрасов в Словении 178
Т. Г. Иванова. Новое прочтение фольклористической классики 188
В. Н. Сажин. Книги тайн и тайны книг 191
В. Н. Запевалов. В споре со временем 193
С. А. Фомичев. К проблеме текстологии пушкинских стихотворений 199

ХРОНИКА

С. В. Денисенко. Четвертая международная Пушкинская конференция 208
Б. В. Мельгунов. Вторые чтения, посвященные памяти Ф. Я. Приймы 215
Е. Р. Обатнина. Международная научная конференция «Алексей Ремизов и мировая культура» 219
Е. А. Костюхин. Столетие Мухтара Ауэзова 223
М. Д. Эльзон. «Такая короткая долгая жизнь...» 223

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

© Коллектив авторов

lib.pushkinskijdom.ru

© *Н. Г. ЖЕКУЛИН (Канада)*

П. В. АННЕНКОВ И «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Творческая история романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» не раз изучалась исследователями, и *не* касаться роли П. В. Анненкова в ней, конечно, невозможно. Однако до сих пор история создания романа в связи с участием в ней Анненкова непосредственно не обсуждалась. Это и является темой настоящей статьи. Хотя придется повторить некоторые известные факты, данный угол зрения позволяет несколько иначе воспринимать работу Тургенева над его шедевром.

Из разных источников известно, что Тургенев начал работу над своим романом на острове Уайт, где летом 1860 года собралась маленькая колония русских и куда Тургенев приехал 31 июля (12 августа).[1] В письме к графине Ламберт от 6 (18) августа он сообщает, что «задумал новую большую повесть — что-то выдет?» ($П_2$.IV.227). Анненков приехал на о. Уайт 9 (21) августа. Возникает естественно вопрос: когда мог Анненков узнать об этой новой повести? Судя по всему, Тургенев ничего о ней своему другу не говорил, несмотря даже на то, что Анненков гостил именно у него.[2] Из воспоминаний Тургенева мы узнаем, что личность будущего главного героя ему порой казалась призрачной: «...ни в одном произведении нашей литературы я даже намека не встречал на то, что мне чудилось повсюду; поневоле возникло сомнение: уж не за призраком ли я гоняюсь?» (С.XIV.98). Сообщив «занимавшие» его «мысли» одному из русских на о. Уайт, Тургенев услышал поразившее его мнение: «...ты, кажется, уже представил подобный тип... в Рудине?» Это мнение на него так подействовало, пишет Тургенев, «что в течение нескольких недель я избегал всяких размышлений о затеянной мною работе». И в самом деле, он к ней вернулся только после того, как оказался опять во Франции, где, по его словам, «*фабула* понемногу сложилась в моей голове».[3] Неизвестно, когда точно произошел поразивший Тургенева разговор, но

---

[1] *Тургенев И. С.* По поводу «Отцов и детей» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. XIV. С. 97; *Тургенев И. С.* Формулярный Список Действующих Лиц новой повести // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. XII. С. 563. (Далее ссылки на оба издания приводятся в тексте с указанием индекса второго издания (С., $С_2$), серии (С., П.), тома и страницы). См. также: $П_2$.IV.225.

[2] Анненков знал из воспоминаний самого Тургенева, что «Отцов и детей» автор задумал на о. Уайт, и из того же источника знал даже о разговоре с «одним из русских», но в описании своего пребывания в Вентноре в собственных воспоминаниях он ничего не говорит о романе, а причины замалчивать разговор о будущем романе в этих воспоминаниях у него не могло быть. Анненков подробно описывает только другое начинание Тургенева того времени — проект программы Общества для распространения грамотности и первоначального образования (см.: *Анненков П. В.* Шесть лет переписки с И. С. Тургеневым. 1856—1862 // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 422—427).

[3] С. XIV.98. Сравнительно недавно опубликованное «Краткое изложение Содержания новой повести» является изложением этой фабулы и носит помету «Куртавнель // Октябрь. 1860» ($С_2$.XII.571).

lib.pushkinskijdom.ru

можно с уверенностью сказать, что это был разговор не с Анненковым — в первую очередь потому, что с Анненковым они не были на «ты».[4] Вполне вероятно, что разговор состоялся до приезда Анненкова на о. Уайт. Видимо, Анненков узнал об «Отцах и детях» лишь из письма Тургенева к нему от 19 ноября (1 декабря) 1860 года, сообщавшего: «...[я] наконец серьезно принялся за свою новую повесть, которая размерами превзойдет „Накануне"» (П$_2$.IV.265).

На первый взгляд может показаться, что переписка Тургенева с Анненковым за период работы над романом не особенно богата сведениями о нем. В своих письмах Тургенев, казалось бы, преимущественно жаловался на то, как медленно продвигается его сочинение. Однако уже в подготовительных материалах к роману он прямо указывает на то, что намерен черпать их из писем своего друга. В его записях «Разные отдельные замечания и мысли» под № 2 стоит: «Всеобщая ненависть и презрение и клевета (из Анненковского письма)» (С$_2$.XII. 575). Речь идет о письме Анненкова от 29 декабря 1860 года (10 января 1861 года). Правда, трудно сказать, где в ткани романа отразилось именно это письмо, но в целом переписка Анненкова с Тургеневым позволяет нам проникнуть в творческую лабораторию автора. Переписка с Анненковым, конечно, не была единственной,[5] но она дает нам, пожалуй, больше, чем переписка Тургенева с другими лицами, причем важны не только письма Тургенева к Анненкову, но и письма Анненкова к Тургеневу. По этим письмам можно проследить, какую трансформацию проходили простые реалии жизни, обретавшие в тексте романа идейный и психологический смысл. Так, например, описание нового имения А. А. Фета, которое Тургенев приводит в письме к Анненкову от 7 (19) июня 1861 года, напоминает описание имения Николая Петровича Кирсанова: «[Фет] приобрел себе ⟨...⟩ 200 десятин голой, безлесной, безводной земли с небольшим домом, который виднеется кругом на 5 верст и возле которого он вырыл пруд, который ушел, и посадил березки, которые не принялись...»

---

[4] В то время на о. Уайт из всех русских В. П. Боткин оказался единственным, с кем Тургенев был на «ты» и о ком мог сказать, что он человек «одаренный весьма тонким вкусом и весьма замечательной чуткостью на то, что покойный Аполлон Григорьев называл „веяньями" эпохи» (С.XIV.98). С Н. Я. Ростовцевым, о котором, по утверждениям редакторов академического издания, могла идти речь (С.XIV.473), Тургенев встретился лишь в конце 1857-го—начале 1858 года в Риме и, следовательно, вряд ли был на «ты» (П$_2$.III.292). Утверждение В. Архипова, что «имя Боткина исключается, так как он понял идею романа» (*Архипов В.* К творческой истории романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1958. № 1. С. 140), неубедительно. Из писем Тургенева известно, что Боткин понял Базарова на основе полного текста оконченного романа (см., например, П$_2$.V.61). Это не значит, что он верно разобрался в «едва народившемся, еще бродившем начале», о котором говорит Тургенев в своих воспоминаниях, тем более что даже автор «на первых порах сам не мог хорошенько отдать себе в нем отчета» (С.XIV.97). Предположение Архипова, что тут идет речь об Анненкове, исключается по вышеуказанной причине. Тургенев был еще на «ты» с Герценом, но Герцен не был на о. Уайт и, насколько можно судить, встречался с Тургеневым — как в Лондоне, так и в Борнмусе — в присутствии Анненкова.

[5] Приведем всего один пример: письмо Тургенева к Фету от 27, 31 августа (8, 12 сентября) 1860 года, написанное частично в Куртавнеле. Цитата из Пушкина о равнодушной природе и о смерти, как и замечание о том, что «мы попали ⟨...⟩ в число ⟨...⟩ отставных майоров! ⟨...⟩ Пора уступать дорогу юношам» (П$_2$.IV.234), носит ясную связь с будущим романом. А если принять буквально утверждение Тургенева в этом письме, что «работ литературных никаких *пока* (курсив наш. — *Н. Ж.*) не предпринимаю», и совместить его с тем, что именно в Куртавнеле Тургенев разработал «Краткое изложение Содержания новой повести», то ясно видно, как у Тургенева зарождались мысли, идеи и образы, которые потом воплотились в художественном произведении.

lib.pushkinskijdom.ru

($П_2$.IV.340).[6] В письме Тургенев просто сомневается в здравом смысле своего соседа по имению (напрасно, как оказалось впоследствии), а в романе недостатки нового хозяйственного строя, заведенного Николаем Петровичем, приобретают немаловажное идейное значение. Это подтверждается тем, что имение, как Тургенев подчеркнул уже в «Кратком изложении Содержания», должно быть убогим, но также и тем, что у Николая Петровича беседка, наоборот, «разрослась».[7]

В других местах переписка носит еще более очевидную психологическую связь с романом. Одно из объяснений, которое дает Тургенев в оправдание своей ссоры с Л. Н. Толстым, чуть ли не дошедшей до дуэли, иллюстрирует психологическое настроение действующих лиц «Отцов и детей». Отметим мимоходом интересную деталь — точка зрения Тургенева в письме совпадает с точкой зрения Базарова в романе: «...взрыв был ⟨...⟩ обусловлен нашей давнишней неприязнью и антипатией наших обеих натур. Я чувствовал, что он меня ненавидел и не понимал, почему он — нет-нет, и возвратится ко мне» ($П_2$.IV.340).

Другой пример: вскоре после того, как Тургенев в Спасском окончил роман, он жалуется Анненкову на современное состояние русской литературы словами, которые напоминают в романе слова обоих братьев Кирсановых поочередно: «Совершился какой-то наплыв бездарных и рьяных семинаров — и появилась новая, лающая и рыкающая литература. Что из этого выйдет — неизвестно, — но вот и мы попали в старое поколение, не понимающее новых дел и новых слов» ($П_2$.IV.358—359).[8]

Точно так же можно обнаружить в романе места, созвучные с письмами Анненкова к Тургеневу. Вернувшись в Петербург из-за границы, Анненков рьяно занялся делами недавно организованного Литературного фонда (он был членом Комитета этого фонда, как и Н. Г. Чернышевский). В письме к Тургеневу от 17 (29) сентября 1860 года Анненков писал, что он «захохотал, вспомнив голосок Чернышевского, который сделался еще тонее, свистящее и униженнее. Каким голосом произносил он в нашем Комитете: „Я бы осмелился предложить такую мысль", — так и выразить нельзя».[9] А в «Отцах и детях» мы читаем: «И такая надутая эта нынешняя молодежь! Спросишь иного: какого вина вы хотите, красного или белого? „Я имею привычку предпочитать красное!" — отвечает он басом и с таким важным лицом, как будто вся вселенная глядит на него в это мгновение...» (С.VIII.248—249).

Этот пример показателен: тут очень четко проявляются принципы, которым Тургенев следует при обработке реального материала. Подробности меняются (высокий голосок переходит в бас), но психологический образ остается тем же. Обращает на себя внимание и то, что все это вкладывается в уста Павла Петровича Кирсанова. Одной из характерных черт этого романа является осторожность, с которой Тургенев относился к речевой структуре произведения: важно не столько то, что́ сказано, а кем сказано. Причем повествователь скромен и довольно скуп на высказывание своих суждений. Отсюда берет начало та объективность, о которой писал Тургенев в своей статье «По поводу „Отцов и детей"»; отсюда и та неопределенность отношения автора к своему герою, которая,

---

[6] Ср. С.VIII.211.

[7] «Имение это в новом вкусе; ферма. — Все еще очень плохо, ново, скрыпит. В саду большие деревца, копаный пруд с солодковатой водой» ($С_2$.XII.571).

[8] Ср. С.III.239 и 248.

[9] *Анненков П. В.* Письма к И. С. Тургеневу // Труды Гос. б-ки им. Ленина. М., 1934. Вып. III. С. 97.

lib.pushkinskijdom.ru

опять по Тургеневу, сбила читателей с толку;[10] отсюда, в конечном итоге, идет и то разногласие во мнениях о Базарове, которое Анненков в первую очередь подчеркивает в письме, где он излагает свои впечатления от романа.[11]

Исследователи давно заметили созвучие двух мест в романе с письмами Тургенева к Анненкову. В своем письме от 7 (19) января 1861 года Тургенев пишет: «На днях здесь проехал человеконенавидец Успенский (Николай) и обедал у меня. И он счел долгом бранить Пушкина, уверяя, что Пушкин во всех своих стихотворениях только и делал, что кричал: „на бой, на бой за святую Русь"» (П$_2$.IV.280).[12] Подобные детали — штрихи, из которых составлялись не только характеры действующих лиц, но и идейная ткань романа, — могли долго храниться в подсознании Тургенева. В письме от 31 октября (12 ноября) 1857 года из Рима он писал Анненкову: «Сорокин кричит, что Рафаэль дрянь и „всё" дрянь, а сам чепуху пишет; знаем мы эту поганую рассейскую замашку. Невежество их всех губит» (П.III.267).[13] Тут важно не случайное совпадение и даже не то, что в романе Тургенев вкладывает слова о художниках опять в уста Павла Петровича, идейного противника главного героя; важен более глубокий пласт ткани романа — пласт, показывающий идейную связь писателя со своим произведением. Всем известно, что в статье «По поводу „Отцов и детей"» Тургенев признался: «...вероятно, многие из моих читателей удивятся, если я скажу им, что за исключением воззрений Базарова на художества, — я разделяю почти все его убеждения» (С.XIV.100—102).

Где в тексте романа можно обнаружить эстетические воззрения Тургенева, которые подтвердили бы это его утверждение? В чем заключается эстетическое *кредо* автора в этом романе, именно *кредо*, поскольку в мировоззрении Тургенева искусство занимало центральное место? Причем следует заметить множественное число у Тургенева: «воззрений Базарова на *художества* (курсив наш. — *Н. Ж.*)». Эстетические воззрения самого Тургенева, на наш взгляд, выражаются в крайне сжатой форме, «скорописью», или даже своего рода шифром — в первую очередь в выделении трех имен: Пушкина, которого читает Николай Петрович (и которого хорошо знает Аркадий[14]) и над которым издевается Базаров; Моцарта, которого при первой встрече Катя играет Аркадию (который Моцарта любит — и, следовательно, его знает[15]) в присутствии неинтересующихся Базарова и Одинцовой; и Рафаэля, который упоминается в связи с молодыми русскими художниками в Риме. Не случайно, что через двадцать лет Тургенев упомянет те же имена в своей пушкинской речи.[16] А

[10] С.XIV.102—103.

[11] См. письмо от 17 (29) сентября 1860 года, которое цитируется ниже.

[12] Ср. С.VIII.325—326: «Кстати, он, должно быть, в военной службе служил. — Пушкин никогда не был военным! — Помилуй, у него на каждой странице: На бой, на бой! за честь России!»

[13] Ср. С.VIII.247: «Мне сказали, что в Риме наши художники в Ватикан ни ногой. Рафаэля считают чуть не дураком, потому что это, мол, авторитет; а сами бессильны и бесплодны до гадости...»

[14] См. С.VIII.325—326.

[15] См. С.VIII.281.

[16] С.XV.69; см. также «Ответы Тургенева на вопросы, предложенные ему в 1869 и 1880 годах», где, под 1869 годом, среди любимых своих поэтов Тургенев называет Пушкина, а среди любимых композиторов — Моцарта. Тут, правда, своим любимым живописцем он называет Рембрандта (С$_2$.XII.371), но его любовь к произведениям Рафаэля ясно выступает из упоминаний о Рафаэле в его письмах (см., например, письма к Анненкову и к Боткину из Италии конца 1857-го—начала 1858 года, П$_2$.III.278 и 307, или письмо к М. А. Маркович от

lib.pushkinskijdom.ru

то, что это сугубо личное эстетическое *кредо*, подтверждается еще одним, казалось бы незначительным, штрихом, а именно тем, что Николай Петрович играет на виолончели.[17] Не один читатель, наверное, присоединился к удивлению Базарова по этому поводу: «— Помилуй! в сорок четыре года человек, pater familias, в ...м уезде — играет на виолончели!» (С.VIII.237). Конечно, не каждый читатель мог знать, что как раз виолончель являлась любимым инструментом самого Тургенева.[18]

Но есть еще один присутствующий в романе неотъемлемый элемент эстетического *кредо* самого автора — его взгляд на природу. Роль природы в этом романе, конечно, многозначна, но очень важное место, безусловно, занимает эстетическая сторона природы, т. е. те ее элементы, которые не имеют утилитарной пользы. Поэтому не случайно то, что в новом имении Николая Петровича «одна только беседка из сиреней и акаций порядочно разрослась» (С.VIII.211); не случайно то, что любовь Аркадия к Кате росла и расцвела — и его объяснение в любви произошло — на фоне богатого сада в Никольском, сада, в котором Анна Сергеевна училась у Базарова латинским названиям цветов, потому что «во всем нужен порядок» (С.VIII.282); не случайно и то, что поцелуй, ведущий к дуэли между Базаровым и Павлом Петровичем, начался с кокетничанья по поводу розы.[19] А апофеозом «эстетической» природы является известная сцена в самом конце романа у могилы Базарова! У Базарова, как известно, есть ярко выраженное утилитарное понятие о природе: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» (С.VIII.236). Последние слова романа служат неопровержимым утверждением представлений самого Тургенева о высочайшем значении природы, утверждением того, что природа сильнее и значительнее не только отдельного человека, но и всего человечества в целом: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце не скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии „равнодушной" природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (С.VIII.402).

30 июля (11 августа) 1861 года Тургенев кончил свой роман и начал его переписывать.[20] Из-за быстроты, с которой писалась вторая часть, первоначальное намерение послать Анненкову первую часть романа из Спасского в Чирьково отпало.[21] Тургенев решает оставить рукопись для

---

21 октября (2 ноября) 1859 года, в котором он ее просит от него поклониться «Сикстинской мадонне» Рафаэля, П$_2$.IV.100). Соединение имен Моцарта и Рафаэля стало популярным между немецкими романтиками вскоре после смерти композитора.

[17] Не случайно и то, что Николай Петрович играет Шуберта, другого любимого композитора Тургенева (С.VIII.236; см. С$_2$.XII. 371).

[18] О Тургеневе и виолончели см.: *Василенко-Левитон М. Л.* Воспоминания о Тургеневе и о Полине Виардо // Советская музыка. 1951. № 7. С. 75—76.

[19] Примеров можно было бы привести еще больше, но интересно заметить, что только отцу Базарова удалось в одном саду успешно и одновременно выращивать как «эстетические», так и полезные растения.

[20] В издании Анненкова письма Тургенева от 6 (18) августа 1861 года (может быть, из-за ошибки в прочтении подлинника, который сейчас утрачен) мы находим число «20 июля» как дату окончания романа (П$_2$.IV.358). Во всех других источниках — в черновой рукописи романа (см.: *Freeborn Richard.* The Original Manuscript of «Ottsy i deti» («Fathers and Sons») // Slavonic and East European Review. 1989. Vol. 67. № 2. P. 244; *Никитина Н. С.* Черновая рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1996. № 3. С. 40—41) и в дневнике автора, который он цитирует в статье «По поводу „Отцов и детей"», Тургенев отнес окончание романа именно к 30 июля (С.XIV.99), что, таким образом, надо считать соответствующим действительности.

[21] См. П$_2$.IV.340 и 351.

lib.pushkinskijdom.ru

Анненкова в Москве и просит своего друга «*непременно*» написать ему «подробную критику в Париж — poste restante». И добавляет: «Так как у меня будет черновая тетрадь, то мне можно будет сделать нужные изменения...» (П$_2$.IV.358). Приехав в Москву, Анненков получил рукопись из редакции «Русского вестника» и, как он сам выразился, «в два дня *проглотил* роман», причем прочитала его также Г. А. Анненкова.[22] Однако он не сразу изложил свое мнение автору. Из Москвы он вернулся в Петербург с женой, сыскал там новую квартиру и только 26 сентября (8 октября) наконец написал обширное письмо волнующемуся Тургеневу.[23]

О том, каким образом это письмо Анненкова повлияло на следующий этап работы над романом, писалось не раз — особенно с тех пор, как оно в первый раз было напечатано в тенденциозной статье В. Архипова, вызвавшей, как известно, настоящую бурю. К сожалению, как статья Архипова, так и возражения многих его противников слишком часто носили скорее идеологический, чем литературоведческий характер. Поэтому важно подвести некоторые итоги в связи с ролью Анненкова. Анненков, конечно, являлся далеко не единственным, от кого Тургенев получил отзывы о своем новом романе. Уже в своем ответе на первый отклик Анненкова Тургенев пишет, что с замечаниями своего друга он согласен, «тем более, что В. П. Боткин находит их справедливыми», и прибавляет, что Боткин «сделал мне тоже несколько дельных замечаний и расходится с Вами только в одном: ему лицо Анны Сергеевны мало нравится» (П$_2$.IV.371).

Письмо Анненкова, однако, сыграло центральную роль. Кроме того, на основе этого письма и тех изменений, которые внес Тургенев в свое произведение, можно получить четкое представление о той задаче, которую автор возлагал на своего друга и которую этот друг охотно принимал на себя. В письме к гр. Ламберт от 15 (27) июня 1861 года Тургенев ясно определяет свои чувства по окончании романа: «Теперь я сам никакого суждения о нем не могу иметь: я знаю, что я хочу сказать — но я решительно не знаю, сколько мне удалось высказать... Автор никогда не знает — в то время, как он показывает свои китайские тени — горит ли, погасла ли свечка в его фонаре. Сам-то он видит свои фигуры — а другим, может быть, представляется одна черная стена» (П$_2$.IV.346).[24] Отклики его друзей, между которыми Анненков занимал исключительно важное место, должны были дать Тургеневу ответ именно на этот вопрос. Прочитав письмо Анненкова, Тургенев сразу мог понять, где он, так сказать, попал в цель, а где дал промах. Изменения, которые он вносил в свой текст, имели целью исправить прицел; мишень не менялась. Этим объясняется кажущееся противоречие между тем, что Тургенев написал Анненкову: «Я сделал [в повести] большие перемены, сокращения и т. д. и в особенности *рабски* следовал Вашим указаниям, которые нашел справедливейшими» (П$_2$.V.10) — и замечанием Анненкова в своих воспоминаниях, будто Тургенев не придавал его отзывам какой-либо ценности: «Тургенев был доволен романом и не принимал в соображение замечаний, которые бы могли изменить физиономию лиц или расстроить план рома-

[22] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. С. 449; письмо Анненкова к Тургеневу от 26 сентября (8 октября) (ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.).

[23] См. П$_2$.IV.374.

[24] В письме к Анненкову от 6 (18) августа 1861 года Тургенев повторяет ту же мысль: «Цель я, кажется, поставил себе верно, а попал ли в нее — Бог знает» (П$_2$.IV.358). См. также письмо к Анненкову от 10 (22) июля 1861 года: П$_2$.IV.351—352.

lib.pushkinskijdom.ru

на».[25] На самом деле, на основе полученных замечаний Тургенев предпринял многослойную творческую работу в рамках неменявшейся задачи.

Критические замечания в письме Анненкова можно разделить на две темы. Одна касается Базарова, а другая — Анны Сергеевны Одинцовой. В каждой теме есть по одному центральному критическому пункту, а вокруг него несколько мелких деталей. Детали Тургенев изменял довольно охотно. Однако даже в кажущихся мелочах он не спешил согласиться с Анненковым. Остановимся сначала на Базарове. Анненков заметил, что «в одном из разговоров Базарова с Павлом Петровичем — один из них упоминает о Кавуре, цитирует прямо место из „Современника"». Он советует Тургеневу: «Это, мне кажется, надо переменить; так близко, обличительно подходить к специальному явлению жизни нельзя».[26] Это место Тургенев изъял, причем, заметив, что здесь упоминается Пальмерстон, он изъял также и второе место, где упоминался Пальмерстон.[27] Однако полностью отказаться от маленькой насмешки над «Современником» он явно не хотел. В замечании Анненкова было не важно, действительно ли ссылка на Кавура являлась прямой цитатой — сознательной или подсознательной — из «Современника»; важно было то, что осведомленному читателю вроде Анненкова она могла показаться цитатой. Причем не столь важен был сам намек на «Современник», как тот факт, что этот намек делает Базаров, который этим как бы терял некоторую самостоятельность. Итак, Тургенев, хотя и изъял упоминание о Кавуре, ввел еще более непосредственный намек на «Современник», изменив в другом месте фамилию автора статьи об эмбриологии со «Скоропихова» на «Елисевича». Но этот намек Тургенев вложил в уста Кукшиной.[28]

Если Тургенев так осторожно воспринимал кажущиеся мелочи, неудивительно, что перемены, которые он внес в ответ на важнейшие комментарии Анненкова, являлись творчески очень сложными. В целом Анненков высоко оценил Базарова — и он понял величие того, что создал Тургенев в этом образе: «...я ⟨...⟩ мысленно целую лоб Ваш за созданье этого типа, который обнаруживает обыкновенное Ваше чутье общественных явлений и предназначен поучить, отрезвить, задуматься наше время, хотя, разумеется, оно все сие исполнит с некоторым упорством».

Однако Анненков сразу уловил, что у Базарова «два лица, как у Януса, и каждая партия будет видеть только тот фас, который ее наиболее тешит — или который она разобрать способна». С одной стороны, Базарова можно принять «за плодотворную ⟨...⟩ силу в будущем», а с другой — «за вонючий нарыв пустой цивилизации, от которого следует поскорее отделаться», и от этого «мнения о нем разнствуют». «Тем и другим вместе, — утверждал Анненков, — Базаров быть не может...» Анненков даже посчитал, что причиной этому является «нерешительное суждение автора» о его герое, и приписал всю беду отсутствию в Базарове «„жгучего, болезненного самолюбия", отличающего все поколение нигилистов»: «Для того, чтоб выказать оборотную сторону этого характера, мало превосходной сцены с Аркадием у копны сена — надо, чтоб в Базарове по временам или когда-нибудь проскользнул и Ситников. ⟨...⟩ Делу, впрочем, пособить легко, если, сохраняя все презрение к Ситникову — он когда-нибудь заметит Аркадию, что Ситниковых надо беречь на

---

[25] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. С. 450.

[26] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.

[27] С.VIII.453 (247^{24-25} и 245^{19}).

[28] С.VIII.454 (260^{28}). Фамилия Елисевич не могла не напомнить читателям фамилию видного сотрудника «Современника» Г. З. Елисеева.

lib.pushkinskijdom.ru

основании правила, изложенного еще князем Воронцовым, который на жалобы о мерзостях какого-то исправника отвечал: „Я знаю, что он негодяй, но у него есть важное достоинство — он ко мне искренне привязан"».[29]

Анненков не сознавал того, что двойственное отношение Тургенева к главному его герою лежало в основе понимания автором типа Базарова, — Тургенев сам подтверждал это и в своих письмах, и в статье «По поводу „Отцов и детей"».[30] Правда, и тут в мелочах следовать совету Анненкова было легко, и Тургенев ввел известную фразу об «олухах» Ситниковых и даже обширное замечание — вложив его опять в уста Павла Петровича — о монгольской или калмыцкой силе нигилистов в прямом соответствии с замечанием Анненкова, который видел в Базарове «такого же монгола, Чингис-хана и проч., каковы были и настоящие».[31] Тургенев даже, очевидно, соглашался с Анненковым насчет того, что самолюбие отличает нигилистов.[32] Он действительно прибавил штрихи, подчеркивающие самолюбие Базарова, но эти перемены в духе замечаний Анненкова происходят на фоне изменений, которые усиливают двойственное, противоречивое отношение автора к Базарову. С одной стороны, он исключил из реплик самого Базарова ряд фраз, которые «смягчают» его, делают его более «гуманным»,[33] а с другой — вложил в уста других действующих лиц как раз такие «смягчающие» высказывания. Например, перед сценой у копны сена Василий Иванович обсуждает с Аркадием бескорыстие своего сына.[34] А тонкость, с которой Тургенев подходил к своей задаче, выявляется как раз в «превосходной сцене с Аркадием у копны сена», как ее назвал Анненков. Об этих переменах уже долго идут споры, будто они вводились Тургеневым под сильным внешним давлением, будто они не соответствовали его настоящим убеждениям. Двойная направленность этих перемен, однако, подтверждает целенаправленность переработки. Тургенев ввел целую серию штрихов, благодаря которым рельефно проявлялся возрастающий разрыв между Базаровым и Аркадием и одновременно подчеркивалось самолюбие главного героя: «— Ты нежная душа, размазня, где тебе ненавидеть!.. Ты робеешь, мало на себя надеешься... — А ты, — перебил Аркадий, — на себя надеешься? Ты высокого мнения о самом себе? Базаров помолчал. — Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, — проговорил он с расстановкой, — тогда я изменю свое мнение о самом себе. Ненавидеть!»[35]

Что касается портрета «превосходной Анны Сергеевны», то Тургенев его подверг гораздо более обширной обработке. Анненков находил, что «этот тип нарисован... так тонко, что вряд ли и уразумеют его вполне будущие судители», и указал на два конкретных момента, которые его

---

[29] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.

[30] С.XIV.103.

[31] С.VIII.303—304[39–9] и 463; С.VIII.246 и 453; ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.

[32] См. об этом: *Жекулин Н. Г.* Базаров и вопрос личности // И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции / Под ред. Ж. Зёльдхейи-Деак и А. Холлош. Будапешт, 1994. С. 69—78.

[33] См., например, С.VIII.470 (354[38]: «Ему стало жаль Павла Петровича»); С.VIII.475 (381[26–27]). Уже первый анализ черновой рукописи, сделанный Н. С. Никитиной, дает основание думать, что стремление к исключению «смягчающих» черт происходило на протяжении всей работы над романом (см.: *Никитина Н. С.* Свидетельствует рукопись... // Русская речь. 1990. № 2. С. 18—19).

[34] «...Другой на его месте тянул бы да тянул с своих родителей; а у нас, поверите ли? он отроду лишней копейки не взял, ей-Богу! — Он бескорыстный, честный человек, — заметил Аркадий. — Именно бескорыстный» (С.VIII.320 и 465).

[35] С.VIII.324—325 и 465.

lib.pushkinskijdom.ru

не удовлетворяли. В ответ на замечание Анненкова, что сцена Одинцовой с Базаровым «после получения просьбы Аркадия на бракосоизволение с Катей ⟨...⟩ уже просто невыносима», так как в ней «происходит говорение людей ради говорения и царствует какая-то противная, тепленькая и припахивающая психология», Тургенев сцену тут же целиком исключил.[36] Кроме того, он прибавил фразы совершенно в духе предложения Анненкова о «взаимной веселости разговаривающих, из которых один смеется от злобы, а другая от отчаяния...».[37] Но в XXV главу, «где у А⟨нны⟩ С⟨ергеевны⟩ в разговоре с Базаровым выражается новая ее покатость в сторону Аркадия» и где «черты делаются ⟨...⟩ так мелки, что требуют сильной умственной лупы, которую не всякий обязан иметь — для уразумения их», Тургенев прибавил всего одну фразу, в которой лишь повторяется мысль Базарова о том, что Одинцова «хитрит».[38] Однако Тургенев, очевидно, счел замечания Анненкова о некоторой нечеткости эмоционального образа Анны Сергеевны не лишенными основания и внес несколько изменений, относящихся к осмыслению чувств, которые вызывал Аркадий в Одинцовой. Но он их внес в следующую главу — в сцену «после получения просьбы Аркадия на бракосоизволение с Катей».[39] Таким образом, эти чувства обсуждались на фоне главной темы — отношений между Одинцовой и Базаровым — вместо того, чтобы отвлекать от нее. Психологическая тонкость свойственна той обширной переработке, которой подвергся портрет Одинцовой вообще и описание отношений между ней и Базаровым в частности.

На первый взгляд может показаться, что эти перемены шли вразрез с замечанием Анненкова о неясности портрета Одинцовой. Так, например, в главах XV и XVI, где происходят первые встречи Базарова с Одинцовой, Тургенев исключает как повествовательные комментарии о характере Одинцовой,[40] так и все обсуждения, раскрывающие то впечатление, которое эти герои произвели друг на друга.[41] В главе XVI Тургенев также исключает ряд моментов, в которых довольно точно определялись противоположные взгляды на мир Одинцовой и Базарова.[42] Даже подводя первые итоги в вечер после приезда Базарова и Аркадия в Никольское, Тургенев сократил рассуждения Одинцовой о Базарове. А за этими изменениями следует обширное *авторское* описание противоречивого характера Анны Сергеевны, построенное на обилии отрицательных частиц и противительного союза «но».[43] Комментарий Анненкова, другими сло-

---

[36] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об; С.VIII.474 (479^{4-5}).

[37] См. С.VIII.474 (378^{38} и $378—379^{39-1}$).

[38] «„А вперед не хитри", — прибавил он про себя» (С.VIII.472 (373^{13-14}); см. также С. VIII.373^{1-2}).

[39] См. С.VIII.474—475 (исключения 378^{35} и 379^{18}; прибавление 379^{6-9}).

[40] См., например, С.VIII.456—457 (271^{17-19}, 271^{33}, 272^{10} и 272^{23}).

[41] См., например, С.VIII.457 (271^{33}; 272^{35}), 459 (282^{25-26}, 462 (297^{35-36}) и 462 (298). Вообще относительно Одинцовой Тургенев прибавляет указания на отсутствие у нее эмоциональности (С.VIII.459 (283^{10-11}) и 463 (300^{17-21})), в то время как сама Одинцова отрицает это (С.VIII.462 (297^{35-36} и 298^{33-34})). Что касается Базарова, то Тургенев усиливает кажущееся его равнодушие (см. С.VIII.457 (272^{35}) и 458 (277^{35-39})) и исключает прямые указания на то, что Базаров увлекся, даже «влюбился» в Одинцову (см., например, С.VIII.463 (305^{36}, где даже пришлось исключить ссылку на самолюбие Базарова!); 469 (370^{7-8})). То же, когда Базаров приезжает в Никольское после поединка: «...беседа у них завязалась такая, как будто они совершенно поверили друг другу», что любовь «чувство напускное» (С.VIII.372). Лишь в сцене после просьбы Аркадия «на бракосоизволение с Катей» Одинцова признается в том, что Базаров ее любил (С.VIII.476 (379^{34-35})).

[42] См. С.VIII.457—458 (277^{7-8}, 277^{23}, 277^{34} и 278^{9-10}).

[43] См. С.VIII.459 (282^{25-26}) и 459 ($282—83^{29-19}$). Ср. второе авторское резюме в конце главы XVIII, после их столкновения (С.VIII.463 (300^{17-21})).

lib.pushkinskijdom.ru

вами, показал Тургеневу, что там, где он хотел изобразить некоторую таинственность, Анненков увидел всего лишь тонкость японской табакерки, «где заключены миниатюрные деревца с плодами, прудики и лодочки»; следовательно, требовалась довольно обширная обработка. «...Мне кажется, — писал Тургенев Анненкову, — я вижу как и что́ надо сделать, чтобы привести всю штуку в надлежащее равновесие» ($П_2$.IV.371), и введенные перемены показывают, что Тургенев действительно понял, «как и что́ надо сделать».[44]

В письме Анненкова есть, однако, еще один очень важный элемент. Анненков хорошо знал склонность Тургенева сомневаться в себе и прислушиваться к отрицательным мнениям о своих произведениях. Поэтому его письмо изобилует в первую очередь одобрениями и похвалами роману, вроде: «...поздравляю с прекрасной повестью, которая свидетельствует, что автор еще в полном обладании творческих сил, и для меня это было всего важнее узнать». Он даже не считал лишним прямо опровергнуть критические замечания графини Ламберт, которой, как он узнал, роман не понравился, а к мнению которой Тургенев прислушивался. Хотя Анненков свои замечания высказал откровенно, он не настаивал на них, как явствует из его заключительных слов о романе: «Затем, кажется, я добросовестно исполнил задачу, возложенную на меня — и желал бы знать, насколько разделяете Вы сами мои суждения, далеко не неопровержимые».[45]

Роль Анненкова не окончилась на том, что он послал автору свои комментарии. Он служил посредником между Тургеневым и Катковым по вопросам издания: через него шла одна из копий изменений, с ним обсуждалась необходимость отсрочки публикации романа в связи с напряженными политическими событиями в России в конце 1861 года, и, важнее всего для Тургенева, Анненкову поручено было отговорить Каткова от издания романа в двух частях и двух номерах журнала.[46] Кроме того, как известно из письма Н. В. Щербаня, Анненков играл важную роль в решении исключить эпиграф.[47]

А с выходом романа перед Анненковым были поставлены новые задачи. Именно от Анненкова автор ожидал известия о том, какое впечатление производит роман. Тургенев знал, что он и в этом отношении может полагаться на «энциклопедически-панорамическое перо» ($П_2$.IV.293) своего друга, который лучше кого бы то ни было улавливал дух любого явления. С некоторым, правда, опозданием,[48] 15 (27) марта 1862 года, Анненков сообщает Тургеневу, что роман «получает гораздо более успеха, чем Вы ожидали. Есть просто энтузиасты его и притом из молодых людей,

---

[44] То, что Тургенев действительно стремился к большей таинственности в этом портрете, подтверждается еще и тем, что чувства Одинцовой наиболее недвусмысленно определяются в самом раннем источнике — в «Кратком изложении Содержания новой повести», где, например, прямо сказано: «Она признается Б(азаров)у, что полюбила Аркадия» ($П_2$.XII.574). Основы образа, однако, не изменились, а следовательно, те поправки, которые ввел Тургенев, едва могли удовлетворить Боткина. Таким образом, можно опять утверждать, что в этих изменениях Тургенев исходил в первую очередь из замечаний Анненкова.

[45] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.

[46] См. письмо Анненкова от 3 (15) февраля 1862 года (ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 18—19); П.IV.374 и ответ на него Анненкова от 22 октября (3 ноября) 1861 года (ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 9—10, об.); *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. С. 450.

[47] См. С.VIII.576—577.

[48] Второй номер «Русского вестника» за 1862 год вышел в самом начале марта (см.: *Клеман М. К.* Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. М., 1934. С. 131).

lib.pushkinskijdom.ru

как есть недовольные им и по большей части из людей степенных и пожилых». Он предвидел появление разных, в том числе и враждебных, откликов: «...между молодежью отыщутся и лютые враги романа, как теперь на виду его поклонники, а пожилые вечно пребудут к нему в одинаковых доброжелательно-хладнокровных отношениях. Клика „Современника" еще не высказалась по поводу него, заглушаемая покамест общим говором приветствия, с каким все Ваши романы встречаются». Анненков понимал, что наибольшие разногласия вызовет характер Базарова: «Сам герой однакож, сколько я не слыхал отзывов, остается для всех сфинксом и загадкой: его никто не понимает целостно, а только по частям...»

Но Анненков также понимал, что последнее слово еще не сказано: «...это, вероятно, останется до первой рьяной критики, которая и повернет общее представление в какую будет угодно ей сторону».[49] «Рьяной критикой» оказалась, конечно, появившаяся в «Современнике» статья Антоновича «Асмодей нашего времени». В ответ на эту статью Анненкову пришлось опять ободрить автора в письме от 24 апреля (6 мая) 1862 года: «Вы трудно поверите, сколько друзей Ваших обнаружила ругательная статья Антоновича. Можно сказать — мир Ваш друг — и поведение этого друга и любопытно видеть».[50]

Возникает еще один вопрос: почему Анненков сам не написал критическую статью об этом романе? Окончательного ответа на него переписка Анненкова с Тургеневым не дает. Однако в переписке сказалась душевная и моральная усталость Анненкова после всех событий в Петербурге и России в 1861-м—начале 1862 года. Усталость вместе с отвратительной погодой заставили его бежать из Петербурга на Украину, в имение овдовевшей свояченицы.[51] Кроме того, политическая обстановка не могла не отразиться и на судьбе «Отцов и детей», о чем Анненков не раз писал Тургеневу, утверждая, что в такой обстановке «тяжело, согласитесь, жить какому бы ни было роману».[52] А критика в такой момент могла или пройти незамеченной, или еще больше воспламенить общественное мнение. Но помимо того, совершенно ясно, что у Анненкова, как и у Тургенева, в данный момент просто не было вполне «симпатичного» ему журнального органа, куда можно было бы помещать свои статьи; Анненков в это время себя прямо назвал «литературным сиротой».[53]

«До сих пор Базарова совершенно поняли, т. е. поняли мои намерения, только два человека — Достоевский и Боткин». Так писал Тургенев

---

[49] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 23—24, об.

[50] Там же. Л. 27—28, об.

[51] Письма от 15 (27) марта и 7 (19) апреля 1862 года (ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 23—24, об. и 25—25, об.).

[52] Письмо от 15 (27) марта 1862 года (Там же. Л. 23—24, об.).

[53] Этим объясняется энтузиазм, с которым в 1862 году Анненков принял назначение В. Ф. Корша редактором «Санкт-Петербургских ведомостей» и уговаривал Тургенева принимать участие в газете: «Иметь под рукой у себя честную газету для всякой заметки — политического, общественного и литературного содержания, какая голову потревожит — есть дело, которым ни один порядочный человек в Европе не пренебрег бы. Вот почему ничего не предрешая самостоятельно — я полагал бы, что Вам (и мне, и вообще теперешним литературным сиротам, нам подобным) следует заявить Коршу — словом и делом готовность работать в его газете» (письмо от 24 апреля (6 мая) 1862 года. ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 27—28, об.); «Помнится, Вы мне говорили, что журнал, где бы наш круг числился сотрудником — будет иметь Ваши симпатии. Докажите это на деле. Напишите хоть восхождение солнца в Бадене — все будет хорошо из Ваших рук» (письмо от 24 октября (5 ноября) 1862 года. Там же. Л. 31—32, об.).

lib.pushkinskijdom.ru

К. К. Случевскому.[54] Из этого, естественно, вытекает, что Анненков не понимал Базарова «совершенно». Это подтверждается еще и тем, что, повторяем, уловив двойственность отношения автора к Базарову, Анненков не сумел постичь, что именно такая двойственность была Тургеневу не только нужна,[55] но глубоко свойственна его личному отношению к собственному герою. Это, однако, не означает, что Анненков «Отцов и детей» не понимал в целом. С первого же чтения романа в рукописи он осознал как эстетическую ценность, так и общественную важность этого произведения. И его мнение о романе осталось удивительно устойчивым. Еще в первом своем отзыве он писал: «Итак, повесть эта по изложению и отделке есть вещь мастерская, превосходящая внешней формой, по моему мнению, все писанное автором доселе. ⟨...⟩ Шуму будет она делать много — этого ожидайте. Она поднимает вопрос не о таланте и художественном достоинстве, а о том, историк ли ее автор или коновод партии. Серьезные писатели всегда рождали подобные вопросы у современников, и такого рода споры вокруг известного имени всегда доказывают значительность и важность этого имени».[56] После появления романа в печати он снова писал автору: «Писателем-романистом быть хорошо, но кинуть в публику нечто вроде нравственного масштаба, на который все себя примеривают, ругаясь на градусы, показываемые масштабом, и равно злясь, когда градус мал и когда велик, — это значит добраться через роман до публичной проповеди. А это, я полагаю, — последнее и высшее звено всякого творчества».[57] А в своих воспоминаниях, напечатанных уже после смерти Тургенева, Анненков прямо называет роман лучшим и совершеннейшим из всех произведений Тургенева и считает, что роман явился «художественн⟨ым⟩ отражение⟨м⟩ целой эпохи, которое всегда вызывает... упреки и недоразумения».[58] Такая высокая оценка «Отцов и детей» подтвердилась и продолжает подтверждаться в наши дни.

Дошедшие до нас документальные сведения, в частности переписка Анненкова с Тургеневым за весь период создания и издания романа, служат важным источником понимания места Анненкова как литературного советника Тургенева. Главная роль Анненкова заключалась в том, что он был для Тургенева очень чутким и опытным читателем нового произведения на предпоследнем этапе творческой работы — на этапе между черновым и беловым автографами, т. е. подготовки уже законченного произведения к печати. Анненков никогда не забывал об эстетической стороне художественного произведения, но вместе с тем отлично понимал, что художественное произведение всегда «действует» (и должно «действовать») в общественной среде. Причем важно было и то, что ни эстетические, ни общественные взгляды Анненкова не противоречили взглядам Тургенева, даже если они не были тождественны. И хотя Анненков всегда с величайшим сочувствием относился к произведениям Тургенева (ему в своем большинстве они, очевидно, по-настоящему нравились), это не мешало критику искренне и откровенно выражать свое мнение. На основе замечаний Анненкова Тургенев сразу мог понять,

[54] $П_2$.V.59.

[55] Ср. его письмо к А. И. Герцену от 10 (22) апреля 1862 года: «Штука была бы не важная представить его — идеалом; а сделать его волком и все-таки оправдывать его — это было трудно; и в этом я, вероятно, не успел» ($П_2$.V.50).

[56] ИРЛИ. Ф. 7. № 8. Л. 5—8, об.

[57] Письмо от 19 июня (1 июля) 1862 года (Там же. Л. 29—30, об.).

[58] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. С. 451 и 452.

lib.pushkinskijdom.ru

«насколько [ему] удалось высказать» то, что он именно хотел высказать, и, что было еще важнее, где он в цель *не* попал, и, следовательно, какие он должен был внести изменения. Кроме того — и может быть, сам Тургенев не совсем или не вполне осознавал это — Анненков отлично чувствовал недоверие автора к новому детищу и считал своей обязанностью ободрять друга. Вот откуда та уверенность, впрочем тоже вполне искренняя, с которой он отзывался о достоинствах нового произведения на каждом этапе. В конечном итоге, роль, которую Анненков даже с радостью принимал на себя, требовала проницательности и глубокого понимания как нового произведения, так и автора. Неудивительно, что для Тургенева отклик Анненкова был таким важным. В данном случае можно утверждать, что Анненков исполнил свое назначение не только «добросовестно», как он сам выразился, но блестящим образом, одновременно скромно и усердно.[59]

---

[59] Таким образом подтверждаются наши заключения о роли Анненкова — советника Тургенева в связи с романом «Новь» (см.: *Žekulin Nicholas G.* Pavel Annenkov conseiller littéraire de Tourguéniev: Le cas de «Terres Vierges» // Revue d'Etudes Slaves. 1985. LIX. № 4. P. 753—766).

lib.pushkinskijdom.ru

© *ЛЕА ПИЛЬД (Эстония)*

МЕРЕЖКОВСКИЙ И ТУРГЕНЕВ

До настоящего времени тема Тургенев и Мережковский практически не привлекала внимания исследователей. В литературоведческих работах высказывания на эту тему носят беглый, эпизодический характер.[1] С нашей точки зрения, она важна не только для детальной обрисовки Мережковского-критика и Мережковского-художника, но позволяет внести существенные уточнения в представление о его творческой эволюции.

Картина мира Тургенева-художника и отдельные аспекты поэтики его произведений начинают интересовать Мережковского в начале 1890-х годов. Непосредственным свидетельством этого интереса является обращение к Тургеневу в первом серьезном литературно-критическом труде Мережковского (приобретшем впоследствии репутацию одного из первых символистских манифестов) «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893).

Как известно, в этой работе Мережковский, высоко оценивая отдельных писателей русской классической литературы XIX века, использует широко распространенное в русской литературной критике смысловое клише и говорит об «отсутствии в России „литературы"», так как не видит взаимосвязи между литературными явлениями и в исторической перспективе, и внутри отдельных литературных эпох. Исходя из такой оценки русской литературы, Мережковский подчиняет анализ произведений каждого конкретного автора четкой концептуальной установке: рассматривает его творчество как непосредственное проявление «раздробленности» литературной жизни. Отсутствие единства, неполнота присущи, по мысли Мережковского, не только русской литературе в целом, но и художественной картине мира, произведениям русских литераторов. Так, например, религиозные искания позднего Толстого не согласуются с эстетикой его более ранних романов. «Бегство от культуры» Достоевского находится в противоречии с его новаторством в области художественного психологизма и т. д. Творчество Тургенева, по сравнению с названными авторами, подвергается в книге Мережковского более детальному рассмотрению. Критик обращает внимание на жанровую многосоставность тургеневского творчества, однако эта особенность оценивается им отрицательно. Мережковскому кажется, что центральное жанровое противопоставление в творчестве Тургенева (романы и «малая проза») носит искусственный характер. Романы Тургенева — это продукт «социального заказа», результат подчинения «утилитарной», внеэстетической тенденции в литературе: «Он (Тургенев. — *Л. П.*) писал свои большие романы на модные общественные

---

[1] См., например: *Астман М.* Тургенев и символизм // Записки русской академической группы в США. New York, 1983. Т. XVI. С. 168—169; *Ашимбаева Н. Т.* Тургенев в критической прозе И. Анненского // Известия АН Казахской ССР. 1984. № 1. С. 78 (Сер. филологическая).

lib.pushkinskijdom.ru

темы, на так называемые жгучие вопросы дня».[2] «Малая проза» Тургенева рассматривается Мережковским как смысловой «противовес» схематичным, тенденциозным романам. Эти произведения по своей художественной структуре мало связаны с романами, и, создавая их, Тургенев совершает «бегство» от пугающей его своим уродством реальности.

Романы, как доказывает Мережковский, тоже обладают художественной неполнотой: внутренней неоднородностью образов. Если, например, мужские персонажи тургеневских романов создаются вне эстетической стихии и репрезентируют публицистический пласт творчества писателя, то женские образы, напротив, не имеют никакой связи с действительностью и «пересекаются» с поэтикой «малой прозы».

Ценность Тургенева-художника для литературы будущего Мережковский усматривает в создании импрессионистического стиля, который представляет собой художественное образование, не связанное с творчеством этого писателя в целом (Эстетика и критика. Т. 1. С. 177).

В произведениях других гениальных русских писателей Мережковский находит иные (отсутствующие у Тургенева) элементы, которые должны объединиться в «новой» литературе с тургеневским «импрессионизмом». Так, Гончаров, в отличие от Тургенева, создает символические характеры, а Достоевский и Толстой в своих романах разрабатывают «новое мистическое содержание». Мережковский считает, что творчество всех гениальных русских писателей в той или иной степени бессознательно, но высшая степень бессознательности проявляется в произведениях Тургенева. Критик почти полностью отказывает Тургеневу в «идее», организующей деятельности мысли (Там же).

Автор книги «О причинах упадка...» осуществляет ту объединяющую, синтезирующую деятельность по отношению к разрозненным литературным явлениям, которой не занималась, по его мнению, литературная критика XIX века. Именно критики — главные виновники «раздробленности» русской литературы, и книга Мережковского как критический текст нового типа призвана продемонстрировать другое отношение к литературным феноменам, прежде всего взаимосвязь между ними.

Сказанным, однако, не исчерпывается обращение к тургеневскому наследию в книге «О причинах упадка...». Мережковский прекрасно отдает себе отчет в том, что он описывает отнюдь не реального Тургенева и что подчиняет интерпретацию тургеневского творчества собственной главной концептуальной установке. Ее основная цель — трансформация культурного сознания русских литераторов и читателей, освобождение его от разрозненного, узкотенденциозного восприятия литературных явлений. То, что Тургенев для Мережковского является только «бессознательным» художником, доказывается на уровне эксплицитных аналитических высказываний критика, но, по сути дела, отвергается в имплицитной структуре текста.

Так, например, книга начинается с обращения к фигуре Тургенева-литератора, — с цитирования его предсмертного письма к Толстому. Тургенев (наряду с Пушкиным) оказывается для Мережковского единственным русским литератором, обратившим в XIX веке внимание на «раздробленность» русской культурной жизни: на одиночество русских писателей, ущербный характер литературных и идеологических кружков, еще

---

[2] *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Эстетика и критика. М., 1994. Т. 1. С. 175. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках названия сборника, тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

более усиливающих это одиночество (Эстетика и критика. Т. 1. С. 175). Мережковский, подобно Тургеневу в 1880 году, отказывает русской литературе во всемирно-историческом значении: «Несомненно, что в России были истинно великие поэтические явления. Но вот вопрос: была ли в России *истинно великая литература*, достойная стать наряду с другими *всемирными литературами*?» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 142); «На всех созданиях *истинно великих культур*, как на монетах, отчеканен лик одного властелина. Этот властелин — *гений народа*» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 141). Этот повторяющийся мотив в книге «О причинах упадка...» можно считать реминисценцией из «Пушкинской речи» Тургенева, по-видимому сознательно «вмонтированной» Мережковским в текст. Ср. у Тургенева: «Но можем ли мы по праву назвать Пушкина *национальным* поэтом в смысле *всемирного* (эти два выражения часто совпадают), как мы называем Шекспира, Гете, Гомера? Пушкин не мог всего сделать»;[3] «Но только тогда, когда творческой силою избранников народ достигает *сознательно-полного, своеобразного выражения своего искусства*, своей поэзии — он тем самым заявляет свое окончательное право на собственное место в истории; он получает свой духовный облик и свой голос — он вступает *в братство с другими народами*».[4] Таким образом, уже в книге «О причинах упадка...» Мережковский пытается превратить литературно-критический текст в многосоставное жанровое образование, объединяющее в себе аналитический и собственно художественный пласты. Структура последнего достаточно сложна: она включает в себя, в частности, различные формы «чужого слова» (особенность, характеризующая также построение художественных произведений Мережковского). Так, например, ряд цитат и реминисценций в книге противоречат по смыслу аналитическому слову автора, и, по-видимому, такого рода противоречия передают авторский замысел Мережковского. Высказывания Пушкина и Тургенева отражают, по Мережковскому, «объективное», независимое от тенденциозности критиков-публицистов движение русской литературы к целостности; кроме того, такая «полифоническая» структура текста противостоит критике XIX века, которая лишена семантической многозначности. Однако создание такой многоплановой структуры здесь, действительно, является только попыткой, и в целом авторское слово в книге «О причинах упадка...» иерархически господствует над «чужим словом». Ниже мы будем говорить о некоторых художественных особенностях книги Мережковского «Вечные спутники», где, на наш взгляд, более полно реализуется его стремление реформировать традиционную структуру литературно-критического текста.

О том, что представление о Тургеневе как «бессознательном» художнике не является для Мережковского непреложным, свидетельствует опубликованная в том же 1893 году заметка «Памяти Тургенева».[5] Здесь мы находим иную концепцию культурно-психологического и эстетического облика Тургенева. Типологически этот облик близок Гете, чье творчество и восприятие действительности являются в это время для Мережковского гносеологической нормой и чей образ обладает сходными чертами в книгах «О причинах упадка...» и «Вечные спутники». Основные свойства Тургенева в упомянутой заметке — «гармония», проявляющаяся в сфере твор-

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 345.

[4] Там же. С. 341.

[5] *Мережковский Д. С.* Памяти Тургенева // Театральная газета. 1893. № 8. 22 авг.

lib.pushkinskijdom.ru

чества (объединение «эстетизма» и «общественности»), мышления (объединение «Веры» и «Знания»), идеологии (сочетание «западничества» и исконной «русскости») (Эстетика и критика. Т. 1. С. 131—132). Концепция Тургенева здесь, таким образом, противоположна эксплицитному изображению писателя в книге «О причинах упадка...»: его творчество, его художественное миросозерцание обладают полнотой и законченностью, ему доступна сфера «мысли». Концовка некролога как бы мотивирует такую смену ракурса: Тургенев оценивается с позиции «вечности», а не с узкоисторической точки зрения эпохи fin de siècle. Здесь концепцию Тургенева определяет сам жанр (текст, близкий к жанру некролога, обращенный к сфере «памяти» — сфере вечной, неизменной: в его задачу не входит изменить культурное сознание русского читателя).

Если в книге «О причинах упадка...» и заметке «Памяти Тургенева» Мережковский создает неоднозначный образ писателя, то в следующем объемном литературно-критическом труде — «Вечные спутники» (1897) — его оценка вполне однозначна. Тургенев не попадает в число русских писателей, которым Мережковский посвящает отдельный очерк. Почему этого не происходит, следует сказать особо. Эстетические задачи, которые ставит перед собой Мережковский в «Вечных спутниках», существенно отличаются от целей книги «О причинах упадка...». Если в последней говорится о возможных путях формирования «новой» русской литературы и при этом преследуется цель изменить художественное восприятие (главным образом, в литературной сфере) русских литераторов и читателей, то в «Вечных спутниках» стремления Мережковского носят более максималистический характер. В книге, на наш взгляд, в духе общесимволистской идеи преображения действительности красотой решается задача созидания «культурно-терпимой» среды, интерпретируемой как соединение профессиональных литераторов и широкой читательской аудитории. Основной объект литературно-критического анализа в «Вечных спутниках» — это феномен художественно-аналитического сознания в эпохи культурных сломов. При этом следует учесть, что для Мережковского тип сознания (восприятия) и текст — это изоморфные феномены. Особенности внутреннего облика писателя, по Мережковскому, непосредственно отражаются в создаваемом им тексте. Такая установка восходит непосредственно к психологической школе в литературоведении, с которой Мережковский связан генетически: одним из ближайших предшественников его литературно-критического метода следует считать датского критика и историка литературы Георга Брандеса — автора психолого-биографических очерков-портретов.[6] Из тринадцати литературно-критических очерков, входящих в первое издание книги «Вечные спутники», восемь посвящено анализу произведений античных и западноевропейских авторов («„Дафнис и Хлоя" Лонга», «Марк Аврелий», «Плиний Младший», «Кальдерон», «Сервантес», «Монтань», «Флобер», «Ибсен»), а четыре — анализу русских авторов («Достоевский», «Гончаров», «Майков», «Пушкин»). Основными характеристиками художественного и аналитического восприятия действительности европейскими (и античными) авторами в эпоху культурного слома, по Мережковскому, являются адогматизм (иногда — асистемность) и терпимость — как идейная, так и этическая. Например,

[6] См., например: *Брандес Г.* Новые веяния. Литературные портреты и критические очерки с приложением автобиографии Г. Брандеса и характеристики. СПб., 1889. О контактах Г. Брандеса с русскими литераторами см.: *Шарыпкин Д. М.* Ибсен в русской литературе (1890-е годы) // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 274—275.

lib.pushkinskijdom.ru

в очерке «Монтань» Мережковский пишет: «...У скептицизма, который привел Монтаня в политической области к глубокому консерватизму, есть другая сторона: *терпимость* (Курсив Мережковского. — *Л. П.*) ⟨...⟩ В ней одна из бессмертных заслуг философа»;[7] «Но Монтань питает отвращение к излишней симметрии ⟨...⟩ он предпочитает оставить материал своей философской мысли в том неприкосновенном виде, в каком он получил его из рук природы и жизни» (С. 214). О стоике Марке Аврелии в одноименном очерке говорится так: «От философского педантизма и сухости его спасали неиссякаемая доброта и мягкость души» (С. 132).

Как полагает Мережковский, и Монтень, и Марк Аврелий, и Плиний Младший, а также Кальдерон и Ибсен обладают многомерным, плюралистическим художественным или художественно-аналитическим сознанием (т. е. понимают условность любой идеологической системы, этического учения, эстетической концепции). Адогматизм как одна из характеристик такого способа восприятия реальности, по мысли Мережковского, может проявляться не только как эксплицитно реализованная в текстах черта сознания, он может быть имплицитной характеристикой художественного текста: становиться явным для читателя лишь на определенной стадии развития художественного произведения во времени. Например, в очерке о Кальдероне Мережковский говорит о том, что фанатизм Кальдерона-католика — это явление архаическое, для современного читателя актуально адогматическое отношение Кальдерона к христианской этике: «Моралисты всех времен угадывали опасность, заключенную в учении о беспредельной силе покаяния и любви. ⟨...⟩ Кальдерон не принадлежал к числу робких и слабых. Он проник в глубину христианской любви, показал условность добра и зла, преступления и подвига, перед ее силой» (С. 156).

Западноевропейская культура основана на феномене преемственности. Терпимость и ощущение исторической условности идеологических концепций, литературных произведений, философских систем, равно как и их ценности, в процессе эволюции культуры оказываются для европейских художников и ученых фактом *сознания*.

Для русских писателей, о которых пишет Мережковский в «Вечных спутниках», терпимость — это стихийное, спонтанно возникающее явление. Так, в творчестве Гончарова и А. Майкова культурная терпимость распространяется на достаточно узкий круг явлений. Гончаров, изображающий в своих романах представителей дворянства и разночинной среды, этическим и эстетическим идеалом считает культуру дворянскую, однако «объективность» его творческой манеры обусловливает и признание «чужой» правды. Ср. интерпретацию Мережковским образа Веры в «Обрыве», когда точка зрения героини приравнивается к авторской: «Она (Вера. — *Л. П.*) сознает, что в учении Волохова есть какая-то сила и правда, но вместе с тем понимает его односторонность и жестокость» (С. 411). В поэзии Майкова, по мнению Мережковского, терпимость проявляется как одинаковая любовь к двум полюсам культурной жизни — «язычеству» и «христианству». В творчестве Достоевского прослеживается адогматическое отношение к христианской этике (неразличимость границы между добром и злом), а в творчестве Пушкина[8] адогматизм и

[7] *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. СПб., 1897. С. 263. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

[8] Об интерпретации творчества Пушкина у Мережковского см.: *Минц З. Г.* У истоков «символистского Пушкина» // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции, 13—14 ноября. Таллинн, 1987. С. 72—76.

lib.pushkinskijdom.ru

терпимость присутствуют в равной мере, оказываясь проявлением бессознательного импульса.

Стихийно возникающая культурная терпимость у Гончарова и Майкова, спонтанное ощущение условности современного христианства у Достоевского, которое Мережковский интерпретирует как отголосок пушкинского культурного протеизма, характеризует, по мысли критика, лишь отдельных (наиболее одаренных) представителей русской литературы. Основная же масса русских литераторов и читателей вовсе лишена названных качеств. Аналитический пласт авторского слова в «Вечных спутниках» достаточно четко выявляет это противопоставление. Однако в структурной организации книги он не занимает центрального места. В ряде очерков авторское слово уравновешивается «чужим» уже в количественном отношении. Например, в очерках «Плиний Младший», «Марк Аврелий», «Кальдерон», «Монтань» цитируемые тексты количественно доминируют над авторским словом. Это чисто внешняя, на первый взгляд, характеристика представляется нам проявлением внутренней установки автора.

Как известно, Мережковский, подобно многим другим символистским критикам, ориентировался на традицию западноевропейской (эстетической или «субъективной») критики. Само понятие «субъективной» критики предполагало, в интерпретации ее представителей, не столько субъективное толкование художественного произведения, сколько его модернизированное прочтение и потенциальное включение в целый ряд подобных (предшествующих и последующих) прочтений. В предисловии к первому изданию «Вечных спутников» Мережковский писал: «...критика *субъективная*, психологическая, неисчерпаемая, беспредельная по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в *своем* свете, в *своем* духе, под *своим* углом зрения» (С. 353).

Как свидетельствуют теоретические размышления о новом критическом методе некоторых западноевропейских критиков конца XIX века, одной из основных своих задач они считали достижение «объективности», т. е. беспристрастного отношения к описываемому материалу. Эти размышления касались, в частности, жанровой структуры литературно-критического текста и его стилистики. И в том, и в другом случае речь шла о способах отстранения от анализируемого материала. Так, например, Оскар Уайльд в своих «Исканиях» писал: «Но опять-таки критик вовсе не должен ограничиваться одной субъективной формой восприятия. Он может пользоваться как драматической, так и „эпической" формой. Он может употреблять форму диалога, или же он может писать в форме повествования».[9] Представитель французской «субъективной» критики А. Франс, как известно, универсальным способом отстранения от описываемого материала считал иронию.[10] Об отстраненности авторского «я» в литературно-критической статье писал и представитель английской эстетической критики М. Арнольд. Его работа «Задачи современной критики» была опубликована в 1895 году в журнале «Северный вестник», в котором сотрудничал Мережковский. Арнольд, в частности, писал: «Вообще, наибольшую пользу своим читателям критик может принести тогда, когда он сообщает им новые знания, вводит свое личное суждение лишь незаметно, в качестве спутника и толкователя».[11] Вслед за западноевро-

[9] *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1910. Т. 5. С. 235.

[10] См. об этом, например: *Венгерова З.* 1) Анатоль Франс // Вестник Европы. 1898. № 8. С. 761; 2) Улыбка и цветы культуры // Русская мысль. 1909. № 3. Отд. 2. С. 102.

[11] *Арнольд М.* Задачи современной критики // Северный вестник. 1895. № 6. С. 181.

lib.pushkinskijdom.ru

пейскими критиками Мережковский тоже ищет способ отстраненной подачи литературно-критического материала. Для него таким способом оказывается «чужое слово». Функционально наиболее значимой, с нашей точки зрения, разновидностью «чужого слова» в рассматриваемом литературно-критическом труде Мережковского являются цитаты.

Большинство произведений, которые цитируются в «Вечных спутниках», — это гетерогенные в жанровом отношении тексты. Так, например, в статье «Марк Аврелий» приводятся обширные выдержки из дневника римского стоика — текста, находящегося, с точки зрения Мережковского, на грани художественного, философского и документально-биографического жанров. Многосоставный жанр в глазах Мережковского манифестирует свободу от любого рода предвзятости. Ср.: «...дневник Марка Аврелия ⟨...⟩ книга, более чем какая-либо другая, независима от условий места и времени, от всякой предвзятой системы, от требований литературного слога, от желания нравиться или открывать новые истины» (С. 69).

В очерке «Плиний Младший» Мережковский цитирует письма римского писателя, также являющиеся для него образцом «пограничного» жанра. В очерке «Достоевский» речь тоже идет о разнородном в жанровом отношении тексте. Жанровую структуру романа Достоевского Мережковский, предваряя Вяч. Иванова, определяет как соединение романа и драмы: «Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий» (С. 349—350).

Можно сказать, что многочисленные цитаты из разнородных в жанровом отношении произведений европейских и русских авторов выступают у Мережковского в функции *образа* многосоставного в жанровом отношении текста. В последнем, по Мережковскому, моделируется многоракурсное, плюралистическое отношение к миру, которого лишен русский читатель; по-видимому, конструирование образа такого текста является для критика основным средством воздействия на сознание читателей при восприятии ими литературно-критического произведения. Наряду с цитатами из произведений анализируемых писателей, мы встречаем в «Вечных спутниках» и цитаты из текстов тех авторов, которые до Мережковского обращались к анализу произведений и культурно-психологических особенностей личности Сервантеса, Гете, Пушкина и т. д. Так, например, в очерке «Марк Аврелий» цитируются литературно-критические оценки одного из предшественников западноевропейской «субъективной» критики Эрнеста Ренана — фигуры в высшей степени авторитетной для Мережковского. Очерк «Гете», включенный в более поздние издания «Вечных спутников», содержит оценки Эккермана — автора «Разговоров с Гете»; очерк «Пушкин» — оценки А. О. Смирновой, автора «Записок» о Пушкине, опубликованных в середине 1890-х годов в «Северном вестнике».[12] В результате «чужое» слово в «Вечных спутниках» приобретает более высокий ценностный статус, чем слово авторское. Носителями авторитетного «чужого» слова у Мережковского оказываются преимущественно европейские, а не русские писатели, а также не-писатели (А. О. Смирнова), создающие тексты «переходного» (многосоставного) жанра. Для Мережковского к такому жанру относятся не только дневник Марка Аврелия и «Опыты» Монтеня, но и упомянутые «Записки» Смирновой,

[12] Отдельным изданием «Записки А. О. Смирновой» были опубликованы издательством «Северного вестника» в 1895 году. Следует отметить, что Мережковский, как и многие другие его современники, не сомневался в подлинности «Записок А. О. Смирновой». Лишь в 1929 году была документально подтверждена их недостоверность. См. об этом: *Рейсер С. А.* Основы текстологии. Л., 1978. С. 110—111.

lib.pushkinskijdom.ru

где зафиксированы высказывания Пушкина, сочетающие в себе художественный и аналитический пласты и объединенные с «документальным» повествованием.

Оценка тургеневской «картины мира», которая скрыто присутствует в книге «О причинах упадка...», а также в заметке, посвященной его памяти, нарушила бы цельность концепции книги «Вечные спутники». Мережковский отрицает здесь наличие «европеизма» (то есть адогматизма как характеристики мышления, идейной и этической терпимости) в русском культурном сознании и относит к сфере «бессознательного» все формы проявления культурной терпимости у русских писателей. Тургенев в «Вечных спутниках» оказывается представителем «крайностей» эстетического сознания, «художественным нигилистом» и даже «врагом культуры» (С. 341; 538—539). В отличие от первого литературно-критического труда Мережковского, здесь нет многозначности в оценке тургеневского творчества, а его слово перестает быть смысловым противовесом эксплицитно выраженному авторскому слову. Авторитетное слово, как уже отмечалось, принадлежит здесь европейским художникам, мыслителям и критикам. Таким образом, Тургенев полностью «переключен» в сферу русской культуры, которая противопоставлена европейской как лишенная «протеизма», адогматизма и терпимости на уровне сознания. По-видимому, Тургенев подвергается такой радикальной переоценке именно потому, что является в русской литературе, наряду с Пушкиным, ярким выразителем культурной программы, декларируемой Мережковским в «Вечных спутниках». Те свойства художественно-аналитического сознания, которые Мережковский считает отсутствующими у русских литераторов, в высшей степени развиты у Тургенева, и критик, конечно, это прекрасно понимает.

Если в литературно-критических статьях 1890-х годов Мережковский акцентирует внимание на «эстетизме» и (в меньшей степени) культурном «протеизме» Тургенева, то в собственной прозе того же времени он обращается к одному из конкретных аспектов художественной картины мира писателя. «Тургеневская» проблематика тесно сопряжена только с одним жанром художественной прозы Мережковского — рассказами из современной жизни. Большинство из них («Пророк», 1891;[13] «На новом Замоскворечье», 1895;[14] «Княжна Диспина», 1895;[15] «Любовь», 1898[16]) посвящено изображению любовных коллизий. Рассказы строятся на основании единой сюжетной схемы: герой, влюбленный в героиню, стремится к свободе от общепринятых шаблонов в любовных отношениях (в рассказе «Пророк» герой отказывается от «чувственной» любви во имя «любви-жалости»; в рассказе «На новом Замоскворечье» — стремится вырваться из атмосферы мещанского купеческого быта, сковывающего чувство; в рассказе «Княжна Диспина» — протестует против слепого подчинения своим чувствам и больше доверяет рефлексии; в рассказе «Любовь» — отказывается от «простой», «тихой» любви героини во имя «безрассудной» страсти, напоминающей ему «книжную» любовь эпохи Возрождения).

---

[13] *Мережковский Д. С.* Пророк // Наблюдатель. 1891. № 12.

[14] *Мережковский Д. С.* На новом Замоскворечье // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». 1895. № 6.

[15] *Мережковский Д. С.* Княжна Диспина // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». 1895. № 8.

[16] *Мережковский Д. С.* Любовь // Ежемесячные литературные приложения журнала «Живописное обозрение». 1898. № 5. (Все перечисленные выше рассказы позже не переиздавались).

lib.pushkinskijdom.ru

Описанный сюжетный инвариант имеет свой конкретный литературный источник — повести и рассказы Тургенева, написанные в разное время («Переписка», 1844—1854; «Два приятеля», 1854; «Вешние воды», 1872). В данном случае Мережковский ориентируется не столько на конкретные особенности названных произведений, сколько на общую сюжетную схему «малой прозы» Тургенева, посвященной любовной проблематике. Во всех перечисленных тургеневских текстах герой «уходит» от героини, либо будучи неудовлетворенным ее «обычностью», тривиальностью («Два приятеля»), либо под влиянием бессознательного, стихийного импульса («Переписка», «Вешние воды»). Героини Мережковского ориентированы на тургеневских героинь этих же произведений. Они также пассивны и покорны, когда переносят страдания, хотя многие из них и обладают большой внутренней силой. В рассказе «На новом Замоскворечье» Мережковский непосредственно соотносит главную героиню — Анету Лопухину с тургеневской: «Ей очень нравились тургеневские Елена и Инсаров; она даже переписала весь дневник Елены».[17]

Нетрудно заметить, что произведения, о которых идет речь, имеют четкую полемическую направленность. Их сюжетная схема восходит не только к Тургеневу, она как бы «переворачивает» сюжетный рисунок многих прозаических произведений З. Н. Гиппиус 1890-х годов. Повести и рассказы Гиппиус этого времени тоже посвящены изображению любовных коллизий, причем героями также являются современники. Однако для нее происходящее знаменует становление «нового» человека, символизирует начало коренной трансформации его эмоциональной сферы.[18] Можно предположить, что одно из заглавий рассказа Мережковского — «На новом Замоскворечье» — заключает в себе одновременно иронию и полемику по отношению к художественной концепции Гиппиус. Замоскворечье в русской литературе — один из емких символов консерватизма и окостенения форм национального быта (достаточно вспомнить хотя бы пьесы А. Н. Островского из купеческой жизни, где действие часто происходит на Замоскворечье). Главный герой рассказа Мережковского, сын купца Григорий Львов, стремящийся вырваться из отцовского дома и построить свою жизнь (в частности, любовные отношения) по-новому, терпит крах, уезжает за границу и там спивается. «Новое Замоскворечье», таким образом, — это оксюморон, снимающий любые рассуждения об изменениях традиционных форм любви и семейного быта.

Мережковский скептически относится к эмоциональной утопии Гиппиус, поскольку считает, что эмоциональная сфера в человеке наиболее консервативна, и в процессе формирования «нового» человека, трансформации его духовного мира нужно, в первую очередь, стремиться к изменению интеллектуального восприятия, повышению культурного уровня.

«Тургеневский» подтекст рассказов о любви из современной жизни отсылает к его концепции любви как стихийной, неподвластной человеку силы, с которой тот не в состоянии бороться. Кроме того, обращение к тургеневским сюжетам усиливает художественную полемику с Гиппиус, так как и она, создавая свои рассказы и повести, использует эти сюжеты, что само по себе имеет идеологический (в широком значении этого слова) смысл. Гиппиус не соглашается с «агностическим» подходом Тургенева к

[17] *Мережковский Д. С.* На новом Замоскворечье. С. 240.

[18] См. об этом: *Азадовский К. М., Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус: Метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Н. Сочинения. Л., 1991. С. 25—29.

lib.pushkinskijdom.ru

миру и, в частности, с интерпретацией любви как непознаваемой субстанциональной силы.[19]

В целом можно сказать, что в первый период своей творческой эволюции Мережковский хорошо осознает всю сложность и неоднозначность тургеневского творчества и его культурно-психологического облика, высоко оценивает его обращенность к западной культуре, его культурный протеизм, стремление к аконцептуальности мышления. Однако в литературно-критических трудах он подчиняет интерпретацию культурного облика Тургенева своей основной эстетической задаче: трансформации русского культурного сознания, «культурному строительству». При этом в прозаических произведениях иных жанров Мережковский меняет точку зрения на Тургенева. Одной из основных характеристик поэтики произведений Мережковского 1890-х годов является сопряженность жанра с темой. З. Г. Минц писала, что Мережковский (как и З. Н. Гиппиус) является создателем декадентских стихов и прозы, ориентированной на эстетическую утопию.[20] Это сопряжение жанра и проблематики в творчестве Мережковского нуждается в отдельном объяснении. Известно, что в это время он пробует себя в разных жанрах: пишет и публикует роман («Смерть богов», 1895), рассказы на тему из современной жизни, о которых уже шла речь, стилизованные новеллы («Любовь сильнее смерти», «Наука любви» — 1896), стихотворения, поэмы, драматические произведения.

В рассказах из современной жизни Мережковский в художественной форме выражает свой скептицизм по отношению к эмоциональной утопии. В стилизованных новеллах из жизни эпохи Возрождения, в отличие от всех других жанров этого времени, Мережковский ироничен. Ирония манифестирует отдаленность современного человека от мира красоты эпохи Возрождения. Наконец, в романах Мережковский ставит себе задачу не только детально описать конкретную историческую эпоху, но и показать перспективы культурного развития современного человечества.

Аналитическое расчленение точек зрения на современную действительность и ее культурную перспективу, которое отражается в жанровой структуре прозаического и поэтического творчества Мережковского 1890-х годов, во многом обусловлено его внутренним несогласием с эстетическими установками других ведущих представителей «нового» искусства, в частности символистов круга «Северного вестника».

Так, пафос «культурного строительства», протест против «культурной неотзывчивости» русских критиков и читателей полемически заострен не только по отношению к традиции демократической критики XIX века, но, вероятно, означает неприятие профессиональной ограниченности, например, А. Волынского, литературно-критические статьи которого не устраивают Мережковского из-за отсутствия «художественного вкуса».[21]

По-видимому, следует считать, что миф о преждевременных, «слишком ранних» пророках, столь значимый не только для «старших», но и для «младших» символистов, имеет в творчестве и биографии Мережковского

---

[19] См. об этом: *Пильд Л.* Зинаида Гиппиус и Иван Тургенев // Блоковский сборник XIV. Тарту (в печати).

[20] *Минц З. Г.* О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. Смерть богов (Юлиан Отступник). М., 1989. Т. 1. С. 6—7.

[21] Ср., например: «Критик г. Волынский презирает простой, человеческий язык философа г. Волынского. ⟨...⟩ Он откапывает какие-то невероятные допотопные цветы красноречия, чудовищно-комические, от которых становится не смешно, а жутко на сердце читателей...» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 166).

lib.pushkinskijdom.ru

глубокие культурно-психологические корни. Имплицитно он отразился в структуре «Вечных спутников». Мережковскому, подобно многим другим литераторам эпохи «сумерек», было свойственно чувство глубокого культурного одиночества. См., например, его признание в письме к Чехову 1891 года: «Я здесь в Петербурге веду жизнь отшельника. Никого не вижу, кроме редакторов, и то я, кажется, два года не печатал бы ни строки в журналах, если бы не надо было денег».[22] По свидетельству Акима Волынского, З. Н. Гиппиус, реализуя одну из своих многочисленных литературных мистификаций, писала в 1890-е годы своему мужу письма от имени Снежной королевы, роль которых заключалась в конструировании восхищающейся Мережковским-писателем читательской аудитории.[23] В действительности такой аудитории не существовало. Сам факт культурного одиночества интерпретировался Мережковским как свидетельство того недостатка, который он считал присущим в 1890-е годы большинству литераторов и читателей, а также самому себе: отсутствие свободы мысли, культурного плюрализма. Например, герой автобиографической поэмы Мережковского «Старинные октавы», написанной в 1896 году, способен пересоздать действительность лишь в своих мечтаниях, осуществить эстетическую утопию в реальности ему не удается.[24] По-видимому, культурное наследие позитивизма, с которым было непосредственно связано прошлое Мережковского, мешало четко отграничить от этого прошлого «рационализм», характеризовавший его литературную позицию в 1890-е годы. Мережковский был уверен в том, что для прихода к «символическому» миропониманию русским читателям и литераторам следует научиться видеть различия и связь между культурными феноменами, и сам этот процесс должен протекать не только на художественно-интуитивной, но и на рациональной основе. В частности, поэтому Мережковский выступает против абсолютизации декадентства. Для него изменения восприятия на низших уровнях психики (отраженные в импрессионистическом характере поэтического стиля декадентов) не означают изменения культурного сознания в целом.

Этого рационалистического пафоса не понимали, с одной стороны, декаденты (например, Брюсов в своих «Дневниках» 1890-х годов иронизировал над боязнью Мережковского быть «банальным», т. е. писать и мыслить по существующим шаблонам).[25]

С другой стороны, современная критика обвиняла его в рассудочном эклектизме: стремление Мережковского к культурному протеизму — способности познавать в истории культуры все и терпимо ко всему относиться — рассматривалось как ненужное теоретизирование и, в конечном итоге, — дилетантизм.[26]

Мережковский, который болезненно реагировал на отрицательные критические отзывы, соотносил их с тем автомифологизированным образом, который, в частности, конструировал в поэме «Старинные октавы». Не-

---

[22] Письма Д. С. Мережковского к А. П. Чехову / Подгот. текста и коммент. А. М. Долотовой // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 263.

[23] См.: *Rabinovitz S.* A Fairy Tale of Love?: The Relationschip of Zinaida Hippius and Akim Volynsky: (unpublished Materiales) // Oxford Slavonic Papers. 1991. Vol. XIV. P. 135.

[24] *Мережковский Д. С.* Старинные октавы // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 602—656.

[25] *Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 53.

[26] См., например: *Аничков Е.* Литературные образы и мнения. 1903. СПб., 1904. С. 159; *Амфитеатров А.* Литературный альбом. СПб., 1907. С.151—169; *Спасович В.* Д. С. Мережковский и его «Вечные спутники» // Вестник Европы. 1897. № 6. С. 563.

lib.pushkinskijdom.ru

даром мотив «ухода» от строгих критиков в «грезы» о детстве является в поэме одним из основных. Герой поэмы, подобно Мережковскому в его собственном восприятии, близок культурно-психологическому типу догматика. В своих литературно-критических статьях Мережковский называет догматически мыслящих литераторов «мертвецами», им присущ внутренний «холод». Эти же метафоры Мережковский использует в поэме при характеристике главного героя.

Таким образом, Мережковский в 1890-е годы как бы ощущает «культурную вину»: неспособность достичь контакта с русскими литераторами и читателями является для него свидетельством собственной культурной изолированности. Эта особенность культурно-психологического самоощущения отразилась, в частности, в структуре соотношения авторского и «чужого» слова в «Вечных спутниках».

Можно предположить, что разные интерпретации тургеневского культурно-психологического облика соотносятся с общей установкой Мережковского на сопряжение различных точек зрения на действительность с конкретным жанром. Если учесть, что другие русские писатели-классики, о которых пишет Мережковский в 1890-е годы (Толстой, Достоевский, Гончаров, Гоголь), оцениваются им в целом однозначно, то именно Тургенев репрезентирует в своем творчестве и мировоззрении установку на культурный протеизм. Однако, как мы попытались показать, такое осмысление тургеневского творчества проявляется на глубинных уровнях поэтики произведений Мережковского.

Начиная с конца 1890-х годов, когда в сознании критика все более отчетливым становится представление о русском мессианизме, и в связи с эволюцией его взглядов в сторону «религиозного строительства» фигура Тургенева надолго перестает быть для Мережковского актуальной. Воплощение культурного протеизма на уровне «сознания» он обнаруживает теперь не только в европейской, но и в русской литературе, в частности в творчестве Достоевского: «Достоевский, один из первых, понял окончательно, что между разумом и сердцем есть согласие, соединение, что лишь высшая степень научного сознания может дать людям высшую степень религиозного чувства».[27]

Новое обращение к Тургеневу происходит у Мережковского в конце 1900-х годов. В 1909 году он пишет очерк «Тургенев», который первоначально был опубликован в составе сборника публицистических статей «Больная Россия» (1910).

Новый период творческой эволюции Мережковского, который начинается в середине 1900-х годов и который обычно принято определять как обращение к идеям религиозной «общественности»,[28] им самим проецируется на 1890-е годы (как, впрочем, и постреволюционная культурная ситуация в России). Так, например, в статье «Байрон» он пишет: «Наполеон, Гете, Байрон, Лермонтов — от нас уже далеко эти вершины; мы вступили в степь равенства и так долго блуждали по ней, что думали, — ей конца не будет. Но блуждая сделали круг и вернулись туда, откуда ушли. И вот опять встают вершины вечные — вечные спутники».[29]

---

[27] *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 112.

[28] См. об этом, например: *Минц З. Г.* О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». С. 7.

[29] *Мережковский Д. С.* Было и будет. Дневник. 1910—1914. Пг., 1915. С. 71—72. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках названия сборника и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

Период с 1905 по 1907 год в русской жизни, по Мережковскому, отмечен доминированием не только общественного радикализма, но и «радикализма» (то есть догматизма) в мышлении, восприятии. Возвращение к «вечным спутникам» — это для Мережковского возвращение от узконациональных (в том числе — мессианских) и поэтому «мещанских» представлений к подлинной широте и свободе мысли.

В это время он начинает отрицать все так называемые «сознательно» сконструированные идеологические и религиозные построения Достоевского. Уже в статье «Пророк русской революции» (1906) говорится о чрезмерной системности историософского мышления Достоевского, о его неправомерном стремлении дать законченные идеологические формулы «христианства».[30] Ценность художественно-идеологических построений Достоевского, по мысли Мережковского, заключается в его «бессознательных» «прозрениях». С другой стороны, «ясновидец плоти» Толстой, которого Мережковский долгое время порицал за «бегство от культуры», получает иную, высокую оценку в связи с тем, что критик переоценивает роль «инстинкта», интуиции в процессе эволюции культуры («Зеленая палочка»; Было и будет. С. 21—27). Вместе с тем тип художественного постижения действительности, свойственный Толстому, не является для Мережковского эстетической и гносеологической нормой. Такую норму, по Мережковскому, реализует в своем творчестве Тургенев, опираясь не только на интуицию («видение»), но и на идущее от «рассудка» многоплановое постижение мира «культуры» («консервирование культурных ценностей»). Подобно тому как в 1890-е годы «картина мира» Тургенева представляла для Мережковского типологическую параллель художественно-аналитическому сознанию Гете, в публицистических и литературно-критических статьях конца 1900-х годов ей приписывается ряд признаков, близких типу постижения реальности в системе воззрений французского мыслителя Анри Бергсона.

Идеи Бергсона именно в это время становятся популярными в России.[31] Бергсон для Мережковского является чуть ли не единственным современным европейским мыслителем, чьи идеи кажутся ему созвучными собственным. Мережковский усматривает в Бергсоне близкий ему уже в 1890-е годы тип философа, чьи воззрения на мир плюралистичны: «Новейшая философия творческой эволюции (évolution creatrice Бергсона) следует вплотную за Гете, когда говорит, что исключительное, механическое, рассудочное толкование мира недостаточно: оно нерелигиозно, потому что ненаучно» (Было и будет. С. 61). Для Мережковского важен интуитивизм Бергсона и, в первую очередь, его мысль о познании истории путем «симпатии», вчувствования, любовного сопереживания. Мережковский в публицистических статьях рассматриваемого периода полемизирует с теми, для кого русская революция оказалась квинтэссенцией «ложного направления» в русской истории.[32] Для того чтобы доказать органичность, естественность русской революции 1905 года в историческом процессе, Мережковский, в частности, начинает писать художественную трилогию об эпохе Павла и Александра I («Павел I», 1908; «Александр I», 1913; «14 декабря», 1918). Ее создание он рассматривает как способ познания

---

[30] *Мережковский Д. С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 310—350.

[31] См. об этом, например: *Блауберг И. И.* Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч. М., 1922. Т. 1. С. 43.

[32] См. критику Мережковским концепции сборника «Вехи» (1908) в статье «Семь смиренных» (Было и будет. С. 93—111).

lib.pushkinskijdom.ru

истории, наиболее верное средство проникновения в нее. Ср., например, высказывание, носящее характер автометаописания, которым начинается статья «Александр I»: «Знание есть любовь. Не имея любви к предмету, можно иметь о нем сведения, но нельзя иметь знания. Только любящий взор проникает в сущность, в сердце вещей ⟨...⟩ Знать о предмете можно, только увидев его *изнутри*. Таким внутренним видением, ясновидением обладает сочувственный опыт любви» (Было и будет. С. 127). Идеологические противники Мережковского обвиняют его в том, что он превращает искусство в публицистику, в сухую рассудочность и теоретизирование,[33] в то время как он сам рассматривает свою позицию критика и художника как принципиально полидоминантную: с его точки зрения, аналитичность критика должна сочетаться в творчестве с активной деятельностью интуиции, «инстинкта», проявляющихся в «любовном отношении» к описываемому материалу (трилогия о декабристах). Среди литературного окружения Мережковского эту установку на интуитивизм в художественном творчестве, знаменующую изменения в его творческой эволюции, одним из немногих понял А. Блок (ср., например, его высказывание о романе «Александр I»: «...красота местами неслыханная. Вкус утончился до последней степени»).[34]

Другая важная идея Бергсона, приобретшая в это время актуальность для Мережковского, — это представление философа о времени. Так, в статье «Мертвая точка» Мережковский пишет: «Я не был в России три месяца. Три месяца — миг, особенно в такие времена, как наши ⟨...⟩ Но в миге — вечность, — не мертвое, часовое время, а живая, внутренняя длительность (duree, по Бергсону)» (Было и будет. С. 340). Революция 1905 года осмысляется не как событие, исчисляемое в традиционных категориях «исторического времени», а как факт внутреннего (коллективного и индивидуального) психологического времени. Проблема насилия, «убийства» может быть теоретически поставлена, но разрешить ее можно только в процессе «переживания». Религиозно-психологическое переживание проблемы насилия начинается в русском обществе, по Мережковскому, в эпоху Павла I, приобретает более интенсивный характер в эпоху декабристов и, наконец, объединяется с массовым «действием» во время революции 1905 года. Так, например, описывая в романе «Александр I» посещение Валерианом Голицыным Южного общества декабристов, Мережковский устами одного из героев говорит о пространстве и времени как о понятиях одного категориального ряда с «убийством»: «То есть, не то что видишь, — продолжал Муравьев, — а вдруг такая страшная, страшная тяжесть, и по этой тяжести знаешь, что это *он*. Ну, так вот и со мной давеча: когда тот начал стонать, я взглянул на Гебеля и вдруг почувствовал... Мы вот все говорим об убийстве, а ничего не знаем о нем как о пространстве и времени, то есть по-настоящему не знаем, что это такое. А ведь это тоже *категория* (Курсив Мережковского. — *Л. П.*), как говорит Кант. „Не убий" — одна категория, а „убий" — другая. И можно перейти из одной в другую. Ну, вот я и перешел. Понял вдруг, что можно убить. Все думал, что нельзя, а тут понял, что можно».[35] В этих словах декабриста Сергея Муравьева отражается не столько кантовский, сколько

---

[33] См., например: *Струве П.* Почему застоялась наша духовная жизнь? // Русская мысль. 1914. № 3. С. 117.

[34] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 76. Об эволюции взаимоотношений Блока и Мережковских см.: *Минц З. Г.* Блок в полемике с Мережковскими // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сб. 4. Тарту, 1981. С. 116—223.

[35] *Мережковский Д. С.* Александр I. М., 1990. Т. 2. С. 141.

lib.pushkinskijdom.ru

бергсоновский взгляд на пространство и время. То, что определяется здесь как «категория», оказывается для героя объектом «переживания», т. е. имплицитно пространство и время понимаются не как формы мышления (по Канту), а как его «содержание» (по Бергсону).[36] Такого рода анахронизмы в целом весьма типичны для всей структуры романа Мережковского. Как известно, он часто хронологически «сдвигал» происходящее (в прошлое или будущее). Например, высказывания, принадлежавшие, согласно историческим документам, одним историческим лицам, он приписывал совсем другим реально существовавшим людям — прототипам персонажей его романов. Все это дало повод критикам-современникам говорить об исторической некомпетентности Мережковского,[37] а некоторым современным исследователям объяснять феномен анахронизмов и «перепутанных цитат» установкой автора на «иронию», «игру».[38] Эта установка, действительно существующая, не дает, однако, возможности объяснить идеологическую структуру романов Мережковского, отраженную в специфическом типе цитатности.[39] Вопрос нуждается в более детальном рассмотрении, но предварительно можно заметить, что для Мережковского важно здесь изобразить не столько индивидуальные различия в поведении и внутреннем мире своих персонажей, сколько особенности общего, коллективного религиозно-психологического *переживания* насилия, убийства как *действия* на протяжении нескольких исторических эпох. С этой точки зрения, для Мережковского нет качественного различия между теми или иными историческими индивидуальностями или же историческими эпохами.

В отличие от Бергсона, историософские взгляды Мережковского, конечно, отчетливо телеологичны, однако с французским философом его сближает представление об историческом и культурном процессе как непрямолинейном: многомерно измеряемом и исчисляемом, а также многомерно постигаемом.

В это время у Мережковского меняется и концепция Слова. Одним из ключевых символов в публицистике, художественной прозе и драматических произведениях становится «молчание». Этот символ является ключевым и в статье «Тургенев». Тургенев противопоставляется Толстому и Достоевскому как писатель «молчащий» (или говорящий «тихим голосом»): «Громовые голоса Л. Толстого и Достоевского заглушают этот „чуть слышный трогательно звенящий, как струйка дыма, голосок"»; «Тургенев молчит и молча подходит ближе ко Христу, чем Л. Толстой и Достоевский» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 435). Символика молчания, имеющая очень давнюю и разветвленную традицию в культуре, конечно, и самим Мережковским осознается как уходящая в глубь веков и «мерцающая» сквозь множество значений символа. В статье «Две тайны русской поэзии»

---

[36] См. об этом, например: *Свасьян К. А.* Эстетическая сущность интуитивной философии Анри Бергсона. Ереван, 1978. С. 36.

[37] См., например: *Мельгунов С. П.* Роман Мережковского «Александр I» // Голос минувшего. 1914. № 12. С. 39—81; *Садовской Б.* Оклеветанные тени. (О романе Д. С. Мережковского «Александр I») // Северные записки. 1913. № 1. С. 115—119.

[38] См.: *Пономарева Г. М.* О семантике «перепутанных» цитат в романах Д. С. Мережковского // Классицизм и модернизм. Тарту, 1994. З. Г. Минц связывает специфику отношения Мережковского к «чужому» слову с попыткой создания «поэтики романа символизированных идей» (*Минц З. Г.* Воскресшие боги // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 2. Ч. 1. С. 373).

[39] О цитатности в трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» см.: *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. 3. Тарту, 1979. С. 99—105.

lib.pushkinskijdom.ru

(1915), говоря о Тютчеве, Мережковский пытается выделить некоторые значения этого символа, которые, как ему кажется, уже не актуальны для современности. Он, в частности, пишет о том, что «молчание» как воплощение декадентского индивидуализма, который предвосхитил в своей поэзии Тютчев, явилось необходимой ступенью в процессе формирования художников современности, но индивидуализм уже не должен обусловливать их эстетическую программу в настоящем. Так, например, эстетическую позицию многих ведущих символистов — А. Блока, А. Белого, В. Иванова[40] — Мережковский определяет как индивидуалистическое замыкание в себе, нежелание контактировать с внешним миром («молчание»). «Молчание» как отсутствие связи с современной культурой (в том числе с общественной жизнью) Мережковский считает анахронизмом и поэтому отрицает: «Русская поэзия больна, потому что больна Россия. Больна, заражена, отравлена. Чистейший кристалл этого яда ⟨...⟩ в Тютчеве ⟨...⟩ Его болезнь — наша: индивидуализм, одиночество, безобщественность».[41] Более важным оказывается для Мережковского «молчание», осмысленное как «накопление», «консервирование» культурных ценностей. Единственным (после Пушкина) русским писателем, воплощающим в своем творчестве накопление культурных ценностей, является Тургенев: «...Тургенев едва ли не единственный после Пушкина *гений меры* и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 431).

Символика «молчания», таким образом, определяется в статье о Тургеневе представлением об «измерении», то есть внутреннем усвоении, осмыслении, «вчувствовании» в культурный опыт. Такое замедленное «*переживание*» содержания культуры противопоставляется русскому революционному максимализму как результату «быстрого» и потому догматического постижения действительности: «Не потому ли революция наша не удалась, что слишком было много в ней русской чрезмерности, мало европейской меры, слишком много Л. Толстого и Достоевского, мало Тургенева» (Там же). Самую важную заслугу Тургенева Мережковский видит в аконцептуальности, асистемности художественного и аналитического мышления, которые достигаются посредством интуитивного постижения мира: «Не кажется ли иногда, что в последних, самых совершенных и вещих произведениях своих муза Тургенева похожа на ⟨...⟩ древнюю статую с темными, *закрытыми* веками? Веки у нее закрыты, потому что она *видит чудный сон*» (Курсив мой. — *Л. П.*) (Там же. С. 435). Таким образом, Слово понимается Мережковским в это время как инструмент интуитивного вчувствования в мир, а не как механизм абстракции, обобщения, догматического сужения сложной действительности. Такое отношение к Слову знаменует, по Мережковскому, прежде всего религиозно-мистическое отношение к миру, и оно характерно для современной западноевропейской культуры и русской интеллигенции, этого, впрочем, самостоятельно не осознающей. Творчество Тургенева в этом отношении — символ всей современной европейской культуры: «Нам казалось, что Тургенев — безбожник, что он покончил навсегда с религией вообще и с христианством в частности...»; «По отношению к христианству не лицо

[40] См., например: *Мережковский Д. С.* 1) «Балаган и трагедия» // Русское слово. 1910. 14 сент. С. 2; 2) Восток или Запад // Мережковский Д. С. Было и будет. С. 295—311; 3) Земля во рту // Мережковский Д. С. Больная Россия. СПб., 1910. С. 249—267.

[41] *Мережковский Д. С.* В тихом омуте. С. 420—421.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Толстого и Достоевского, наших богоискателей, а лицо „безбожного" Тургенева есть лицо всей русской интеллигенции, да, пожалуй, и всей западноевропейской культуры» (Там же. С. 436).

Тургеневского Христа из одноименного стихотворения в прозе Мережковский называет «земным Христом». В системе религиозных символов Мережковского это понятие сопряжено с символом «плоти», одно из частных значений которого — «всемирная культура»: «...*Христос в миру* (Курсив Мережковского. — *Л. П.*), неузнанный, неназванный Жених человеческой плоти, всемирной культуры, ибо без него культура — не живая плоть, а живые мощи, или мертвое тело — падаль. Этого-то Жениха, грядущего в мир, увидела в своем вещем сне влюбленная муза Тургенева» (Там же). Тургенев, по Мережковскому, указывает на умозрительность идейно-религиозных исканий современной европейской и русской интеллигенции, которая обусловлена их идейной (или социальной) *обособленностью*: «Гордыня реакционная, которая противополагает Россию Европе в самодержавии, православии, народности, и обратная, но не менее странная гордыня революционная, которая отрицает религиозную культуру народа, его живую плоть, хочет все смести, разрушить, чтобы строить сызнова на новом месте, — вот две грозящие нам погибели. От этих-то двух погибелей спасает нас религиозное смирение Тургенева перед святыней европейской культуры» (Там же. С. 438).

В свете такой трактовки тургеневского творчества Мережковский лишает самоценной значимости любовную проблематику в романах и «малой прозе» Тургенева. Проблема «пола», любовь в произведениях Тургенева, по Мережковскому, символизирует недостаточность, несовершенство «плоти», т. е. идейно-религиозную неполноту современного культурного сознания, его «призрачность»: «У него, который, можно сказать, всю жизнь только и делал, что мучился над вопросом пола, поразительное отсутствие вопроса о деторождении, о материнстве. Тургеневские женщины и девушки как будто не могут родить» (Там же. С. 432); «...трагедия пола и есть, конечно, самая страшная мука Тургенева. И вот он понял, что никто, кроме Христа, не утолил этой муки» (Там же. С. 436). Мережковский и в более ранних своих работах был склонен не дифференцировать вопрос о «поле» и «плоти». За это его еще в 1905 году упрекал Н. Бердяев,[42] и отвечая ему, Мережковский в статье «О новом религиозном действии»[43] этот упрек оставляет незамеченным. В очерке «Тургенев» Мережковский, по сути дела, выражает ту же идею, что и в рассказах 1890-х годов, сюжетно восходящих к тургеневским «любовным» повестям: «трагедия пола», несовершенство любовных отношений зависит от несовершенства культурного сознания современного человека, и разрешить ее независимо от общей культурно-религиозной эволюции человечества невозможно. Однако в 1910-е годы Мережковский иначе оценивает образы тургеневских «призрачных» героинь. Они для Мережковского символизируют ту стихийную силу, которая, непрерывно созидая терпимость и любовь, является своеобразным катализатором духовных процессов, не дающих укорениться в культуре нигилизму и радикализму мысли. Так, например, в пьесе «Будет радость» (1916) главная героиня Катя, образ которой генетически связан с тургеневскими «призрачными» героинями, характеризуется этической терпимостью: она способна понять «правду» героев с различными идеологическими позициями и примирить их в «любви».

[42] См.: *Бердяев Н.* О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 172.
[43] См.: *Мережковский Д. С.* О новом религиозном действии // Там же. № 10.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1910-е годы Мережковский почти не находит (за исключением своих ближайших идеологических сподвижников — Гиппиус и Философова) среди русских писателей единомышленников. Его критическое отношение вызывают идейные позиции многих общественных и церковных деятелей, а также русских религиозных философов. Его позиция неприятия современной культурной жизни отчетливо выражена в сборниках публицистических статей. Мережковский отрицает не только самодовлеющий эстетизм в творчестве русских символистов и отсутствие связи искусства с «общественностью», но и, например, позицию писателя-публициста, выступающего в роли «пророка», проповедника, нетерпимого к «чужой мысли». Ср., например: «Лучше быть шутом гороховым, чем современным пророком. Лучше бить камни для мостовой, чем назваться учителем».[44] В творчестве Мережковского конца 1900-х—начала 1910-х годов прослеживается установка на ослабление авторской субъективности в тексте. Об этом свидетельствует и подзаголовок сборника статей «Было и будет» (дневник), и неоднократное обращение к драматическому жанру («Павел I», «Романтики» (1916), «Будет радость»), и концепция Слова как знака недосказанности, «невыразимости» культурно-религиозного идеала. Свою позицию в современной русской литературе Мережковский осмысляет как принципиально плюралистическую в противовес господствующим литературным течениям и группировкам. Важно отметить, что творчество Тургенева становится, в восприятии Мережковского, знаком такой плюралистической позиции, репрезентирует не только «западничество», но и «русскость»: «Неужели же мы всем существом своим не чувствуем, что Тургенев не менее русский, чем Л. Толстой и Достоевский?» (Эстетика и критика. Т. 1. С. 438—439). В статье «Тургенев» Мережковский в основном рассматривает одно произведение Тургенева — «Живые мощи» (1878). Современные исследователи указывали на связь этого произведения с традицией древнерусской литературы.[45] По-видимому, для Мережковского важна эта соотнесенность, потому что именно в 1910-е годы он начинает сопрягать современное состояние искусства с его состоянием в допетровскую эпоху. Например, говоря о Некрасове, Мережковский упоминает о «соборности» его творчества, подразумевая под этим потенциальное синтезирование в поэзии Некрасова «народной» и «интеллигентской» точек зрения, а также его стремление к анонимности авторства: «Искусство было соборным—церковным; оно, может быть, будет соборным—народным. ⟨...⟩ Некрасов хотел сделать искусство всенародным — пусть неудачно, преждевременно, — но все же хотел, первый и, кажется, доныне единственный из всех великих русских поэтов».[46] С точки зрения Мережковского, Тургенев, подобно Некрасову, не педалирует свое авторское «я», «растворяя» его в изображении самых разнообразных пластов реальности, сополагая жизнь «народа» и «интеллигенции».

Подводя итоги, нужно отметить, что Мережковский — не единственный писатель-модернист, обратившийся в конце 1900-х—начале 1910-х годов к интерпретации тургеневского творчества. То же самое можно наблюдать, например, в произведениях писателей-прозаиков журнала «Аполлон», провозгласившего своей эстетической программой отход от

[44] *Мережковский Д.* Больная Россия. С. 201.

[45] См.: *Дробленкова Н. Ф.* «Живые мощи»: Житийная традиция и «легенда» о Жанне д'Арк в рассказе Тургенева // Тургеневский сборник. М.; Л., 1969. Т. 5. С. 289—302.

[46] *Мережковский Д. С.* В тихом омуте. С. 426.

lib.pushkinskijdom.ru

гиперидеологизированного искусства.[47] Если аполлоновцев привлекает в Тургеневе многоплановость его жанровой поэтики, то Мережковского — плюрализм его культурного сознания. В обоих случаях Тургенев воспринимается как художник, возвышающийся над узостью эстетических и идеологических программ. Такое совпадение в ориентации писателей с противоположными эстетическими устремлениями (установка аполлоновцев на автономность искусства и идеологизация эстетики Мережковским) позволяет сделать следующий вывод: независимо от того, понимается ли культура как гетерогенный и утонченно-дифференцированный «мир искусства» или как синтетическое объединение многих сфер реальности (религия, «общественность», литература и т. д.), общим у писателей этого времени, обращающихся к осмыслению тургеневской поэтики и мировоззрения, является представление о культуре как плюралистическом, *неоднолинейно эволюционирующем* механизме, не поддающемся расшифровке при помощи кода традиционной философской телеологии. Тургенев воспринимается некоторыми писателями-модернистами[48] как «предтеча» такого взгляда на культуру.

---

[47] См. об этом: *Корецкая И.* «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века. М., 1984. С. 212—256.

[48] По-видимому, к числу этих писателей следует причислить и Андрея Белого, который в романе «Серебряный голубь» (1910) не только стилизует сами формы повествования, но и интерпретирует тургеневскую художественную картину мира как образец неоднолинейного, «множественного» постижения действительности. О «тургеневском» пласте романа см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 276, 284.

lib.pushkinskijdom.ru

© *В. А. КЕЛДЫШ*

ПОВЕСТЬ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ВАСИЛИЯ ФИВЕЙСКОГО» И ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ ВРЕМЕНИ

«Жизнь Василия Фивейского» — произведение изученное. Его почетное место и сугубая важность в творчестве самого писателя уже давно разъясняются критикой, хотя подчас и очень по-разному (как, впрочем, и многие другие сочинения Андреева). Но еще далеко не в полной мере оценена значимость андреевской повести в общем контексте литературного процесса конца XIX—начала XX века и его отношения к философским исканиям времени. Имею в виду не прямые импульсы, шедшие от нее к тем или иным литературным явлениям. Этого, по-видимому, было не так уж и много. Речь — о глубокой сопричастности «Фивейского» самым коренным вопросам литературы рубежа веков (независимо от степени непосредственной влиятельности этого сочинения). И прежде всего — о приобщении творчества писателя к ключевой для «серебряного века» проблематике личности в аспекте философски содержательном (весьма важен и собственно стилевой аспект, но он требует особого разговора).[1]

По пристальному вниманию к феномену «личность» и многоразличию подходов к нему эта художественная эпоха — явление уникальное в нашей литературе. Известно, что на изломе столетий ее питал антипозитивистский пафос: переоценка отношений отдельного человека и среды в «пользу» человека, противостоящего «фетишу» среды, преодолевающего фатальную — в духе натуралистических концепций — власть обстоятельств. Вместе с тем обострение чувства личности вызывало неоднозначные духовные процессы в русской жизни, их резкую поляризацию — от бунта «я» против силы вещей до попыток полного индивидуалистического отъединения от действительности. Отсюда — ощущение двоякого рода опасности для человека (как растворения в «среде», так и разобщения с ней) и вызванная этим полемическая двунаправленность той концепции личности, которая стала наиболее характерной для «серебряного века» и которая очень многим обязана Достоевскому.

То бесконечно сложное представление о личности, которое легло в основу его миросозерцания и сочинений, оказалось особенно продуктивным для русской литературы рубежа веков. Эту сложность являет и столь важная в творчестве писателя оппозиция «Богочеловек — человекобог». В ней сталкиваются полярные идеи — теизм и атеизм, «соборность» и индивидуализм. В образном мире Достоевского она обращена и к общим свойствам природы человека. Но в этом качестве уже не так категорична.

---

[1] В журнале «Русская литература» (1979. № 2) я высказывал уже свой взгляд на повесть Андреева в статье «К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века». Настоящая работа существенно развивает и дополняет его. В ней использованы отдельные фрагменты из прежней статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

Если с «Богочеловеческим» связывается понятие о надличном начале человеческого существа, то «человекобожеское» — знак личностного начала, к которому у писателя отношение многосмысленное: тут и пиетет перед свободной волей человека (вспомним толкование евангельского завета из «Легенды о Великом инквизиторе»: «свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло»), но одновременно и страх перед возможностью ее превращения в эгоистическое своеволие.

Близко к этому (и в отличие от многих других интерпретаций) объяснял «человекобожеское» у Достоевского Н. А. Бердяев, обратившись к образу Кириллова из «Бесов» в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918). Объяснял как личностное начало, благотворное в своей природе, ибо только «исступленному чувству личности» доступна «горняя свобода», но и гибельное в своем искажении.[2] Утверждению в русской литературе рубежа веков этого «исступленного чувства» много содействовала рецепция философии Ницше, которого нередко прочитывали у нас сквозь призму своих культурных традиций, своеобразно «гуманизируя» его, приобщая к духу русской «соборности». С другой стороны, истоки сугубо индивидуалистических начал его философии тоже искали в отечественной мысли. О «человекобожеском» у Достоевского как непосредственном предвестии ницшевской идеи «сверхчеловека» писали многие, в том числе и С. Н. Булгаков, отметивший при этом «возвышение» Достоевского над Ницше: «...дух нашего романиста, рядом с душою Ницше — Ивана, оказывается способен вместить душу Алеши и пророческий дух старца Зосимы».[3]

Амбивалентность и антиномизм — таковы два «устоя» мысли Достоевского о человеке, которые наиболее соответствовали упомянутой двуединой концепции личности в литературе «серебряного века»: пафос самоценной индивидуальности вместе с ощущением нарастающей угрозы, исходившей от отчужденного «я». Запечатление этого сложного комплекса часто отмечено особенной напряженностью. Тут выразилась взрывчатость исторически переломной эпохи, но и невольная память о «катастрофическом» мире Достоевского.

Андреевское творчество с присущей ему экспрессией смысла и формы весьма представительно в этом отношении (хотя сам писатель порой отмежевывался от Достоевского). Мы иногда преувеличиваем миросозерцательно-художественную «мономанию» Андреева. Он бывал однозначен в конечных итогах своей мысли, хотя сам сказал (по поводу «Саввы»): «Как всегда, я только ставлю вопросы, но ответы на них не даю ⟨...⟩».[4] Но в постановке вопросов был действительно открыт многому. И прежде всего — особой ситуации личности, возникающей в преддверии нового века. Ситуации, означенной небывалой до того многовариантностью и противоречивостью путей. Именно так осознал ее писатель — и как благо, и как проклятие.

О благе личностного начала, открывающего дорогу к пониманию общего «смысла существования», он писал будущей жене А. М. Велигорской 7—9 сентября 1898 года: «По различным причинам я привык жить глубоко субъективною жизнью, поэтому все то, что происходит в божьем мире и не имеет непосредственного отношения ко мне, мало останавливает

---

[2] *Бердяев Н. А.* О русских классиках. М., 1993. С. 61, 69.

[3] *Булгаков С.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. I. С. 839.

[4] Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко, 1906, 4 апр. // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 386.

lib.pushkinskijdom.ru

мое внимание и мало меня интересует ⟨...⟩. С первого взгляда людей этой группы можно назвать узкими эгоистами ⟨...⟩»; но «кто ищет смысл существования, кто еще не установил отношения к себе и людям — тот думает лишь о себе и о мире постольку, поскольку он касается его. Взять Л. Толстого, когда он искал Бога. Разве „В чем моя вера?" не есть сплошная мысль о себе, только о себе? Разве не о себе он думал, создавая Пьера Безухова, смерть Ив. Ильича и проч. Но разве он эгоист?»

И в том же духе упомянул о Ницше: «Вот другой пример — Ницше, по нравственным воззрениям антипод Толстого. Он всю жизнь думал о себе — но так как его „я" искало не пустого удовлетворения пустых вопросов, а бога и нравственность, то все написанное им велико».[5]

А вскоре молодой писатель отозвался и художественно на характерные мотивы русского ницшеанства. Это — «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900) со своеобразно гуманизированной мыслью о ницшевском «сверхчеловеке». Но уже в повестях «Мысль» и «Жизнь Василия Фивейского», написанных в течение 1902—1903 годов, взгляд Андреева на состояние личностной идеи своего времени осложняется; ее облики множатся. Писатель прежде всего ищет свои ответы на феномен «человекобожества», вступая в соприкосновение с Достоевским: прямое — в «Мысли», опосредованное — в «Фивейском».

«Мысль» была уже не раз истолкована в аспекте Достоевского. Ее герой Керженцев презирает своего литературного предшественника Раскольникова, «этого так жалко и так нелепо погибшего человека», который не смог вынести ношу вседозволенности. Презирает в сущности за то, что тот остался человеком, тогда как исполнить его миссию доступно лишь «сверхчеловеку», каковым и считает себя Керженцев, не верящий в Бога, но свято верующий в «божественную» природу собственной мысли и ее носителя: «Точно Бог: не видя — я видел, не слушая — я слышал, не думая — я сознавал».

Диапазон соприкосновения с Достоевским в «Мысли» достаточно широк. Раскольниковская тема — лишь одна, хотя и главная, линия в смысловом комплексе «человекобожества», отношение к которому автора повести о Керженцеве уже иное, чем в «Рассказе о Сергее Петровиче», — в целом отрицательное. Но и здесь и там — не вся правда. Она много сложнее.

И это подтвердила написанная спустя год с лишком после «Мысли» «Жизнь Василия Фивейского» — сочинение значительно более полифоничное. (Отсюда — крайняя разноречивость реакций на него в тогдашней критике. Отсюда — и неправота до сих пор встречающихся однопланных оценок его героя, как однозначно положительных, так и однозначно негативных.)

Содержание повести, казалось бы целиком сосредоточенное на духовных коллизиях отдельной личности, приобретает широкий онтологический смысл (память о Достоевском — и здесь), который нарастает по мере развития внутреннего сюжета.

Напомним кратко о нем.

«Среди людей он был одинок ⟨...⟩» — читаем о герое уже в первых строках повествования. Одинок в юности, когда «стекались бедствия» на его жизнь. Но и тогда, когда «сделался священником, женился», «благословил Бога», продолжал сторониться людей. Когда же впоследствии на его семью свалились еще горшие, чем раньше, беды, то раскололась

[5] Русский архив в Лидсе (Великобритания). MS.606 /G.8.ii.

lib.pushkinskijdom.ru

и его вера: сначала несмелый вызов, а затем и богохульственный кулак, поднятый к небу («И ты терпишь это! Терпишь! Так вот же...»). Однако еще позже, после самого страшного события (пожар в его доме, гибель попадьи) бунт о. Василия как будто пошел на убыль. Во всех несчастиях своих увидел он теперь знак высшей мудрости, уготовившей ему особую участь: «Через горнило бедствий ⟨...⟩ вела его могучая рука к великому подвигу, к великой жертве». Но смирение пред «волей пославшего», пришедшее в момент нового обретения веры на смену «страстному гневу», по существу, мнимое: оно сродни «человекобожию». Ибо герой повести почитает того Бога, который даст человеку — в его, Фивейского, лице — власть «над жизнью и смертью». Иначе говоря, безгранично, вровень с собою, возвысит личность (в вере о. Василия — «не было человеческого, дрожащего и в силе своей; так мог говорить только тот, кто испытал неизъяснимую и ужасную близость Бога»). Но попытки найти себя в Боге (точнее, в метафизической тайне, которая здесь, в рассказе о священнике, предстает под именем «Бог») кончаются крахом. Чаемое горнее благо обернулось инфернальной злобою, поправшей мученическую жизнь, но не смогшей унизить ее. «Он должен быть сломан, но не побежден»,[6] — сказал писатель о своем герое.

Таковы вехи тернистого пути Фивейского. Они многозначительны, ибо каждая из них по-своему запечатлевает не просто черту определенного типа человека, но и гораздо большее — какую-то общую субстанцию современной писателю жизни духа.

Примечательно в этом смысле уже изначальное состояние героя: одиночество как следствие гипертрофированного «я». Оно, это «я», принадлежит «человеку с незлобивой душою» и совершенно чуждо агрессивности в духе Керженцева. Но по степени своего обособления от людского множества («...Существовала крохотная земля, и на ней жил один огромный о. Василий ⟨...⟩ а других людей как будто не жило совсем») герой повести тоже сближен с — условно — «ницшевским» типом человека и отношения к жизни, от которых избавляется лишь через многие годы.

Другой, «человекобожеский», этап пути о. Василия — нечто совсем иное. Казалось бы, сейчас еще больше, чем ранее, чувство избранничества отделило его от людей («Перед ними стоял высокий человек, совсем незнакомый, совсем чужой, и чем-то могуче-спокойным отдалял их от себя»). Но это отдаление было разительно противоположно прежнему — отдаление от отдельно человеческого ради приобщения к всечеловеческому.

Путь к высшей правде остается возможен для героя лишь через одинокое «я». Но именно в процессе этого пути оно, это «я», выходит за свои пределы. Не только потому, что приобщается (как кажется Фивейскому) к «неведомым и таинственным высотам» сверхличного знания. Но и потому, что в своем, хотя и неизменно одиноком, подвижничестве герой ощущает себя посланцем «собирательного» человека, горем и страданиями которого проникся, «всего живого мира», который «ждет от него помощи». «Дух, разорвавший тесные оковы своего „я"» — так сказано об обновленном о. Василии.

Известно, что в свое время не только ортодоксально церковная, но и неорелигиозная философская критика (З. Н. Гиппиус, Вяч. Иванов) усмотрела «кощунственное» содержание в повести Андреева. Вяч. Иванов, отдав дань таланту писателя, его тяготению к мистической «тайне умо-

[6] Письмо А. М. Горькому, 1903, ноябрь // Лит. наследство. 1963. Т. 72. С. 185.

lib.pushkinskijdom.ru

постигаемого» — «полюсу Достоевского», вместе с тем констатировал искажение этой тайны и в авторской мысли, и в духовном мире героя. Даже в альтруистических помышлениях о. Василия, проникшегося всемирным страданием, критик увидел лишь «грех сатанинский»: «Он (Фивейский. — *В. К.*) берет на себя грех и страдание мира; но это приятие только расширяет метафизические грани его отъединенности от Бога, делая его фигуру „огромной и черной, как будто не имела она определенных границ и очертаний и была только частицей мрака"...». Этот мотив «черного», проходящий через повествование, как раз и подтверждает, по Иванову, «сатанинское» начало героя, уподобляющееся «богоборствам Люцифера и Каина», в противоположность «благодатным богоборствам Иакова, исторгающего благословение, Иова, судящегося и примиряющегося с Творцом, Прометея, страдающего и освобожденного».[7]

Упоминание об Иове — особенно «к месту». В повести действительно переосмысливается образ библейского Иова,[8] которого — читаем здесь — «Бог любил ⟨...⟩ и отдал сатане на испытание, а потом сторицею вознаградил за все муки».

Отец Василий сторицею обездолен. И однако «человекобожеский» этап жизни героя, о котором шла речь, — это особый (не «сатанинский») феномен, особая ипостась духовных поисков времени. Ее можно соотнести с тем путем к высшей истине через «исступленное чувство личности», который позднее описал Бердяев и который связан с ключевым для его системы и тоже особо трактованным понятием «творчества». «Творчество» здесь — это «не создание культурных продуктов», а чуждое всякому овеществлению состояние «чистой» духовности: «потрясение и подъем всего человеческого существа ⟨...⟩ к иной, высшей жизни», — «подъем», в котором «творец одинок», в котором «„я", субъект, первичнее и выше, чем „не-я", объект».[9] Однако в том и состоит «основной парадокс личности», что подобный акт одинокого творчества вместе с тем «всегда есть выход из себя» — и тоже в двояком смысле: ибо, с одной стороны, личность устремлена «к размыканию в универсум», т. е. к Божественной истине, а с другой, — «к общению со всеми», но в духе особой, «бердяевской», соборности, означающей не коллективное действо («Духовно, религиозно и философски я — убежденный и страстный антиколлективист»), а движение к общей цели независимых друг от друга индивидуальностей.[10]

Есть связующие нити и в толковании мотива «человекобожества». В упомянутой статье Бердяева 1918 года из отношения Достоевского к «человекобожескому» феномену в духе Кириллова (*как виделось это отношение автору статьи*) Бердяев выводит собственную персоналистскую концепцию. Вот эти формулы: «У Достоевского совсем не было желания прочесть мораль о том, как плохо стремиться к человекобожест-

---

[7] *Иванов Вячеслав.* Новая повесть Леонида Андреева: «Жизнь Василия Фивейского» // Весы. 1904. № 5. С. 46—47.

[8] Этот мотив привлекал специальное внимание и в позднейшей литературе об Андрееве. См.: *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева: 1892—1906. Л., 1976 (глава «Жизнь Василия Фивейского»).

[9] *Бердяев Николай.* Самопознание (опыт философской автобиографии) // Бердяев Николай. Собр. соч. 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1983. Т. 1. С. 244.

[10] Там же. С. 363, 244, 283. Направление мысли, представшее в «философской автобиографии», целостно оформилось еще в книге Бердяева 1916 года «Смысл творчества» (о которой в «Самопознании» сказано: «...в ней впервые нашла себе выражение моя оригинальная философская мысль» — с. 244), но окончательную завершенность обрело в позднем сочинении философа.

lib.pushkinskijdom.ru

ву»; «Лучше ад для человеческой личности, чем безличное и бесчеловеческое блаженство»; «Человеческая личность никогда у него (Достоевского. — *В. К.*) не умирает в Божестве, в божественном единстве»; и особенно важное: «Он (Достоевский. — *В. К.*) всегда ведет процесс с Богом о судьбе человеческой личности, ничего не хочет уступить в этой судьбе».[11]

Именно «процесс с Богом» ведет и герой Андреева. Даже в момент фанатической и исступленной веры он, по существу, приемлет Бога лишь при условии, что и Бог признáет самоценность его личности. Однако не заменить собою Бога собирается Фивейский, а завоевать себе у него право стать рядом с ним, дабы воспринять до конца его благую истину. И только в этом смысле (а не в прежнем, когда поднимал кулак к небу) он продолжает быть богоборцем.[12] Стремление о. Василия свершить чудо, подобное Божескому, — это и значит утвердить свободное «я» в самом Божественном пространстве (что достижимо в представлении героя повести лишь ценой «великой жертвы») для «действия совместного с Богом»,[13] употребляя формулу Бердяева. В его философии «творчества» «богоподобие человека» означает, что «не только Бог есть в человеке, но сам человек есть лик Бога», есть «малый Бог».[14]

Наш разговор о философских контекстах сочинения Андреева, естественно, подразумевает совершенно особую специфику его художественной мысли, далеко не совпадавшей с собственно философской мыслью при всех сближениях, а в данном случае и не подозревавшей о них (повесть была написана задолго до того, как Бердяев оповестил о своей философской «антроподицее»). Что же касается «несовпадений», то они сказались прежде всего в противоположном отношении к сходному духовному комплексу: то, что для Бердяева — единственный путь к освобождению личности, у Андреева оборачивается трагической иллюзией.

Завершение мученического пути героя явило новую субстанцию духа. Как гордыня индивидуалиста, так и альтруистический порыв оказались равно бессильными. Метафизическая сверхпричина, одинаково покаравшая виновного и правого, казалось, должна была бы породить человека-раба, беспомощного перед лицом рока. Однако последнее отчаяние Фивейского, явленное в самой смерти его, стало и последним бунтом, снова напомнив о воздетом к небу кулаке. По мысли Бердяева, «само прохождение через богооставленность и богоотступничество ⟨...⟩ есть путь божественной жизни».[15] Но природа последнего бунта о. Василия (в отличие от потерпевших крах «человекобожеских» амбиций героя) — в том, что его питает сознание метафизической безвыходности. Поскольку все пути к тайне бытия заказаны для личности, любые условия примирения не будут приняты, постольку не остается иного выхода, как бросить вызов судьбе

---

[11] *Бердяев Н. А.* О русских классиках. С. 69, 61.

[12] В своей более ранней статье «О новом религиозном сознании» (1905) Бердяев в духе Иванова, но выстраивая иной ряд имен, напомнил о «благородных богоборцах, как эсхиловский Прометей, как байроновский Каин, как Ницше, Иван Карамазов и Кириллов», которых «Бог любит» (*Бердяев Н. А.* О русских классиках. С. 252). Заметим здесь же, что позднее, в книге «Миросозерцание Достоевского» (1923), взгляд Бердяева на образ Кириллова существенно изменился (по сравнению со статьями и 1905, и 1918 годов), стал негативным: «В Кириллове Достоевский показывает ⟨...⟩ внутреннюю гибель идеи человекобога» (Там же. С. 210).

[13] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 458.

[14] Там же. С. 519.

[15] Там же. С. 528.

lib.pushkinskijdom.ru

(«бунтовать — пока бунтуется», как писал Андреев В. В. Вересаеву в июле 1904 года[16]).

Ко всему этому имеют прямое отношение и слова Андреева из письма Горькому начала 1903 года: «⟨...⟩ ты для меня дух свободы, а этому святому духу так или иначе хочу я служить. Не правде — ее я не знаю и никогда не узнаю ⟨...⟩».[17] Примечательное различение «правды» и «свободы»! Если «правда» есть то, чего никогда не узнаешь, значит, она существует помимо человека, т. е. является атрибутом отчужденного от него, внеположного бытия. Свобода же, поскольку она не соединяется с «правдою», есть атрибут чисто личностный, находящийся в антагонизме с субстанцией мирового существования.

Здесь уже соприкосновение (естественно, опять-таки далекое от тождества) с совсем другим (не «бердяевским») экзистенциализмом, который именуют «атеистическим» и который законченно выразился в позднейшие времена (Ж.-П. Сартр, А. Камю). И это еще одна ипостась духовных исканий века, отраженная в «Фивейском» и ставшая в данном случае итоговой авторской мыслью.

Но широкое содержание повести не только в ее итоге. Оно — в общем развороте всех ее важных смыслов, уместившихся на небольшом пространстве произведения. «Фивейский» — художническое ви́дение разных путей личности, ставших особым предметом рефлексии в философии нового времени. Эти различные пути как бы «проигрываются» перед нами, сменяя друг друга в границах одной жизненной судьбы.

Переплетенность разных «правд» будет и впредь присуща андреевскому творчеству. Вместе с тем на последующих этапах метафизические ориентиры писателя меняются. К середине 10-х годов они станут более просветленными, что скажется и на отношении к христианской идее (например, пьеса «Не убий», рассказ «Воскресение всех мертвых»). Но «воротами» к своим сочинениям тех лет, «откуда удобнее совершить обозрение»,[18] сам Андреев назвал рассказ «Полет» (впервые опубликованный в январе 1914 года под заглавием «Надсмертное»). Тут снова возникает соотнесенность с условно «бердяевским» направлением мысли, причем значительно более близкая, чем в «Фивейском». «Формула» Бердяева — «подъем всего человеческого существа ⟨...⟩ к иной, высшей жизни» — предстает здесь как бы овеществленно. «Трансцендирование» личности, ее отрыв от земли в поисках «нового неба» философ именует «полетом в бесконечность».[19] Андреевский «Полет» — своего рода реализация этой метафоры.

Герой рассказа, пилот Пушкарев, «намерен побить рекорд высоты» и, однако, смутно жаждет совсем другого, духовного, полета, ибо, думает он, «всякий человек боится смерти, и кто захотел бы лететь, если бы это было только воздухом каким-то?», тем, что «по книгам ⟨...⟩ называлось ⟨...⟩ атмосферой», а не тем, что «по чувству человеческому ⟨...⟩ было и вечно оставалось небом». Мечтания не обманывают. «Только кратчайшее мгновение прошло, как отделился Юрий Михайлович от земли», а уже ощутил себя «в мире ином», «человеческой звездою, стремящейся от земли» в «светлую бесконечность», «к горнему и дальнему полету». Герою, до сих пор кровно связанному с землей, теперь «не хотелось

---

[16] *Вересаев В.* Воспоминания // Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 405.
[17] Лит. наследство. Т. 72. С. 173.
[18] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 133.
[19] *Бердяев Николай.* Самопознание. С. 243.

lib.pushkinskijdom.ru

думать и не думалось» о ней. До той поры родственно близкий людям, он избирает ныне путь одинокого духовного преображения («творец одинок» — Бердяев). Наградой стало блаженное чувство приближения к вечности, но одновременно с чувством обреченности своей земной жизни («Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше ⟨...⟩»).

И характерно, что повествование, все протекающее под знаком «блаженного забытья» души, завершается диссонирующей с этим мрачной картиной физической гибели героя: «На землю он больше не вернулся. То, что, крутясь, низверглось с высоты и тяжестью раздробленных костей и мяса вдавилось в землю, уже не было ни он, ни человек — ни кто. Тяготение земное, мертвый закон тяжести сдернул его с неба, сорвал и бросил оземь ⟨...⟩». Известные параллели с мыслью Бердяева можно увидеть и тут. Вопреки «очищенному спиритуалистическому учению о бессмертии души», отрицающему «трагедию смерти», для истинного христианства, по Бердяеву, путь к освобождению человека неизбежно «проходит через разрыв целостной личности» — «мучительный разрыв», каковым является смерть.[20] В контрастности заключительных сцен рассказа (возвышение духа и ужас смерти тела) по-своему выразился этот разрыв. Но мысль автора «Полета» драматичнее мысли философа, поскольку обретение героем рассказа «святого тайного жилища» далеко не так непререкаемо для Андреева (ибо оно лишь в сфере «блаженнейших предчувствий»), как обретение «нового неба» у Бердяева, являющееся основным постулатом его философии.

В рассказе «Полет» упомянутое метафизическое «просветление» творчества писателя особенно явственно. Он проникается верой в добрые первоначала существования, конечные субстанции. Но текущее бытие не знает путей к ним и потому продолжает сохранять для Андреева всю свою трагичность.

А в самых поздних сочинениях писателя снова нарастает метафизический пессимизм. В произведениях времени «Полета» проблема отчужденного «я» *в широком философском смысле*, по существу, снимается. На завершающем же этапе пути она опять станет решающей («Собачий вальс», «Реквием», «Дневник Сатаны»).

Но при всех переменах в андреевском творчестве сохранялась главная его доминанта — коллизии отдельного человека, обособленного бытия, воссозданные в их драматической противоречивой сути, в их биполярности (драма отчуждения не менее трагична, чем драма обезличивания). И это глубоко вписывает Андреева в общую картину русской литературы «серебряного века», для которой безмерно осложнившийся на рубеже веков духовный статус личности стал постоянным «сюжетом».

Полюсы общей мысли о личности, пожалуй, наиболее обнажены в творчестве русских символистов. Это отозвалось, например, в споре «младосимволистов» с декадентами 90-х годов. Однако слишком строгих разграничений в данном случае здесь не было. Восприятие феномена личности как «по-достоевски» антиномического присутствует во всех линиях символистского движения. Даже наиболее броское и эпатажное возвеличение самодовлеющего «ego», характерное для «героя раннесимволистской лирики», осложнялось у него «нотами декадентской „самокритики"»: «он то упоен своей обособленностью, то удручен ею».[21] Без-

[20] Там же. С. 340—341, 343.

[21] *Корецкая И. В.* Символизм // История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8. С. 86—87 (глава «Русская литература»).

lib.pushkinskijdom.ru

оглядный, казалось бы, культ «я» и «творимой» им «легенды» соединяется в творчестве Ф. К. Сологуба с разрушительным переживанием человеческой отчужденности. Осложненное восприятие личности и ее участи в мире демонстрировал и «младосимволизм». Высказывалось мнение о противоположности гармонического начала у Блока дисгармоническому — у Белого. Но различение, естественно, не было категоричным: лирического героя Блока порой сотрясают кризисы «уединенного» сознания, а в художественном мире Белого постоянен поиск дороги к «соборности». В этой линии символистского движения миссию основного «примирения» взял на себя Вячеслав Иванов. Среди завершающих предреволюционный период нашей поэзии сочинений — его поэма («мелопея») «Человек» (1915, 1919), в чьем философско-лирическом сюжете запечатлена диалектика мучительного противостояния личностного и надличного начал («Аз есмь» к «Ты еси»), увенчанного апофеозом преодоления антиномий, но лишь как чаяния будущего.

Типологически любопытные параллели дает и реализм этого времени. В нем к концу века отступает на второй план изображение «целой народной среды» (Щедрин) в духе традиций литературного шестидесятничества и народничества и резко усиливается интерес к феномену индивидуальной судьбы.

Вопреки постоянным в те годы призывам Льва Толстого — христианского моралиста отречься от собственного «я», в его сочинениях 900-х годов («Хаджи-Мурат», «Живой труп», «После бала», «За что?») организующим центром повествования становится отдельная личность. «Великий писатель земли Русской» в самых поздних своих произведениях сопричастен путям младших современников, в том числе одной из важнейших коллизий их творчества, отмеченной характерно осложненным вниманием к комплексу индивидуальности, — «отпадение» «я» от окружающего его социального мира (Короленко, Горький, тот же Андреев и др.). И у Хаджи-Мурата, и у босяков Горького и их романтических аналогов в его легендах и сказках, и у ряда подобных персонажей других писателей яркое чувство личности, мятежно непримиримая жизненная позиция, презрение к рабскому состоянию подчас переплетаются с теневыми, своекорыстными, анархически-индивидуалистскими чертами. Здесь опять же по-своему сказывается отличающая литературу рубежа особая амбивалентность личностного начала.

Эти немногочисленные примеры (а их легко умножить) свидетельствуют тем не менее об общем процессе: складывание из многоразличных литературных потоков некоего единства, относящегося к одной из ключевых проблем «серебряного века». Впервые в нашей литературе индивидуальное начало предстало в такой разной палитре. Судьбы индивидуального сознания то в возвышающем, то в трагикомическом освещении станут одним из самых волнующих вопросов мировой литературы XX столетия. А у истоков — мысль «серебряного века» о личности, немалым обязанная творчеству автора «Жизни Василия Фивейского».

lib.pushkinskijdom.ru

© *О. В. СЛИВИЦКАЯ*

«ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

(БУНИНСКИЙ ОТВЕТ НА ТОЛСТОВСКИЙ ВОПРОС)

Этот великий толстовский вопрос в той же формулировке — «что такое искусство?» — ставит Бунин в рассказе «Неизвестный друг».[1]

Какой он дает ответ?

Как известно, Бунин не принадлежал ни к одной литературной школе и, стало быть, не разделял господствующих эстетических воззрений. Но из этого не следует, что его творчество было лишено теоретической основы — не только существующей интуитивно, но обдуманной и декларируемой.

Целый пласт его наследия составляют труды литературно-критического характера. Помимо фундаментальных книг «Освобождение Толстого» и «О Чехове» — множество статей, воспоминаний, заметок, высказываний и т. д. Это наследие еще предстоит осмыслить в полном объеме и постараться по возможности разграничить то, что дано у художника в едином сплаве, а именно: относящееся в большей степени к тому писателю, о котором идет речь (Толстому, Чехову и т. д.), и свойственное самому Бунину.[2] Тогда можно будет говорить об этих работах Бунина как об автокомментарии к своему творчеству.

Однако свои эстетические воззрения Бунин излагает и в художественных произведениях: в «Жизни Арсеньева», в новеллах и в стихах, в которых, как это ни парадоксально, они выражены наиболее дискурсивно. Ряд бунинских новелл середины 20-х годов могут быть причислены к типу «новеллы культуры».[3] Среди них и «Неизвестный друг».

Очевидно, что Бунин — художник толстовской ориентации, но очевидно и то, что он существенно иной. Наша задача — уяснить самые глубокие основы эстетики Бунина, сопоставление с Толстым служит только этой задаче. Поэтому в наших дальнейших размышлениях Толстой будет представлен отнюдь не в своей полноте, а в основном как автор трактата «Что такое искусство?», в котором писатель в силу известных причин выделяет одну функцию искусства и придает изложению четкость на грани категоричности. Поэтому мы вынуждены оставить без внимания множество оттенков, уводящих в сторону от основного русла размышлений. В дальнейшем речь будет идти только о *тенденциях*, но, как кажется, тенденциях фундаментальных и продуктивных.

---

[1] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 96. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[2] В последнее время в этом направлении плодотворно работают О. А. Бердникова — «Личность творца в книге Бунина „Освобождение Толстого"» (в кн.: Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995) и Алиция Романович — «Проблема жизни и смерти в „Освобождении Толстого" Бунина» (Русская литература. 1996. № 4).

[3] О том, как значителен и весом этот жанр, свидетельствует сборник «Искусство и художник в зарубежной новелле XX века» (СПб., 1992), включивший в себя более 50 новелл только западного культурного ареала.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассказ «Неизвестный друг» имеет автобиографические истоки. Благодаря публикации Л. Н. Афонина стало известно, что в основу рассказа положена переписка Бунина с Н. П. Эспозито.[4] Автор публикации убедительно показал, что Бунин лишь с малыми изменениями включал в рассказ отрывки из писем корреспондентки. Тем интереснее выявить, чем отличается рассказ от переписки, что именно Бунин вносил в свой текст, к каким сокровенным мыслям его подтолкнули эти письма.

Начнем с того, что, хотя письма Бунина не сохранились, из ответов Н. П. Эспозито следует, что это была именно переписка. В рассказе же (и это принципиальный момент!) это *безответные* письма. Безответность — сквозной мотив писем «неизвестного друга». Вначале она как будто и не рассчитывала на ответ. Затем появляется ни к чему не обязывающая просьба: «Может быть, Вы ответите мне хотя бы двумя словами. Ответьте!» (т. 5, с. 91), затем все настойчивее звучит: «⟨...⟩ напишите мне ⟨...⟩ напишите мне, напишите!» (т. 5, с. 92). Затем это желание перерастает в болезненную страсть («Я надеюсь, я жду!» (т. 5, с. 95)), преследующую героиню как наваждение: «Я все-таки жду, жду письма. Теперь это уже как бы навязчивая идея, род душевной болезни» (т. 5, с. 96). Затем упреки: «Да, все-таки это жестоко» (т. 5, с. 96). Нагнетение этого мотива заставляет почувствовать значимость молчания, тонкую, но существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью. Наконец звучит горькое смирение: «Я уже ничего не жду» (т. 5, с. 97). А заканчивается все мудрой примиренностью: «Прощайте, мой неведомый друг. Кончаю свои безответные письма тем же, чем и начала, — благодарностью. Благодарю Вас, что Вы не отозвались. Было бы хуже, если бы было иначе» (т. 5, с. 97).

Почему хуже? Потому что это письма к *художнику*, общение с которым на житейском уровне и не нужно. Это рассказ об общении на уровне более высоком — уровне искусства. Это бунинский ответ на толстовский вопрос «что такое искусство?».

Однако это и не ответ. Это *путь к ответу*. Если сопоставить Бунина и Толстого, то отличие видно сразу: весь толстовский текст написан в более чем утвердительной — в проповеднической манере, весь бунинский текст испещрен вопросительными знаками. Толстой *знает* ответ на основной вопрос эстетики, Бунин знает, что его знать невозможно. Для него это один из фундаментальных вопросов бытия, о котором можно только вопрошать. Ключом к эстетике Бунина является сам путь его размышлений.

Толстой из многочисленных функций искусства выбирает в качестве доминанты одну — коммуникативную. В известном трактате он дает формулировку, выделяя ее курсивом: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».[5]

Бунин начинает почти так же: «Вы первый вступили в общение со мной, выпустив в свет, то есть и для меня, свою книгу» (т. 5, с. 90). Он говорит, что главная потребность человеческого сердца — «разделить»: «Я не знаю, да и Вы не знаете, но мы оба хорошо знаем, что эта

[4] *Афонин Л. Н.* О происхождении рассказа «Неизвестный друг» // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 2. 1973. С. 412—423.

[5] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1954. Т.30. С. 65. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

потребность человеческого сердца неискоренима, что без этого нет жизни и что в этом какая-то великая тайна» (т. 5, с. 91).

Кажется, что это то же общение, о котором говорит Толстой, с той, повторяем, существенной разницей, что для Толстого это задача художника, а для Бунина — таинственная потребность сердца.

Но Бунин продолжает: «Как это странно! Чья-то рука где-то и что-то написала, чья-то душа выразила малейшую долю своей сокровенной жизни малейшим намеком, — что может выразить слово, даже такое, как Ваше! — и вот вдруг исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся едиными, нашими общими. *Поистине только одна, единая душа есть в мире*» (т. 5, с. 91. Курсив мой. — *О. С.*).

В этом фундаментальная разница между Буниным и Толстым. Эстетика Толстого исходит из того постулата, что все люди разные. Поэтому задача искусства — преодолеть автономность личностей. Бунин же исходит из того, что в основе лежит общая душа. Он постоянно декларирует: «Нет в мире разных душ...» (т. 1, с. 401), «...Счастлив я, Что моя душа, Виргилий, Не моя и не твоя» (т. 1, с. 395). Мироощущение Бунина близко к индийским учениям о сущностном единстве индивидуальной души (атман) с общей для всех мировой душой (брахман).

В эстетике Толстого важнейшее понятие — *заразить*. Оно многое объясняет в его антропологии, определяет психологию отношений между персонажами и, соответственно, многие сюжетные ходы.[6] По Бунину, искусство принципиально не может *заразить*, т. е. привнести в душу нечто ей чужеродное.

Сравним с этой точки зрения отношение писателей к музыке.

Толстой: «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение; она переносит меня в какое-то другое, не свое положение; мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, что я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю...» («Крейцерова соната» — т. 27, с. 61).

Бунин: «Что же это такое? Кто творил? Я, вот сейчас пишущий эти строки, думающий и сознающий себя? Или же кто-то сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого и несказанно более могущественный по сравнению со мною, себя в этой обыденной жизни сознающим?» («Музыка» — т. 5, с. 146).

Если Толстой говорит о человеке, воспринимающем музыку, то Бунин — о творящем ее. Но всюду есть чувство — «это не я». Однако для Толстого это «не я» — личность хотя и гениальная, но чуждая мне и поэтому совершающая надо мной насилие. Для Бунина это таинственная и могущественная сила, сущая всюду, а значит, и «во мне помимо меня».

По Толстому, у искусства, если позволительно так выразиться, горизонтальная направленность: оно соединяет людей друг с другом. По Бунину — вертикальная: от таинственных высот к таинственным глубинам.

Современные философские и естественнонаучные дисциплины оперируют понятием *мезокосм*: это «фрагмент реального мира, за пределами которого находятся особо малые, особо большие и особо сложные системы».[7] «Мезокосм — это мир средних размерностей: мир средних расстo-

---

[6] См. исчерпывающий анализ этого мотива: *Gustafson R. F.* Leo Tolstoy Resident and Stranger: A study in fiction and theology. Princeton, New Jersey, 1986. Chapter seven: Intoxicated Consciousness. P. 338—403.

[7] *Поликарпов В. С., Поликарпова В. А.* Феномен человека — вчера и завтра. Ростов-на-Дону, 1996. С. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

яний, времен, весов, температур, мир малых скоростей, ускорений, сил, а также мир умеренной сложности».[8] Применительно к эстетике — это художественный мир, создающий реальность в жизнеподобных формах и жизнеподобных масштабах, реальность, адекватную возможностям восприятия человека, пребывающего в ней.

Очевидно, что эстетическая реальность Толстого и Бунина, как и всех художников, творящих в русле великой реалистической традиции, — это реальность мезокосма. Но Толстой настолько широк, и мир существует у него в столь крупном масштабе, что раскрывается огромность мезокосма, его глубина, его воздушность, его безмерная сложность и неиссякаемая поэтичность. Хотя мезокосм Толстого проникнут токами, идущими из пространства вне его, — и божественной сущностью жизни, и ее биологическими основами, — искусству Толстого не тесно и не душно в мезокосме. Срединность его мезокосма — это величие простоты и укорененности в бытии.

У Бунина значительно резче выражен вектор — за пределы мезокосма: от таинственных высот, сквозь зримый мир, от которого веет «спокойная грусть непонятности всего»,[9] к таинственным глубинам.

Чувство таинственных высот имеет своим источником давнюю, идущую из архаических времен идею боговдохновленности художника. Художник — не творец энергии прекрасного, а проводник ее. «Не я, а мною» — так говорят мудрецы Востока. Именно об этом приведенные выше слова Бунина из этюда «Музыка». На этой же ноте заканчивается и «Неизвестный друг»: «Наше ли оно, это воображение, то есть, говоря точнее, то, что мы называем нашим воображением, нашими выдумками, нашими мечтами? Нашей ли воле подчиняемся мы, стремясь к той или иной душе, как я стремлюсь к Вашей?» (т. 5, с. 98).

Чувство таинственных глубин тоже имеет давние и многообразные культурные корни. Идея общей души, высказанная в этом рассказе и лежащая в основе бунинской эстетики и антропологии, связана с тем, чему современное естествознание дало название *генетическая память*. Однако то, что у многочисленных предшественников Бунина носило характер догадки, попутного замечания, оттенка в палитре общеэстетических воззрений, у Бунина стягивается в фокус и становится доминантой художественного мира.

Проблема Памяти (он писал это слово с большой буквы) — для Бунина фундаментальная проблема.[10] Из всех рассуждений Бунина на эту тему следует: искусство основано на психологической однотипности людей. Каждый несет в себе колоссальные неподнятые пласты эмоциональной памяти своих бесчисленных предков. Разница лишь в степени актуальности этой памяти. Тот, кто наделен ею в наивысшей степени (для Бунина это Лев Толстой), тот художник. Смысл эстетического акта в том, чтобы пробудить в каждом дремлющую в нем генетическую память.

Поэтому, если вернуться к рассказу «Неизвестный друг», переписка, т. е. общение между двумя разными людьми, невозможна, да и не нужна: «Так кому же я пишу? Самой себе? Но все равно. *Ведь и я — Вы*» (т. 5, с. 93. Курсив мой. — *О. С.*).

---

[8] *Фольмер Г.* По разные стороны мезокосма // Человек. 1993. № 2. С. 7—8.

[9] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 378.

[10] См. наиболее подробно и глубоко: *Мальцев Юрий.* Иван Бунин. 1870—1953. Изд. «Посев», 1994. Гл. 1: Прапамять. С. 8—27; *Марулло Томас Гайтон* (Университет Нотр Дам, США). С памятью в качестве гида: Бунин и прошлое (доклад, прочитанный на Бунинских чтениях в Москве в октябре 1995 года).

lib.pushkinskijdom.ru

Единство творца и адресата основано на том, что ими движет одна и та же потребность. «И что вообще испытывают люди, подвергаясь воздействию искусства? Очарование от человеческой умелости, силы? Возбужденное желание личного счастья, которое всегда, всегда живет в нас и особенно оживает под влиянием чего-нибудь, действующего чувственно, — музыки, стихов, какого-нибудь образного воспоминания, какого-нибудь запаха? Или же это радость ощущения божественной прелести человеческой души?..» (т. 5, с. 90).

В глубине общечеловеческой души лежит жажда счастья. Это вечное томление, вечное ожидание того, чего нет, но что как будто обещано и принадлежит по праву. Искусство, возбуждая в человеке жажду счастья, отчасти ее и насыщает. Насыщает тем, что высвобождает в чувственном облике обыденной жизни скрытую в ней божественность. Божественный — одно из ключевых слов Бунина. Оно не только выражает высшую степень восторга, но имеет и прямой, буквальный смысл. Так, в этом рассказе Бунин говорит о *божественной* прелести человеческой души, а в «Жизни Арсеньева» — о том, что «навсегда проникся глубочайшим чувством истинно *божественного* смысла и значения земных и небесных красок» (т. 6, с. 32). То, что Бунин называл вещественностью, не только не противостоит божественности мира, но воплощает ее: «О, как я уже чувствовал это *божественное* великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!» (т. 6, с. 18). Божествен и художник, ибо высвобождает священную энергию жизни. Для Бунина это в первую очередь Пушкин, о котором он писал: «Вся моя жизнь прошла в его *божественном* сопровождении».[11]

Божественная сущность мира биполярна. Бытию органически присуще то, что на Востоке определяется как *ян* и *инь* — свет и тень, счастье и мука. Душа, соприкоснувшаяся посредством искусства с бытием в его подлинности, воспринимает мир в неразрывном единстве и напряженном противостоянии его полярных состояний. Как все в художественном мире Бунина, рассказ «Неизвестный друг» проникнут чувством биполярности жизни. Его героиня пишет: «〈...〉 неизвестно почему, чувствовала себя почти мучительно счастливой» (т. 5, с. 89); «〈...〉 я все-таки счастлива этой грустью и тем, что мне жаль себя» (т. 5, с. 92); «〈...〉 мучительно прекрасно, мучительно потому, что непременно нужно что-то сделать с ним» (т. 5, с. 95).

Напряженная биполярность мира порождает важнейший вопрос эстетики, составляющий одну из самых глубоких ее тайн: «Вот я что-нибудь читаю, иногда даже что-нибудь ужасное, и вдруг говорю: Боже, как это прекрасно! Что это значит?» (т. 5, с. 90).

Почему то, что в реальной жизни приносит страданье, в искусстве может доставлять наслаждение? Вопрос об источниках этого парадокса является одним из «проклятых». В поисках ответа на него, как и на другие, затронутые здесь, находится вся мировая эстетическая мысль. Поэтому ограничимся тем, что имеет к Бунину ближайшее отношение — либо эпохальное, либо родственное.

В западной эстетике ответ на этот вопрос содержится в известной статье Шиллера «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами». Он утверждает, что у искусства одна цель — наслаждение, которое тем отличается от радостей, даруемых жизнью, что «дает радости, которые не надо зарабатывать, которые не требуют жертв, которые не требуется

[11] Из чернового варианта «Жизни Арсеньева» // ЦГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 34.

lib.pushkinskijdom.ru

искупать раскаянием».[12] Трагедия тоже имеет своей целью «возбуждать в нас удовольствие посредством страдания».[13] Объясняется это тем, что возникшее чувство «некоторой нецелесообразности» вызывает представление о «некоторой высшей целесообразности»,[14] а оно дает «высшее сознание нашей моральной природы».[15] Именно это сознание является источником наслаждения. Таким образом, Шиллер в духе европейской традиции, идущей от Аристотеля, ищет ответ в сфере моральной проблематики.

У Бунина иной — внеморальный — аспект бытия. Но одна мысль Шиллера была бы ему созвучна. Шиллер говорит о свойстве искусства независимо от эмоциональной окраски даровать человеку состояние аффекта: «В самом состоянии аффекта ⟨...⟩ есть нечто привлекательное для нас ⟨...⟩ Это побуждение лежит в основе самых обыкновенных наших удовольствий».[16]

То, что Шиллер называл «аффектом», Бунин называл «повышенной жизнью». На свой вопрос о причине, по которой о том, что ужасно, говоришь: «Боже, как это прекрасно!», бунинская героиня отвечает: «Может быть, это означает: как все-таки прекрасна жизнь!» (т. 5, с. 90).

Бунину ближе те представления, которые содержатся не в западных, а в восточных эстетических учениях. Это объясняется тем, что, как утверждал К. Г. Юнг в статье «Различие восточного и западного мышления», «Восток создал скорее философию и метафизику, чем нечто сходное с европейской психологией»:[17] на Западе произошел разрыв изначального единства разума с Универсумом — на Востоке же человек — это микрокосм, и его душа — единосущная искра мировой души. На Востоке безусловной ценностью обладает только вездесущее.

На этом постулате — о безусловной ценности вездесущего — основаны и восточные эстетические учения. В Индии подход к произведению искусства начинается с изучения восприятия. Доминирующей эстетической категорией является *раса*. Одно из определений этого труднопереводимого понятия следующее: «Раса и не является чувством в строгом смысле слова, но представляет собой скорее общее переживание, только окрашенное в тона соответствующей эмоции».[18] Суть расы — в преодолении ограниченности, в универсализации души, ибо она связана с состоянием всеобщности, при которой уничтожается все конкретное: место, время, события, обстоятельства и т. д. Раса — это «познание неизменной, универсальной сущности собственного „я", поскольку в обычных „мирских" условиях земные привязанности и страсти не дают человеку возможности сосредоточиться на своем „я" ⟨...⟩ При эстетическом же восприятии субъект полностью свободен от всех признаков и ограничений индивидуальности ⟨...⟩ мешающих универсализации объекта». Поэтому блаженство, даруемое искусством, — это «блаженство собственного сознания, стимулированное изоморфными ему эмоциями, изображенными в литературном произведении».[19]

---

[12] *Шиллер Фридрих.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 26.

[13] Там же. С. 33.

[14] Там же. С. 48.

[15] Там же. С. 31.

[16] Там же. С. 41.

[17] Философские науки. 1988. № 10. С. 92.

[18] *Алиханова Ю. М.* Индия // История эстетической мысли: В 6 т. М., 1985. Т. 6. С. 22. Под прямым воздействием учения о расах находится творчество Сэлинджера. См.: *Галинская И. Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Сэлинджера. М., 1975. С. 26, 30.

[19] *Гринцер П. А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. Гл. 3: Теория эстетического восприятия (раса). С. 169, 167. Здесь же дан анализ тех западных эстетических учений, которым можно найти аналогию в учении о расах.

lib.pushkinskijdom.ru

Исходя из этого, Абхинавагупта (индийский мыслитель X—XI веков, разработавший теорию расы) дает ответ на «проклятый» вопрос об источнике наслаждения, доставляемого отрицательными эмоциями, например изображением горя: «Все расы имеют своим свойством радость, поскольку суть их в блаженстве, состоящем в сладости самопознания». Горе реальной жизни сопряжено со стремлением его избежать — если оно мое — и со злорадством, состраданием или равнодушием — если оно чужое. «В поэзии же причины горя трансцендентны, универсализированы, апеллируют не к личной заинтересованности или желанию, но к абстрактным эмоциональным представлениям, скрытым в человеке: разум концентрируется не на внешних объектах, но на самом себе, и потому восприятие искусства есть удовольствие, благо».[20]

Иными словами, суть и назначение искусства — в проникновении в подлинное «я» человека, очищенное и ясное. Значит, в общие для всех глубины души. Согласно учениям древнего Китая, в основе бытия лежит мировой абсолют Дао. Дао проявляет себя, манифестирует в мировом узоре *вень*. Литература и искусство — это тоже *вень*, это отзвук Дао, исторгнутый из сердца. Искусство обладает силой устанавливать *прямой* контакт с первоосновой мира, устанавливать *прямую* связь «сердце человека — сердце Вселенной».[21] Поскольку Абсолют, к которому прикасается человек, наслаждающийся искусством, недуален, т. е. не разделяется на противоположности, в том числе на блаженство и страдание, — то и другое в равной степени прекрасно.

Однако — и это чрезвычайно важно — погружение в Абсолют вовсе не означает, что игнорируется все богатство и многообразие внешних проявлений жизни. Напротив, все явленное — вплоть до мельчайшей частицы жизни — это тоже манифестация Дао, ибо в ней в свернутом виде содержится Вселенная. Искусство дает почувствовать божественный смысл любого случайного мига бытия и любой его частицы. Его предназначение — сопрягать самое сокровенное и самое явленное. У японского писателя Кобо Абе (в романе «Чужое лицо») есть выражение «мелкозазубренное настроение», т. е. настроение, противное духу жизни, с малой амплитудой колебаний. Чтобы выправить его, герой слушает Баха. Искусство и дает эту большую амплитуду колебаний: от глубин Абсолюта — к выпуклым мелким деталям, от страдания — к наслаждению, от *инь* — к *ян*.

Очевидно, что все сказанное созвучно философским и эстетическим представлениям Бунина. Для него искусство — сила бытийственная: его функция в том, чтобы *актуализировать* в каждом чувство причастности к Универсуму и общей для всех душе, — в то время как для Толстого, если вернуться к исходному пункту наших рассуждений, искусство по преимуществу сила социальная, так как играет важнейшую роль в отношениях между людьми.

Такое расхождение между Буниным и Толстым имеет широкое эпохальное основание. Известны слова Проспера Мериме о русской литературе, сказанные им Тургеневу: «⟨...⟩ ваша поэзия ищет прежде всего правду, а красота потом является сама собой».[22] Внимание привлекает тот факт, что понятия правда и красота разводятся.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой настаивает на том, что отождествлять красоту и истину недопустимо. Он категорично утверждает:

---

[20] *Гринцер П. А.* Указ. соч. С. 172.

[21] См.: *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая. М., 1979. С. 12—31.

[22] Цит. по: *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

«С красотой же истина не имеет даже ничего общего и большею частью противоположна ей, потому что истина большею частью, разоблачая обман, разрушает иллюзию, главное условие красоты» (т. 30, с. 79).

Как показали исследователи,[23] эти мысли Толстого предвещали эпохальное противопоставление красоты и истины, ту антиномию, которая поразила европейскую культуру на переломе столетий и определила проблематику, направление поисков и поэтику многих крупнейших западных художников.

Это эпохальное противопоставление не затронуло Бунина. Более того, его скорее можно обвинить в панэстетизме, поскольку в каждом его слове, каждой его строчке чувствуется забота о красоте. Любое его произведение окружено аурой красоты. Но она не противоположна истине — она и есть истина. Красота онтологична, она связана с самой сущностью бытия: чем прекраснее, тем бытийственней. Бунин близок к тому пониманию красоты, которое свойственно Востоку, не затронутому кризисом, переживавшимся европейским искусством рубежа веков. На Востоке красота понимается не как украшение бытия, а как его глубинная суть. Постичь истину о мире и человеке можно только узрев красоту.[24] Рабиндранат Тагор говорил о японцах: «Они развили такую остроту зрения, когда Истину ищут в Красоте, а Красоту в Истине». «Вы, — обращался он к японцам, — поняли, что природа хранит свои силы в формах красоты и что именно эта красота, как мать-кормилица, питает все ее титанические энергии, удерживая их в полном равновесии».[25]

Мир Бунина дает ощущение красоты как субстанции, автономной от конкретики любого произведения. Мир Бунина наряден, безудержно, откровенно наряден. Это самое первое и самое верное впечатление о нем, ибо оно связано с глубинами философии и эстетики Бунина, его представлением о том, «что такое искусство».

* * *

Время создания рассказа «Неизвестный друг» (1924) — время высокой зрелости Бунина. В прошлом — многие произведения, ставшие классикой, впереди — «Жизнь Арсеньева», «Темные аллеи» и мн. др. Высказанные в рассказе мысли об искусстве — это и не программа, и не ретроспекция. Это то, что одновременно и произрастает из живого, творимого искусства, и прорастает в него. Художественные произведения Бунина и его теоретические размышления — это единый организм с общей кровеносной системой.

Рассмотренный рассказ — не декларация эстетических взглядов, а небольшой по размеру художественный текст, из которого расходятся радиусы во все его творчество.

Современные естественнонаучные и философские исследования оперируют понятием *фрактал*.[26] Это малая частица, в которой в свернутом

[23] См. капитальное и всестороннее исследование проблемы в кн.: *Мальчуков Л. И.* На грани двух сознаний. Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов. Петрозаводск, 1996. С. 46—86.

[24] См. подробнее: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.

[25] *Тагор Рабиндранат.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1965. Т. 11. С. 153.

[26] См.: *Поликарпов В. С., Поликарпова В. А.* Указ. соч. С. 80—81. Подробнее о фракталах: *Пайтген Х. О., Рихтер П. Х.* Красота фракталов. М., 1993. Ученые находят много общего между фракталами и монадами Лейбница. Поэтому воспользуемся его образом: «Всякую часть материи можно представить наподобие сада, полного растений, и пруда, полного рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять же такой же сад или такой же пруд» (*Лейбниц Г. В.* Соч. М., 1983. Т. 1. С. 425).

lib.pushkinskijdom.ru

виде находится то же содержание, что и в большом объеме. Фракталы самоподобны, различаются лишь масштабами: это Вселенная в миниатюре.

Целесообразно, как нам кажется, применить это понятие и к литературоведению. У многих авторов наряду с произведениями, которые составляют художественный мир в своей совокупности, встречаются и такие, которые можно считать своего рода фракталами: самое существенное и самое характерное для этого мира содержатся в них как бы в свернутом виде. Как явствует из сказанного, таким фрактальным произведением представляется нам «Неизвестный друг». Еще более концентрированно это выражено в поэзии. Приведем полностью стихотворение «В горах»:

Поэзия темна, в словах не выразима:
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!

Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,
И с завистью, тоской я проезжаю мимо.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

(т. 1, с. 401)

В стихотворении в еще более сжатом виде сказано о всем том, что мы подробно комментировали в рассказе: и о «темноте» поэзии, т. е. о невозможности до конца постичь ее тайну, и об «общей душе», и об атавистической памяти как основе искусства. Но в первой строфе есть нечто, что существенно восполняет суждения, высказанные в рассказе, ибо является фундаментальным свойством художественного мира Бунина: картина внешнего облика жизни, состоящая из простого перечисления неотобранных деталей. Каждая из них несет в себе всю полноту поэтического содержания. Поставленные рядом, они свидетельствуют о равноценности всего сущего перед лицом жизни и вниманием художника.

Здесь проявилось то, что свойственно поэзии и неорганично для прозы: мгновенный резкий переход от конкретных мельчайших деталей к сверхкрупному обобщению (между второй и третьей строфой).[27] Так сопрягаются два начала бунинского поэтического мира — предельная явленность и предельная сокровенность.[28]

Можно видеть в этих двух произведениях Бунина, прозаическом и стихотворном, такой фрактал, от которого идут и прямые пути, и извивающиеся тропы ко всей проблематике Бунина и к доступным для расшифровки тайнам его очарования.

Укажем на самые крупные и резко выраженные.

Из сказанного следует, что буддийский Восток, помимо известных

[27] Ср. тютчевское: «Мотылька полет незримый Слышен в воздухе ночном» — и мгновенный взлет к величайшему обобщению: «Час тоски невыразимой!.. Все во мне и я во всем».

[28] См. подробнее: *Сливицкая Ольга.* Бунин и русский космизм // Studia rossica posnaniensia. 1996. V. XXVII. P. 50—51.

lib.pushkinskijdom.ru

внешних проявлений, имеет в мире Бунина глубочайшую корневую систему.

Сказанное позволяет поставить вопрос о том, что образует сущностное единство прозы Бунина и его поэзии.

Первый, высший уровень единства художественного мира всегда составляет единство души автора. В поэзии второй уровень — уровень лирического героя — тоже достаточно однороден.[29] В прозе — особенно у тех авторов, мир которых психологически и идеологически многообразен, — второй, «геройный» уровень раздроблен: решающим является то, с чьей точки зрения подан тот или иной фрагмент. У Бунина же (не только поэта, но и прозаика), как следствие идеи общей души, этот второй уровень тоже единообразен.[30] Поэтому оба уровня единства сближаются, вплоть до слияния. Благодаря этому само единство становится особенно ощутимым.

Бунин как личность был наделен душой, всегда «расположенной» «к живейшему принятию впечатлений», т. е. обладавшей повышенной жизненностью и повышенной даже для поэта впечатлительностью. В таком же состоянии постоянно, не зная душевных спадов, находится и «человек Бунина» — именно это, при всем многообразии реальных характеров, является общей для героев Бунина психологической доминантой. Такая «удвоенная» страстность придает миру Бунина яркость, подчас нестерпимую, и экстатическую силу самого чувства жизни.

Из сказанного следует также, что доминирующую роль у Бунина играет идея всеобщего. Наряду с естественной для каждого художника эстетической индукцией — возведением частного к общему, у Бунина сильна и эстетическая дедукция — общее обладает большой властью: контекст над отдельным произведением, эмоциональная атмосфера произведения над его сюжетом, универсальные законы бытия над частной судьбой.

Эти законы эстетики Бунина, «им самим над собою назначенные», делают возможным, а иногда необходимым такой исследовательский подход к Бунину, когда мысль идет от общего к частному — от постижения общих законов творчества к анализу отдельных произведений и конкретных проблем.

---

[29] Чтобы прояснить основную мысль, мы сознательно многое упрощаем. Так, и поэзия бывает многоголосна. См. появление голоса «простого человека» у Лермонтова или тенденцию к полифонии у Некрасова (труды Д. Е. Максимова и Б. О. Кормана).

[30] И у Бунина на самом деле картина была сложнее: система рассказчиков в «Суходоле», сказовая манера многих рассказов, главным образом крестьянских, и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *Н. Л. Дмитриева*

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «ЕСТЬ РОЗА ДИВНАЯ: ОНА...»

Опубликованное в 1859 году стихотворение Пушкина «Есть роза дивная: она...» (1827) воспринималось первоначально как любовно-комплиментарное. М. А. Цявловский, вслед за Н. О. Лернером[1] и П. О. Морозовым,[2] назвал его «мадригалом в честь какой-нибудь из красавиц 1827 года».[3] Однако уже Н. О. Лернер отметил связь этого пушкинского произведения со стихотворением Д. В. Веневитинова «Три розы» (написано в 1826 году, опубликовано в 1827 году).[4] В последующих работах, посвященных стихотворению «Есть роза дивная...», его связь с «Тремя розами» под сомнение не ставится. Действительно, стихотворение Веневитинова четко делится на три части, каждая из которых представляет собой описание одной из трех роз. Первая роза символизирует искусство, вторая — эмблема красоты природы, третья — символ любви. И эта третья роза противопоставлена двум первым как самая недолговечная:

Но эта роза скоро вянет:
Она пуглива и нежна,
И тщетно утра луч проглянет —
Не расцветет опять она.[5]

Пушкинское восьмистишие звучит как возражение Веневитинову:

Есть роза дивная: она
Пред изумленною Киферой
Цветет румяна и пышна,
Благословенная Венерой.
Вотще Киферу и Пафос
Мертвит дыхание мороза —
Блестит между минутных роз
Неувядаемая роза...[6]

Если Веневитинов говорит, что любовь скоротечна, а природа и искусство — непреходящие ценности, то Пушкин утверждает, что «неувядаемая роза» — это любовь (все остальные розы — «минутны»). Первоначально Пушкин, очевидно, собирался писать о трех розах — первая строка черновика (ПД 901) — «Три розы на свете цветут» — затем была зачеркнута. То, что Пушкин не стал описывать каждую из трех роз и написал только об одной — «неувядаемой», как бы сразу представляет ее как основную, главенствующую. Пушкин использует тот же размер, что и

---

[1] *Пушкин.* Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910. Т. IV. С. XXXII.
[2] *Пушкин.* Соч. Пг., 1916. Т. IV. С. 342—343.
[3] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 753.
[4] *Пушкин.* Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. IV. С. XXXII.
[5] *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 94.
[6] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1949. Т. 3. С. 52.

lib.pushkinskijdom.ru

Веневитинов, — четырехстопный ямб; в записанном набело тексте восемь стихов, как и в последней части веневитиновского стихотворения, посвященной розе — символу любви. Зависимость пушкинского восьмистишия от «Трех роз» кажется нам бесспорной, но каков характер этой зависимости?

Автор работы, содержащей тщательный сопоставительный анализ стихотворений Веневитинова и Пушкина, И. И. Грибушин утверждает, что стихотворение Пушкина — «начало эпитафии Веневитинову».[7] Исследователь расценивает первую розу из веневитиновского стихотворения не как символ искусства вообще, а у́же — как символ поэзии, и считает, что пушкинское стихотворение не закончено, что Пушкин думал сказать — так же неувядаема, как красота любви, красота поэзии;[8] или же — любовь не умирает, а умерла поэзия, так как умер поэт, т. е. Веневитинов.[9] Одним из основных доводов в пользу своей версии И. И. Грибушин считает дату, проставленную в беловом тексте (записан рукой С. А. Соболевского на обороте чернового), — «1 апреля 1827 Москва». 2 апреля 1827 года в Москве состоялись похороны Веневитинова, умершего от простуды в Петербурге 15 марта.[10] И. И. Грибушин полагает, что дата в автографе призвана подчеркнуть, что Пушкин работал над стихотворением накануне похорон.[11]

Однако именно дата — «1 апреля» — ставит под сомнение «поминальный» характер стихотворения Пушкина. Нам кажется справедливым мнение Д. Д. Благого, полагавшего, что «Пушкин сложил свое известное восьмистишие отнюдь не дифирамбного, как это на первый взгляд кажется, а (судя по дате — 1 апреля, поставленной, очевидно, с намерением) явно шутливо-иронического характера».[12] При этом Д. Д. Благой считает, что в данном случае пушкинская ирония не злая, а «охладительная».[13] И. И. Грибушин, возражая Д. Д. Благому, пишет: «Сомнительно, чтобы Пушкин иронизировал над стихотворением автора, которого он назавтра хоронил со слезами».[14] Действительно, по свидетельству современников, Пушкин, как и многие (тот же Соболевский, записавший набело «Есть роза дивная...» и чьей рукой поставлено «1 апреля»), искренне переживал смерть молодого поэта.[15] И все-таки и дата (в беловой версии), и сам характер рукописи (черновой) вызывают сомнение в «серьезности» пушкинского восьмистишия.

В черновом автографе имеется заголовок «Сонет», сопровождаемый его зеркальным написанием. Может быть, это некий «игровой» момент? Любопытно, что окончательный вариант текста относительно чернового также представляет собой своеобразную «игру»: первой строкой беловой версии становятся две последние строки черновика. Строки как бы движутся снизу вверх: четыре первых стиха беловой рукописи — это последние стихи черновика. В середине листа с черновым автографом нарисована фигурная скобка, указывающая на перенос второй половины стихотворения вверх, в начало. Четыре последних стиха белового варианта — это первые строфы чернового автографа. Впрочем, это, наверное, не столько «игра», сколько движение поэтической мысли. На шутливый, может быть даже пародийный, характер автографа намекает наличие в нем шаржированного мужского профиля. (Между словом «Сонет» и его зеркальным написанием изображен не очень ясного

---

[7] *Грибушин И. И.* «Три розы» Д. В. Веневитинова и стихотворение Пушкина о трех розах // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976. С. 36.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 35.

[10] См.: *Гомолицкий Л.* Адам Мицкевич, Пушкин и Веневитинов // Огонек. 1959. № 30. С. 25.

[11] *Грибушин И. И.* Указ. соч. С. 36.

[12] *Благой Д. Д.* Подлинный Веневитинов // Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. С. 26.

[13] *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 149.

[14] *Грибушин И. И.* Указ. соч. С. 36.

[15] См.: Московский телеграф. 1829. Ч. 2. С. 229; *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 392; *Пятковский А. П.* Биографический очерк // Веневитинов Д. В. Соч. СПб., 1862. С. 28.

lib.pushkinskijdom.ru

характера крест или какой-то знак.) Сонета, правда, Пушкин не написал, но, может быть, изначально собирался отвечать Веневитинову в форме сонета? У Веневитинова есть два сонета, написанных в 1825 году: «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...» и «Спокойно дни мои цвели в долине жизни...». Оба сонета представляют собой гимн поэзии и ее творцу — поэту.

Незадолго до смерти Веневитинова Пушкин написал ему несохранившееся «суровое» письмо (из письма Пушкина к Дельвигу от 2 марта 1827 года). О чем было это письмо, неизвестно, но чуть позже, 2 марта, Пушкин в письме к Дельвигу критикует «немецкую метафизику» — взгляды членов «Общества любомудрия», которое фактически возглавлял Веневитинов. Любомудры, как известно, очень серьезно увлекались философией, и главным образом немецкой. Их называли поэтами «немецкой школы».[16] Пушкин, симпатизировавший Веневитинову и любомудрам, посещавший их заседания, охотно согласившийся принять участие в организованном ими «Московском вестнике», совершенно не признавал проповедуемых ими отвлеченных идей: «Ты пеняешь мне... за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? собрались ребята теплые, упрямые... Я говорю: Господа, охота вам из пустого в порожнее переливать».[17] 4 марта того же 1827 года М. П. Погодин записывает в своем дневнике, что Пушкин «декламировал против философии, а я не мог возражать дельно и больше молчал, хотя очень уверен в нелепости им говоренного».[18]

Первый поэт-философ среди любомудров — Веневитинов. Он серьезно увлечен и изучает философию, «источником наслаждений и восторга» был для него Шеллинг.[19] Одна из основных идей Шеллинга, близкая Веневитинову, — преклонение перед искусством, признание его превосходящим саму действительность. «Культ поэта-художника, столь заметный в поэзии Веневитинова, находит у него глубокое философское обоснование. Его философские раздумья, философские концепции в целом приводят к утверждению высокой роли художнической деятельности и самой личности поэта и художника в жизни. Эта концепция прямо отражается и в его стихах ⟨...⟩ Поэзия Веневитинова — это философия, развитая в образе, это пережитые и прочувствованные открытия ума. В известном смысле Веневитинов был идеальным поэтом-философом».[20]

Пушкин же «ненавидит» и «презирает» философские, метафизические идеи, их включение в поэтическое творение. Если Пушкин, раздраженный философской направленностью «Московского вестника», шеллингианством его редакции, воспринял «Три розы» в том же ключе, что и сонеты главного шеллингианца, т. е. как гимн творчеству, искусству и, как это ясно выражено в «Трех розах», в противопоставлении такой земной радости, как любовь, тогда его «Роза дивная» является ответом поэту-«метафизику», проповедующему приоритет «высоких» абстрактных понятий перед жизнью. В восьмистишии Пушкина утверждается ценность самой жизни перед любыми отвлеченными построениями (вспомним, что Кифера и Пафос — центры культа богини чувственной любви Афродиты).

Выскажем осторожное предположение: пушкинское стихотворение было написано приблизительно тогда же, когда он критиковал «немецких метафизиков», т. е. в феврале—марте 1827 года, до смерти Веневитинова (в любом случае до того, как Пушкин о ней узнал, — 20-е числа марта; из дневника Погодина явствует, что Соболевский, с которым Пушкин в это время проживал, узнал о смерти Веневитинова 20-го числа). Можно предположить, что беловой вариант восьмистишия был

[16] *Киреевский И.* Обозрение русской словесности за 1829 г. // Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 25—26.

[17] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 13. С. 320.

[18] *Погодин М. П.* Из «дневника» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 15.

[19] *Веневитинов В. Д.* Полн. собр. соч. С. 307.

[20] *Маймин Е. А.* Русская философская поэзия. М., 1976. С. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

записан Соболевским на обороте черновика непосредственно вслед за написанием чернового варианта и тогда же была проставлена дата — «1 апреля», вероятно, для снижения высокого звучания восьмистишия. В таком случае «1 апреля» не дата написания стихотворения, а «игровой прием». Известно, что даты у Пушкина нередко играют особую роль. Вспомним дату рождения рассказчика из «Истории села Горюхина» — «апреля 1 числа» — дата многозначительна, указывает на пародийный характер произведения. (В альбоме Ел. Н. Ушаковой портрет Екатерины Ушаковой сопровождается строкой «Трудясь над образом прелестной У.», «И проч. И проч. И проч.», а затем следует дата «1 avril 1829».) Известен анекдот из мемуаров В. П. Горчакова, построенный на «снижающем» эффекте даты «1 апреля».[21] В анекдоте речь идет о некоей вздорной и кокетливой даме, якобы потребовавшей от Пушкина написать мадригал ей в альбом. Горчаков дает даме вымышленное имя, но пишет, что сам рассказ «исторически верен». Стихи были написаны, но Пушкин, по словам мемуариста, зло подшутил над кокеткой — все обсуждали стихи, «оценивали их по достоинству, хотя каждый по-своему, но всего более занимало всех — это самая коротенькая строчка прозы; она-то и наделала столько шуму, как самой героине нашей, так и в городе. Что ж бы это такое? да так, ничего, безделица: вместо должного числа, при похвальных стихах, было выставлено 1 Апреля».[22] Имел ли этот случай место в действительности или нет (автор примечания П. С. Шереметьев считает, что рассказ «едва ли выдуман»,[23] а В. Э. Вацуро ставит под сомнение достоверность приведенных фактических сведений[24]), анекдот этот служит подтверждением того, что использование даты «1 апреля» было значимым для современников Пушкина. Если бы Пушкин думал указать при помощи даты, что его стихотворение — эпитафия умершему поэту, и даже если бы он действительно написал его 1 апреля, он мог бы выбрать другую дату: дату смерти — 15 марта или дату похорон — 2 апреля.

Веневитинов внезапно умирает, и Пушкин, который позже, в 1830 году, вспомнит его, «так рано оплаканного друзьями всего прекрасного»,[25] не обнародует свое стихотворение «Есть роза дивная...». Собирался ли он вообще публиковать это стихотворение? Может быть, оно было задумано как «частная» шутка в адрес Веневитинова? В. Э. Вацуро полагает, что пушкинское восьмистишие если не прямо, то косвенно связано с Зинаидой Волконской, к которой Веневитинов пылал безнадежной страстью.[26] В самом деле, вероятно, тема любви в связи с именем Веневитинова неизбежно должна была вызывать в представлении современников образ Волконской: тема неразделенной любви поэта обсуждалась и после его смерти.[27] Однако в поминальном стихотворении она звучала бы слишком жестоко, и тут можно усмотреть довод в пользу версии о написании стихотворения до смерти поэта.

Высказанную гипотезу можно признать обоснованной только в том случае, если считать, что Пушкин знал «Три розы» до их публикации — стихотворение вышло в свет уже после смерти поэта (25—28 марта 1827 года). Это, впрочем, представляется вероятным: альманах «Северные цветы на 1827 год», где были опубликованы «Три розы», еще в январе был почти отпечатан.[28] Пушкин, тесно связанный с издававшим альманах Дельвигом, мог знать стихи Веневитинова.

---

[21] В. Э. Вацуро в статье, посвященной эпиграмме Пушкина на А. Н. Муравьева, связывает этот анекдот со стихотворением «Есть роза дивная...» (*Вацуро В. Э.* Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. XIII. С. 237—240).

[22] *Горчаков В. П.* Выдержки из дневника об А. С. Пушкине // Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 89—90.

[23] Там же. С. 212.

[24] *Вацуро В. Э.* Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева. С. 237—240.

[25] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 11. С. 103.

[26] *Вацуро В. Э.* Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева. С. 239.

[27] См.: Там же.

[28] См. об этом: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 104—107.

lib.pushkinskijdom.ru

© О. В. Миллер

СТИХОТВОРЕНИЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ЭТО СЛУЧИЛОСЬ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ МОГУЧЕГО РИМА»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ И ДАТИРОВКА

Несмотря на обширную литературу, посвященную лирике Лермонтова, это стихотворение продолжает во многом оставаться загадочным. Причины такого положения кроются в ряде трудностей его комментирования. Прежде всего, автограф стихотворения не известен. Текст сохранился только в одной копии. Дата написания не установлена. Какие-либо упоминания о нем в мемуарных и эпистолярных источниках отсутствуют. И самое главное, стихотворение не закончено, а правильнее сказать, это только начало ненаписанного произведения.

Первая публикация в 1845 году в сборнике В. А. Соллогуба «Вчера и сегодня» ничего не дает ни для датировки, ни для прояснения творческой истории стихотворения.[1] Дополнение к ней в 1859 году, сделанное по копии «с собственноручной рукописи» поэта, принадлежавшей Е. П. Ростопчиной и переданной в печать Л. И. Арнольди, кроме последней строки, неизвестной ранее, и подтверждения авторства Лермонтова, других сведений о стихотворении не содержит.[2]

При появлении в печати стихотворение вызвало одобрительные, хотя и краткие отзывы. Так, Белинский в рецензии на сборник писал: «Из стихотворений лучшее „Отрывок" гекзаметрами, в древнем духе».[3]

В немногочисленных обращениях к этому стихотворению в лермонтоведческой литературе[4] указывается на то, что это единственный пример гекзаметра в поэзии Лермонтова.[5] При этом А. Гаркави уточнил, что это образец русского гекзаметра, которым уже пользовались русские поэты при создании произведений «в духе античности». Примером может служить перевод «Илиады» Гнедича, некоторые идиллии Дельвига. О том, что одна из них — «Конец золотого века» — была хорошо известна Лермонтову, свидетельствует замеченная В. Э. Вацуро реминисценция в стихотворении «Это случилось в последние годы могучего Рима». О героине своего стихотворения Дельвиг пишет:

Старцы от радости плакали, ею любуясь, покорно
Юноши ждали, кого Амарилла сердцем заметит?

У Лермонтова:

Дряхлые старцы, любуясь на белые плечи, волнистые кудри,
На темные очи ее — молодели; юноши страстным
Взором ее провожали...

Ю. Г.Оксман отметил,[6] что тем же размером написана «Ундина» Жуковского, и даже предполагал, что стихотворение следует датировать 1838 годом, когда поэма

[1] Вчера и сегодня: Лит. сб. / Сост. В. А. Соллогубом. СПб.: изд. А. Смирдина, 1845. Кн. 1. С. 92—93.

[2] Библиогр. записки. 1859. Т. 2. № 1. Стлб. 20.

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 29.

[4] См.: *Краков А. Я.* Лермонтов и античность // Сб. Харьковского историко-филологического общества в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков, 1914. С. 21—23; *Гаркави А. М.* Заметки о М. Ю. Лермонтове // Учен. зап. Калининград. пед. ин-та. 1959. Вып. 6. С. 291—295; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 639 (автор — Л. М. Аринштейн).

[5] Подробнее о стихотворном размере стихотворения см.: *Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложении. Пг., 1915. С. 208—209.

[6] *Григорьев Ю.* [*Оксман Ю. Г.*] Летопись жизни и творчества Лермонтова [Рец.] // Прометей. М., 1967. Т. 2. С. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

была подарена Лермонтову автором. Развивая эти наблюдения Оксмана, Э. Э. Найдич, помимо сходства стихотворного размера, обратил внимание и на некоторую аналогию в завязке сюжета обоих произведений.[7] А. Гаркави главным литературным источником стихотворения Лермонтова считает «Энеиду» Вергилия. Сходство, впрочем, улавливается только в описании Тибра.

Давно замечена неточность поэта в отношении императора Тиберия, при котором гонения на христиан еще не начинались.[8]

Но все это не касается главного — фабулы и идеи стихотворения. «Источники стихотворения и поводы к его написанию не обследованы», — отмечал Б. М. Эйхенбаум в комментарии к этому стихотворению.[9]

Хорошо известны антиклерикальные и богоборческие настроения в лермонтовской поэзии, то, что Владимир Соловьев назвал «тяжбой Лермонтова с богом», известны и минуты просветленного религиозного чувства — например, «Молитва» («Я, Матерь Божия...»), но обращение его к истории раннего христианства, к теме гонений и героике первых поборников христианской религии представляется несколько неожиданным, не органичным для творчества Лермонтова.

Поэтому естественно обратить внимание на знакомство Лермонтова с писателем, в творчестве которого эта тема была главной. Это Андрей Николаевич Муравьев. Из его воспоминаний известно, что он познакомился с Лермонтовым в 1834 или 1835 году, постоянно встречался с ним в Петербурге в литературных кругах, пытался предпринять какие-то шаги для смягчения кары за стихи на смерть Пушкина, участвовал в числе узкого кружка лиц, обсуждавших неопубликованного «Демона», и ему первому Лермонтов прочитал поэму «Мцыри». Здесь нет необходимости останавливаться на вопросе о степени достоверности воспоминаний Муравьева, не раз рассматривавшемся в литературе.[10] В данном случае достаточно иметь в виду, что они были знакомы, часто встречались в Петербурге и Муравьев вполне мог подарить поэту свою книгу «Первые четыре века христианства» сразу после выхода ее из печати. Она была издана в Петербурге в 1840 году. Цензурное разрешение — 1 февраля 1840 года, так что появиться из печати она могла уже в начале апреля, когда Лермонтов еще находился под арестом за дуэль с Барантом. В ордонанс-гаузе его посещали многие знакомые, поэт там, конечно, много читал. Мог навестить его и Муравьев и привезти ему свою новую книгу, мог встретиться с ним и после его освобождения до его отъезда на Кавказ в первых числах мая.

О знакомстве Лермонтова с книгой Муравьева свидетельствует один рассказанный в ней эпизод, настолько близкий по содержанию к заключительной строфе «Пророка», что трудно объяснить это простым совпадением. Рассказ Муравьева относится к Григорию Богослову, удалившемуся в пустыню. Его долго умоляли вернуться в город, так как ряд православных храмов остался без пастыря. И вот, вняв долгим настойчивым просьбам, этот отшельник, проживший многие годы в пустыне, появляется в городе. «Убогий вид его, изнуренная плоть, простота обращения не вселили сперва должного к нему уважения в народе, привыкшем к пышности столичных архиереев. Ариане и духоборцы соединились вкупе на пришедшего одолевать их ересь и повлекли его пред судилища, возбуждая чернь метать на улицах камни в чуждого старца» (с. 378).

Таким образом, можно допустить, что книга Муравьева побудила Лермонтова

---

[7] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. Т. 2. С. 625 (комментарий). (Б-ка поэта. Большая сер.).

[8] Эта ошибка, по всей вероятности, вызвана тем, что при Тиберии был распят Христос, и хотя казнь была санкционирована не им, а прокуратором Понтием Пилатом, в глазах христиан он стал врагом христианства.

[9] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2. С. 240.

[10] См.: *Баранов В. В.* Достоверен ли комментарий к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Ветка Палестины» // Учен. зап. Калуж. пед. ин-та. 1960. Вып. 8. С. 55—61; *Вацуро В. Э.* Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 222—241.

lib.pushkinskijdom.ru

взяться за тему из истории раннего христианства, но следует отметить, что буквально аналогичного сюжета в «Первых четырех веках христианства» нет. Да, наверно, и странно было бы ожидать, что Лермонтов просто переложил в стихи какой-либо эпизод из этой книги. Но аналоги отдельных элементов лермонтовского сюжета в книге Муравьева, несомненно, можно обнаружить.

По всей вероятности, Лермонтов намеревался противопоставить бессилию языческих богов и жрецов языческой церкви «чудный дар» «праведного старца». Он может «исцелять от недугов телесных и от страданий душевных». У Муравьева немало страниц посвящено историям чудесных исцелений праведниками.

Для примера можно привести два такие эпизода.

Праведный старец святитель Василий был обречен на изгнание императором Валентом. Уже была приготовлена колесница, на которой его должны были увезти, когда внезапно заболел царский сын. Валент вынужден был прибегнуть к молитвам осужденного. «Василий стал на молитву и исцелил, но с условием, чтобы младенец был отдан в научение православным; император изменил слову, и сын его, окрещенный ариянами, опять занемог и скончался. Огорченный отец хотел снова подписать приговор изгнания, и перо сокрушилось в руках его; он оставил в мире Василия и удалился из Кесарии, а бывший гонитель Модест сам получил исцеление молитвами святителя и сделался оттоле его искренним другом» (с. 358).

Не менее характерна история с Павлом, учеником Антония. Он «достиг такого совершенства отчуждением своей воли в послушании авве и несомненною верою, что к нему посылал великий Антоний тех болящих и беснуемых, которых по смирению сам не хотел исцелить, и Павел изгонял бесов, будучи твердо уверен, что все, что только прикажет его учитель, должно исполниться. Однажды, когда упорствовал демон оставить болящего, Павел с детской простотою стал на молитву и воззвал: „Господи Иисусе, распятый ради нас, уверяю тебя, что я не сойду с сего утеса и не вкушу ни пищи, ни пития, доколе не исцелится страждущий!", и он исцелился» (с. 299).

Но логика начатого Лермонтовым сюжета явственно свидетельствует о том, что Виргиния воскреснет благодаря заступничеству и молитвам отшельника. Такое развитие сюжета также могло быть подсказано книгой Муравьева.

В той же главе «Пустынножители Египта и Палестины», из которой были приведены предыдущие примеры, читаем следующее: «Пустынный Иаков, пастырь Месопотамии, долго томил плоть свою в диких горах и вертепах, прежде нежели взошел на кафедру своей родины Низибии, и дар чудес и пророчеств сопутствовал ему при посещении обширной паствы для утверждения юных церквей, возникавших в соседних ему пределах Персии. Однажды нищие просили у него милостыни для погребения лежащего на пути странника. Иаков подал и помолился о душе его, и внезапно скончался притворный мертвец; когда же товарищи его, испуганные сим явлением, бросились к стопам пастыря и исповедали ему вину свою, опять помолился Иаков и возвратил жизнь усопшему» (с. 219).

Апостол Павел возвратил жизнь юноше, который во время позднего собрания верующих, затянувшегося за полночь, заснул, сидя на подоконнике, и упал с третьего этажа и убился (с. 32).

Эти эпизоды и тон, которым они излагаются, создают такой контекст, в котором не представляется абсурдным просить о воскрешении дочери, умершей три дня назад, как поступают персонажи Лермонтова.

Как видим, основные темы книги «Первые четыре века христианства» — сверхъестественные возможности отшельников, их подвижническая жизнь, тайные собрания христиан, распространение христианской религии, несмотря на жестокие гонения, — все это находим и в стихотворении Лермонтова.

Но необходимо обратить внимание на одно существенное отличие произведения Лермонтова и книги, которую, видимо, можно рассматривать как его основной

lib.pushkinskijdom.ru

литературный источник. Муравьев пишет о пустынножителях, т. е. отшельниках Египта, Месопотамии, Палестины. У Лермонтова отшельник скрывается в тайной пещере над Тибром. Катакомбы в окрестностях Рима с их подземными церквями, трапезными, помещениями, где «оглашенные» слушали проповеди, с многочисленными тайными захоронениями останков казненных, замученных, растерзанных зверями христиан очень подробно описаны в другой книге Муравьева — «Римские письма», но издана она была в 1846 году. Лермонтов ее знать не мог. Более того, Муравьев побывал в Риме уже после смерти поэта, так что и рассказать ему о Риме не мог.

Зато был другой источник, из которого Лермонтов, возможно, узнал об этих достопримечательностях окрестностей Рима.

В юности в окрестностях Рима несколько лет жил Григорий Гагарин, а именно он жил в Гротта-Феррато, обители, основанной Нилом Каламбрийским и превращенной в это время в летнюю резиденцию русского посла. По всей вероятности, Гагарин должен был слышать о Ниле, его скитаниях, жизни в уединенной пещере и многих других преданиях, связанных с первыми годами христианства, а также о катакомбах. Летом 1840 года на Кавказе Лермонтов, который, видимо, и раньше был знаком с Гагариным, часто встречался с ним и, по свидетельству Д. А. Столыпина, одно время даже жил с ним в одной палатке, а затем они в августе—начале сентября одновременно жили в Пятигорске. Гагарин, конечно, мог рассказать Лермонтову о памятниках раннего христианства в Риме и его окрестностях.

Это предположение позволяет пересмотреть вопрос о датировке стихотворения. Как уже говорилось, первые публикации не приводили никакой даты написания. В изданиях под редакцией С. С. Дудышкина (1862), П. А. Ефремова (1873), Д. И. Абрамовича (1914) оно было отнесено к 1841 году без обоснования датировки. П. А. Висковатов также остановился на 1841 годе, но поставил вопросительный знак. В Полном собрании сочинений издательства «Academia» в комментарии Б. М. Эйхенбаума 1841 год приводится «предположительно». В последующих изданиях «Это случилось...» помещается в раздел «Стихотворения разных годов», так как никаких обоснований датировки так и не появилось.

Если принять высказанную здесь гипотезу, наиболее вероятной представляется датировка стихотворения Лермонтова летом 1840 года, хотя не исключается период с весны 1840 года по лето 1841-го, скорее всего до отъезда поэта из Петербурга в апреле 1841 года, так как позднее оно, вероятно, было бы записано в книгу, подаренную В. Ф. Одоевским.

Если можно с большой долей уверенности сказать, что в задуманном Лермонтовым сюжете предстоит воскрешение героини, то как он собирался закончить свое произведение, угадать, конечно, невозможно. Однако трудно предположить, что конец мог быть счастливым. В самом начале Лермонтов говорит о гонениях христиан, действие происходит в век жестокой борьбы язычества с новой религией. В книге Муравьева немало страниц посвящено описанию казней, истязаний христиан, их стойкости и мужеству, есть и сюжеты, героиня которых девушка-христианка и которые своей драматичностью могли привлечь внимание Лермонтова, но судить о том, как поэт собирался развить далее свой сюжет, мы не можем. Лермонтов свое стихотворение не закончил. Причины на то могли быть разные. А. В. Дружинин в 1850 году писал: «Лермонтов, написавши прелестный отрывок из поэмы, где говорится о начале гонения на христиан при „грозном Тиверии", остановился единственно потому, что его малая начитанность, поверхностно-энциклопедическое, светское образование положили непреодолимую преграду полету его музы».[11]

Возможно, Дружинин и прав. Лермонтов не был начитан в такого рода литературе. Но вполне допустимо предположить, что он вскоре остыл к своему замыслу и более не нашлось творческих стимулов к продолжению этого сюжета.

[11] *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 50.

lib.pushkinskijdom.ru

© М. Ф. Дамианиди, Е. Н. Рябов

ЭТА ЗАГАДОЧНАЯ ИДА МУСИНА-ПУШКИНА

В 1906 году А. Блок с сожалением говорил о «нищенской биографии М. Ю. Лермонтова», о том, что надо искать «лермонтовский клад».[1] С тех пор минуло много десятилетий.

Изучением литературных, документальных источников, выявлением лиц из окружения М. Ю. Лермонтова на протяжении многих лет занимались лермонтоведы, писатели, ученые. Благодаря этим исследованиям стали известны новые имена людей из его окружения, появилось множество версий, касающихся его трагической гибели.

Из пятигорского окружения М. Ю. Лермонтова лета 1841 года малоизвестной оставалась личность Иды Мусиной-Пушкиной. Ее имя неоднократно упоминает в своих записках однополчанин М. Ю. Лермонтова по Гродненскому гусарскому полку А. И. Арнольди, встретившийся с поэтом в Пятигорске летом 1841 года. Эти мемуары были опубликованы почти полвека назад Ю. Г. Оксманом по копии с автографа, представленной ему Н. Н. Арнольди, вдовой старшего сына мемуариста. Записки датируются началом 1870 года — до середины 1880-х годов и охватывают период службы Арнольди с Лермонтовым в Гродненском гусарском полку в 1838 году, встречи с поэтом в Пятигорске летом 1841 года, а также события, связанные с дуэлью и смертью поэта.[2]

Приехав на Воды в конце мая всей семьей, Арнольди нашли себе квартиру у подошвы Машука, в доме коменданта Умана. «На дворе дома, нами занимаемого, — вспоминает Арнольди, — во флигеле поселился Тиран, по фасу к Машуку подле нас жил Лермонтов со Столыпиным, а за ними Глебов с Мартыновым... По улице, которая спускалась от нашего дома перпендикулярно к бульвару, напротив нас, поместилось семейство Орловой, жены казачьего генерала, с ее сестрами Идой и Поликсеной и мадам Рихтер (все товарки сестры моей по Екатерининскому институту)...»[3]

Арнольди встретил в Пятигорске знакомых гвардейских офицеров и чиновников, принадлежавших к кругу знатной петербургской молодежи. Только некоторые из них приехали для лечения, многие прибыли из военной экспедиции отдохнуть. Арнольди среди своих знакомых отметил поручика С. В. Трубецкого, прикомандированного к Гребенскому казачьему полку, ротмистра гусарского полка А. Ф. Тирана, полковника по кавалерии И. А. Фитингофа, поручика конной гвардии М. П. Глебова, А. И. Васильчикова — чиновника при сенаторе П. В. Гане, ревизовавшем Кавказский край, майора Льва Сергеевича Пушкина, родного брата А. С. Пушкина, А. С. Столыпина-Монго, М. В. Дмитревского — тифлисского чиновника, автора известного в то время стихотворения «Карие глаза» и, наконец, Лермонтова.

«Все мои знакомые, — писал Арнольди, — конечно, познакомились в нашем семействе и, хотя сводной сестре моей было 13 лет и она только казалась взрослою, молодежь не упускала случая волочиться за нею от скуки...»[4] Сам Арнольди по-соседски часто забегал к Лермонтову. В первых числах июля он получил приглашение участвовать в подписке на бал, устроенный Лермонтовым восьмого июля в гроте Дианы. Обращает на себя внимание упоминание Иды Мусиной-Пушкиной в связи с этим балом. «В квартире Лермонтова делались все необходимые к тому приготовления, и мы намеревались осветить грот, в котором хотели танцевать, для

[1] *Блок А. А.* Педант о поэте // Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 27.
[2] Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 449—476.
[3] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 221.
[4] Лит. наследство. Т. 58. С. 468.

lib.pushkinskijdom.ru

чего Лермонтов придумал громадную люстру из трехъярусно помещенных обручей, обвитых цветами... Наш бал сошел великолепно, все веселились от чистого сердца, и Лермонтов много ухаживал за Идой Мусиной-Пушкиной».[5]

В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) хранятся недатированные «Выдержки из устных рассказов о Лермонтове Д. А. Столыпина, А. И. Арнольди и А. И. Васильчикова»,[6] записанные М. И. Семевским, издателем журнала «Русская старина». Выполнены записи неразборчивым почерком, со значительным сокращением слов. Рассказав в начале беседы о жизни «курсовых» на Водах, Арнольди отметил, что среди них были «замечательные особы», упомянул также о развлечениях молодежи: «...бал был 7 июля; на чистом воздухе, 2 хор⟨а⟩ музык⟨и⟩, над Идой фон⟨арик⟩ загорелся, Лерм⟨онтов⟩ сорвал фонар⟨ик⟩ над Идой...»[7] Здесь, безусловно, речь идет об Иде Мусиной-Пушкиной, так как несколькими строками ранее М. И. Семевский отметил, что их «...4 или 5 сестер, Лерм⟨онтов⟩ за Идой Мусиной-Пушкиной».

Итак, имя Иды Мусиной-Пушкиной А. И. Арнольди называл и в беседе с М. И. Семевским. И последнее, на что нельзя не обратить внимание в его «Записках», — это участие Иды в похоронах поэта: «Дамы забросали могилу цветами, и многие из них плакали, а я и теперь еще помню выражение лица и светлую слезу Иды Пушкиной, когда она маленькой своей ручонкой кидала последнюю горсточку земли на прах любимого ею человека».[8]

Почему Арнольди так часто называет ее имя? Среди представителей старинного и разветвленного рода Мусиных-Пушкиных были и провинциальные дворяне, и столичная титулованная знать. Не были ли сестры Мусины-Пушкины дочерьми известного сановника или военачальника? Не мог ли Лермонтов встречаться с ними в Петербурге на балах или в светских гостиных?

Сестры Мусины-Пушкины и генеральша Орлова упомянуты и в воспоминаниях Н. Ф. Туровского — однокашника поэта по Московскому благородному пансиону. В его «Дневнике поездки по России в 1841 г.», опубликованном в 1913 году в журнале «Русская старина», примечательна запись, сделанная ранее 20 июня: «Съезд нынешнего курса невелик и очень незамечателен. Дам мало, да и те... Только в последний месяц явление хорошенькой генеральши Ор⟨ловой⟩ с хорошенькими сестрами М.-П. наделало шуму; в честь их кавалеры дали роскошный сельский бал в боковой аллее бульвара».[9] По свидетельству Туровского, приезд генеральши Орловой с сестрами Мусиными-Пушкиными привлек внимание собравшейся в Пятигорске молодежи. Возможно, что сам Лермонтов и его близкое окружение — Столыпин, Трубецкой и другие — были знакомы с ними ранее. Для подтверждения этой гипотезы нужны были факты, реальные документы того времени.

Для архивного поиска отправным пунктом послужило упоминание А. И. Арнольди, что одна из сестер Мусиных-Пушкиных была замужем за казачьим генералом Орловым. В Центральном государственном военно-историческом архиве был обнаружен формулярный список генерала Ивана Алексеевича Орлова, в котором показано, что Орлов был женат на Елизавете Петровне, дочери генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина. Он был 1795 года рождения, родом из дворян войска Донского. В службу вступил казаком в 1806 году, к 1831 году дослужил до генеральского чина. За участие в сражениях начала Отечественной войны 1812 года награжден орденами Св. Анны 4-й и 3-й степени, а за Бородинское сражение получил золотую саблю с надписью «За храбрость». Выяснилось также, что Иван Алексеевич, будучи в чине генерал-майора, с 1 января 1838 года по 25 октября 1841 года состоял в должности

---

[5] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 225—226.
[6] ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 24. Ед. хр. 106. Л. 2.
[7] Там же. (Бал состоялся 8 июля. — *прим. Семевского*).
[8] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 227.
[9] Там же. С. 341.

lib.pushkinskijdom.ru

походного атамана казачьих полков при Отдельном Кавказском корпусе. К лету 1841 года в семье казачьего генерала было четыре дочери и сын Давид, родившийся 5 сентября 1840 года.[10]

Имя генерала И. А. Орлова было хорошо известно в Пятигорске, так как на средства его отца генерал-майора Алексея Петровича Орлова в 1832 году был построен на центральной улице города дом для неимущих офицеров. Родственные связи И. А. Орлова и А. И. Орлова устанавливаются по материалам ЦГВИА.[11]

Что же нам стало известно об отце сестер Мусиных-Пушкиных из его краткого послужного списка?[12]

Военная служба Петра Клавдиевича Мусина-Пушкина протекала довольно бурно и была насыщена событиями. Родился в 1766 году, в 1787 году был выпущен из камер-пажей в армию, при осаде Очакова 25 мая 1788 года ранен пулей в голову, за штурм Очакова награжден золотым крестом. В 1799 году он уже генерал-майор, в 1807—1808 годах командует на Кавказской линии отдельным отрядом, с декабря 1810 года по июнь 1811 года — всеми войсками. Участвовал в боевых действиях во время Отечественной войны 1812 года, командуя вначале отдельной бригадой, а в 1813—1814 годах резервными кавалерийскими эскадронами. Как следует из формулярного списка, Петр Клавдиевич с сентября 1814 года состоял по кавалерии и был уволен от службы высочайшим приказом 16 декабря 1833 года.[13] В его документах указано, что он был женат на дочери статского советника Анне Петровне Штерич, в 1833 году у них было 6 дочерей и 2 сына: Еликонида — 23 лет, Екатерина — 16 лет, Лидия — 15 лет, Ариадна — 14 лет, Еротеида — 13 лет, Поликсения — 11 лет, Иван — 9 лет, Александр — 8 лет.

Возникает вопрос, какую из дочерей генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина А. И. Арнольди в записках именует Идой? Если учесть, что возраст детей указан на 1833 год, то Еликониде в 1841 году, к моменту приезда в Пятигорск, было от роду 31, а ее сестре Еротеиде — 21 год, и именно ее называли Идой, о ней писал А. И. Арнольди. Выяснилось также не упомянутое Арнольди обстоятельство — мать сестер Мусиных-Пушкиных была родной теткой княгини Марии Алексеевны Щербатовой, урожденной Штерич. М. Ю. Лермонтов ухаживал за М. А. Щербатовой в 1839—1840 годах, он посвятил ей в эти годы стихотворения «На светские цепи» и «Молитва».

Заслуживает внимания замечание Арнольди о том, что Ида и Поликсена — товарки его сестры по Екатерининскому институту. Санкт-Петербургское училище ордена святой Екатерины, чаще в обществе называвшееся Екатерининским институтом, было привилегированным учебным заведением для дочерей «природных дворян или коих родители, как в службе состоящие, так и отставные, имеют чин: по Армии от капитана и выше и чиновники по придворной или гражданской службе от 8 класса и выше».[14]

Хранящиеся в С.-Петербургском государственном историческом архиве документы С.-Петербургского училища ордена св. Екатерины образуют фонд № 3. В деле, объединившем бумаги разного содержания, обнаружен «Щет», представляющий собой список своекоштных воспитанниц, родственники которых задержали оплату обучения. В нем указано, что за девицу Мусину-Пушкину уплачено из годовой суммы 900 руб. по 30 апреля, а за 1835 год причитается 602 руб. 50 коп., на будущий год — 297 руб. 50 коп.[15]

Вероятней всего, речь в нем идет об Еротеиде, которая была на 2 года старше

[10] ЦГВИА. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 7107.
[11] ЦГВИА. Ф. 230. Оп. 1. Ед. хр. 31, 33—34.
[12] Акты, собранные Кавк. археографич. комиссией. Тифлис, 1884. Т. IX. С. 24.
[13] ЦГВИА. Ф. 395. Оп. 23. 1 отд. Ст. 3, 1834. Ед. хр. 323.
[14] ПГИА. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 321.
[15] Там же. Ед. хр. 172. Л. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

сестры и раньше ее была принята в училище. Документы Поликсены, о которой также вспоминает А. И. Арнольди, обнаружены в более поздних делах. В «Высочайше утвержденных докладах и высочайших повелениях 1839 года» вновь упоминается воспитанница Мусина-Пушкина в связи с болезнью. Ее тетка М. Х. Шевич испрашивала разрешения пригласить доктора «для пользования племянницы ее девицы Мусиной-Пушкиной гомеопатией от боли в горле».[16] Здесь, вероятно, речь идет о Поликсении, которую через год забрали из училища, не дожидаясь официального выпуска в феврале 1841 года. Свидетельством тому служит документ: «Об увольнении вовсе из училища Поликсены Мусиной-Пушкиной, дочери генерал-лейтенанта». Поликсения была взята из училища 22 декабря 1840 года.[17]

Найденные документы подтверждают воспоминания А. И. Арнольди о воспитании сестер Мусиных-Пушкиных в Екатерининском институте. Они свидетельствуют также, что сестрам покровительствовала Мария Христофоровна Шевич, принадлежавшая к высшему аристократическому обществу столицы.

Многодетная семья генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина по своему имущественному положению была небогатой. От отца Петр Клавдиевич унаследовал в двух деревеньках Любимского уезда Ярославской губернии 26 душ крестьян, приобретенного имения не имел и при выходе в отставку за ним в тех же деревнях Высокое и Коровино числилось 36 душ. Петр Клавдиевич был уволен в отставку с мундиром и пенсионом 2160 рублей серебром в год. Прошение об отставке подано им из имения жены деревни Комендантской (она же Уткино) Славяносербского уезда Екатеринославской губернии. Отцу Анны Петровны, богатому украинскому помещику Петру Ивановичу Штеричу, принадлежало обширное поместье с лесами и угольными копями, которое располагалось в самом центре Донецкой степи.[18]

Топонимика этих мест, сохранившаяся до сего времени (Штеровка, Ивановское, Петрово-Красноселье, Петровеньки, Ератоидовка), связана с именами представителей рода Штеричей, начало которому в России было положено выходцем из Сербии при Елизавете Петровне. Имение Анны Петровны, полученное в приданое, насчитывало 3000 десятин земли и 260 душ крестьян мужского пола. В 1824 году под залог 200 душ крестьян ею была взята денежная ссуда в размере 30 тысяч рублей сроком на 26 лет. Примерно в эти же годы ссуды были взяты и другими детьми П. И. Штерича, вероятно, для устройства какого-то семейного заведения — мельницы, винокуренного завода или шахты для добычи угля. Анне Петровне пришлось прибегнуть к займу 6000 рублей под залог 40 душ крестьян в той же деревне Уткино в 1828 году,[19] как мы полагаем, в связи с выходом замуж за И. А. Орлова старшей дочери Еликониды. Вероятно, Анна Петровна умерла вскоре после выхода в отставку Петра Клавдиевича, и младших дочерей решено было воспитывать в казенном учебном заведении — Екатерининском институте. В начале 1838 года владельцами заложенного имения Уткино в «Сенатских объявлениях о запрещениях и разрешениях на недвижимые имения» показаны уже дети Мусиных-Пушкиных, за исключением замужней Еликониды.[20]

Итак, удалось установить, что Ида Мусина-Пушкина — дочь небогатого генерал-лейтенанта П. К. Мусина-Пушкина, полное ее имя — Еротеида. По линии матери Ида была двоюродной сестрой княгини М. А. Щербатовой, петербургской знакомой Лермонтова, с именем которой молва на первых порах связывала дуэль с Барантом.[21]

---

[16] Там же. Ед. хр. 301. Л. 24.

[17] Там же. Ед. хр. 336. Л. 26.

[18] Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Екатеринослав, 1880. Вып. 2. С. 139, 141, 162, 164.

[19] С.-Петербургские сенатские объявления о запрещениях и разрешениях на недвижимые имения. 1828. № 28. Ст. 6149.

[20] Там же.

[21] *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

Выяснилось, что Мусины-Пушкины являлись посетителями великосветских салонов Петербурга, где их прекрасно знали.

В фонде Паниных—Блудовых Центрального государственного архива древних актов было обнаружено письмо Иды Мусиной-Пушкиной, адресованное Антонине Дмитриевне Блудовой, которая в переписке Карамзиных неоднократно упоминается под именем Антуанетта вместе с другими посетителями их салона — М. Ю. Лермонтовым, М. А. Щербатовой, А. А. Олениной, Шевичами. Известно, что в семье Блудовых поэтический дар Лермонтова ценился очень высоко. В воспоминаниях Антонины Дмитриевны дана интересная характеристика поэта, основанная на личных и непосредственных впечатлениях от встреч с ним в далекой молодости: «Вот Лермонтов, с странным смешением самолюбия не совсем ловкого светского человека и скромности даровитого поэта, неумолимо строгий в оценке своих стихов, взыскательный до крайности к собственному таланту и гордый весьма посредственными успехами в гостиных. Они скоро бы надоели ему, если бы не сгубили безвременно, когда возрастал и зрел его высокий поэтический дар».[22]

Приведенный ниже текст письма предварим небольшим замечанием. Леокадия, о которой идет речь в письме Иды, — ее сестра Еликонида Орлова. Одно из писем Еликониды Петровны к графу Петру Павловичу Шувалову, на дочери которого был женат ее сын Давид, подписано: «Леокадия Орлова».

«Было бы добрым делом с Вашей стороны, дорогая Антуанетта, если бы Вы навестили бедную Леокадию, которой стало так плохо вчера после спектакля, что я подумала, что ей конец. В данный момент ей, слава Богу, ⟨нрзб.⟩ лучше, однако я еще не совсем спокойна.

Таким образом, не было других причин, кроме болезни Леокадии, лишивших нас удовольствия провести несколько часов в Вашем приятном обществе. Она поручила мне передать Вам, что ее болезнь не мешает ей с нетерпением ждать возможности познакомиться с прозой и стихами, импровизированными в ее честь.

Что касается нашего отъезда, то мы пока ничего не знаем, так как срок его еще не установлен; тем более, что нам придется ждать полного ее выздоровления, прежде чем предпринимать столь длинное путешествие (чем я, между нами говоря, нисколько не огорчена). Таким образом, я надеюсь, милый ангел, что прежде чем мы покинем Петербург, мы будем иметь достаточно времени для принятия участия в Ваших (живых) картинах, и для свидания с Вами, и для сообщения Вам тысячи и тысячи маленьких секретов.

...Прощайте же, дорогая Антуанетта. В расчете на Вашу любезную ласку прошу принять уверение в искренней преданности Вашей

Иды Мусиной-Пушкиной.
Все три сестры целуют Вас».[23]

Основываясь на содержании письма и его тоне, можно охарактеризовать отношения между А. Д. Блудовой и сестрами Мусиными-Пушкиными как дружеские. В известной степени этому должны были способствовать и родственные связи — в начале 1837 года пасынок Марии Христофоровны Шевич, однополчанин Лермонтова, Егор Иванович Шевич, женился на сестре Антонины Блудовой, Лидии. Письмо Иды не датировано. В описи фонда Паниных—Блудовых оно отнесено ко времени «до 1842 года». Полагаем, что наиболее вероятным временем его написания является весна 1841 года и незадолго до поездки на Воды. В пользу такого предположения говорит упоминание Иды о предстоящем отъезде из Петербурга и ожидающем сестер долгом путешествии. Подкрепляется это предположение припиской в конце письма о поцелуях трех сестер. Поскольку Поликсения, как мы установили, была взята из

[22] Воспоминания гр. А. Д. Блудовой // Русский архив. 1889. Кн. 1. С. 64.
[23] ЦГАДА. Ф. 1288. Оп. 1. Ед. хр. 1656. Перевод с франц. выполнен К. В. Чебышевой.

lib.pushkinskijdom.ru

Екатерининского института в самом конце 1840 года, с начала 1841 года она могла появляться в обществе и ей, безусловно, поездку на Кавказ предстояло совершить в 1841 году. Вероятно, под тремя сестрами Ида подразумевает себя, Леокадию и Поликсену. Мы говорим в предположительной форме только из-за практически полного отсутствия биографических сведений о двух сестрах — Лидии и Ариадне. Несомненно, что у сестер Мусиных-Пушкиных еще при жизни поэта были общие знакомые и в Пятигорске у них собирался круг знакомых Лермонтову людей. В переписке лиц из окружения поэта лета 1841 года привлекает внимание письмо тифлисского чиновника М. В. Дмитревского декабристу Н. И. Лореру, датированное 15 ноября 1841 года. Находясь по случаю получения корреспонденции в радостном настроении, Дмитревский пишет другу:

Прекрасный день, почтовый день;
Есть от Орловой и Лорера.
Прочь скука...[24]

Можно допустить, что речь здесь идет об Орловой Еликониде Петровне.

Другая сестра Иды, Екатерина Мусина-Пушкина, известна по печальной истории ее замужества за князем С. В. Трубецким — секундантом Лермонтова на дуэли с Мартыновым. «Сергей Трубецкой, бывший в армии, соблазнил дочь генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина, фрейлину двора, был обвенчан с нею по приказанию государя Николая Павловича», — писал А. И. Арнольди. История женитьбы Трубецкого, вероятно, была хорошо известна Лермонтову, находившемуся с середины января по середину февраля 1838 года в Петербурге. Согласно записи в дневнике П. Г. Дивова, сделанной между 28 января и 13 февраля 1838 года, «...в городе только и говорят о свадьбе девицы Пушкиной с князем Трубецким. В этом будто бы принимает живое участие император. Венчание происходило в Царском Селе».[25]

Что именно говорили в городе по поводу свадьбы, известно, в частности, из письма А. Я. Булгакова Фавсту Петровичу Макеровскому: «Он (император) их велел тотчас обвенчать и объявил, что они год уже как тайно обвенчаны, ибо, действительно, ни он, ни она не могли получить позволения у своих родителей, когда просили оное. Экой срам! Это дочь Петра Клавдиевича Пушкина, сестра ее за казаком генералом Орловым».[26]

Живое участие самого императора в свадьбе Катрин Мусиной-Пушкиной с С. В. Трубецким можно объяснить двумя обстоятельствами: во-первых, скандальная история произошла при Дворе и получила широкую огласку, и, во-вторых, случилась она с «племянницей госпожи Шевичевой». Екатерину Петровну опекала ее тетка Мария Христофоровна Шевич, урожденная Бенкендорф, вдова генерал-лейтенанта Ивана Егоровича Шевича, командира лейб-гвардии гусарского полка, убитого под Лейпцигом 4 октября 1813 года, родная сестра любимца царя шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа.[27]

Мария Христофоровна была приятельницей семьи Карамзиных. Софья Николаевна Карамзина часто встречала Катрин Мусину-Пушкину на даче в Павловске, где она жила у своей тетки М. Х. Шевич. Родство Мусиных-Пушкиных с Марией Христофоровной существовало, вероятно, через ее мужа. По-родственному Мария Христофоровна относилась не только к Катрин, но и к Поликсене, как уже указывалось по материалам Екатерининского института. Софья Николаевна летом 1839 года видела М. Ю. Лермонтова в обществе Шевичей и у Марии Алексеевны Щербатовой-Штерич на даче в Царском Селе.[28]

---

[24] *Чистова И. С.* О кавказском окружении Лермонтова (по материалам альбома А. А. Капнист) // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 200.

[25] Русская старина. 1902. № 6. С. 633.

[26] Русский архив. 1908. № 1. С. 376.

[27] *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л., 1988. С. 469.

[28] Крымский обл. гос. архив. Ф. 531. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 10—11, об.

lib.pushkinskijdom.ru

На наш взгляд, круг общих знакомых, непосредственно и близко знавших поэта, соприкасается с семейством Мусиных-Пушкиных, генеральши Орловой, князем С. В. Трубецким, Монго-Столыпиным и другими лицами, встретившимися на Водах в 1841 году в Пятигорске. Лермонтов тепло и дружески относился к С. В. Трубецкому. «Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он был готов прослезиться», — писал в дневнике Ю. Ф. Самарин.[29]

Трубецкой участвовал с Лермонтовым в сражении при Валерике 11 июля 1840 года и был тяжело ранен в грудь. 15 октября 1840 года получил 28-дневный отпуск и выехал в Петербург.[30] Дорогой он заболел, остановился в г. Бахмуте, послал начальству на Кавказ прошение о продлении отпуска. Болел долго, 3 месяца. Ближайшая к Бахмуту на почтовом тракте станция располагалась в селе Ивановка — имении Штеричей. Имение же Мусиных-Пушкиных, село Комендантское (оно же Уткино), располагалось в 60 верстах от Бахмута.

Подробности сложных отношений Трубецкого и Екатерины Петровны до конца неясны. Как установлено, Сергей Васильевич вскоре после рождения дочери, летом 1838 года, ушел из семьи. В прошении об отставке 1843 года[31] Трубецкой показал, что он холост, и не упомянул о дочери. Но отметим следующее обстоятельство. В ноябре 1840 года маршрут в Петербург Трубецким через Харьков был выбран не случайно. Отношения Сергея Васильевича с женой и родственниками были нормальными, у них он жил, дожидаясь отпуска. Ожидая официального перенесения срока отпуска, Трубецкой получил известие о смертельной болезни отца и вынужден был срочно выехать в Петербург.

В заключение отметим, как сложилась судьба Иды после памятного лета 1841 года. В записи беседы М. И. Семевского с А. И. Арнольди за строкой: «...над Идой фонарик загорелся, Лермонтов сорвал фонарик над Идой» — в скобках помечено: «За Булацельдом, ее дочь за ⟨нрзб.⟩». Эта пометка вывела наш поиск на род Булацелей, первый представитель которого в России, выехав с двумя сыновьями из Молдавии, вступил в российское подданство при Елизавете Петровне. В ЦГВИА был обнаружен интересный документ — прошение об отставке ротмистра Михаила Ильича Булацеля. С прошением подан реверс, формулярный список, имеется также докладная записка инспекторского департамента об отставке, на первом листе которой помечено: «Объявлено высочайшим приказом 22 февраля 1847 года».

М. И. Булацель вступил в службу рядовым из дворян Херсонской губернии 9 января 1837 года, в возрасте 19 лет. 29 октября 1845 года произведен в штабс-ротмистры. Приобретенного имения у него не было, а за отцом в Херсонской губернии Бобринецкого уезда в селе Марьяновка числилось 150 душ крестьян. Совершенно расстроенные домашние дела вынудили М. И. Булацеля подать прошение об отставке, в котором он указал: «...женат на дочери генерал-лейтенанта Мусина-Пушкина девице Еротеиде, имею дочь Поликсену одного года и 8 месяцев».[32] Вместе с прошением подан реверс, т. е. письменное обязательство: «Я, нижеподписавшийся, даю сей реверс в том, что если всеподданнейшей моей просьбе разрешится мне увольнение от службы, то о казенном пропитании нигде просить не буду. Жительство буду иметь Херсонской губернии Бобринецкого уезда в с. Марьяновке. Декабря 18-го дня 1846 года».[33]

Из формулярного списка следует, что М. И. Булацель брал 28-дневный отпуск с 20 ноября 1843 года, после чего он явился в полк. По возрасту дочери, которой в декабре 1846 года был год и 8 месяцев, можно предположить, что отпуск он брал

---

[29] *Самарин Ю. Ф.* Из дневника // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 382.

[30] ЦГВИА. Ф. 395. Оп. 32. Отд. 1. Ст. 4, 1841. Ед. хр. 780.

[31] Там же. Оп. 34. Отд. 1. Ст. 3, 1843. Ед. хр. 394.

[32] Там же. Оп. 39. Отд. 1. Ст. 3, 1846. Ед. хр. 153.

[33] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

для устройства личной жизни — женитьбы на Иде Мусиной-Пушкиной. Помимо дочери Поликсены, у Булацелей было несколько сыновей, один из которых, Иван Михайлович Булацель, стал драматургом и был знаком и дружен с поэтами К. Д. Бальмонтом, И. С. Рукавишниковым и писателем А. И. Куприным.[34]

Перед нами прошла вереница лиц, с которыми связано имя М. Ю. Лермонтова. Рассказанный в «Записках» А. И. Арнольди факт из личной жизни поэта в Пятигорске летом 1841 года раскрыл перед нами еще одну строку его биографии, расширил представление о его сослуживцах, однокашниках, знакомых из светского общества, с которыми он встретился на Кавказе.

Таким образом, полагаем, что следует ввести имя Еротеиды Мусиной-Пушкиной в круг лиц, близко знавших М. Ю. Лермонтова.

[34] ЦГАЛИ. Ф. 1017. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 5.

© *О. Б. Кафанова*

ЛЕГЕНДЫ О ЖОРЖ САНД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Русская литература XIX века находилась в непрерывном диалоге с западноевропейской литературой и культурой, осуществляемом через «посредничество» тех или иных художников, через обмен идеями и художественными находками. Среди инонациональных писателей, оказавших наиболее значительное влияние на литературный процесс, общественное и бытовое сознание в России второй трети XIX века, была Жорж Санд. Сторонница эмансипации личности (и в особенности женской), обновления нравственных и эстетических понятий своего времени, французская романистка стала одним из создателей «романа идей». Широкое поле диалога между ее персонажами было обращено к читателю. Это способствовало вовлечению в дискуссию и современников Пушкина, и «людей сороковых годов», и «шестидесятников». Именно в России сочинения Санд получили резонанс, несопоставимый с их восприятием в какой-либо другой стране.

Войдя в «литературный обиход» русской культуры, творчество Жорж Санд претерпевало серьезные изменения. Поэтому уместно говорить о мифообразе, не тождественном подлинному облику писательницы. Мифообраз существует на пересечении бесчисленных ассоциаций, импульсов, рожденных той культурой, которая избрала реальное в качестве объекта поклонения или отрицания.[1] Исторические метаморфозы образа Жорж Санд отражали смену умонастроений, духовных запросов, а также поляризацию российского культурного сознания.

Легенды о французской романистке возникли уже с первых ее шагов на литературном поприще: настолько новым и вызывающим был пафос ее ранних произведений; к тому же слишком эпатировали и такие приметы ее личной эмансипированности, как мужской костюм, сигары, развод с мужем.

[1] См. об этом: *Федоров Ф. П.* Мифообразы русской культуры: Гофман // Художественное мышление в русской литературе XIX—XX веков. Калининград, 1992. С. 15. О восприятии Жорж Санд в России см.: *Каренин В.* Жорж Санд, ее жизнь и произведения. СПб., 1899. С. 15—26; Жорж Занд и ее влияние на русскую литературу // Вестник иностранной литературы. 1901. Июнь. С. 306—314; *Елизарова М. Е.* Жорж Занд в русской критике и литературе // Учен. зап. МГПИ. М., 1941. Т. 31. Вып. 5. С. 41—63; *Кравцов Н.* Жорж Занд в России // Художественная литература. 1931. № 8. С. 12—16; *Evnina E.* George Sand et la critique russe // Europe. 1954. An 32. № 102—103. P. 157—170; *Granjard H.* George Sand en Russie // Ibid. P. 144—157.

lib.pushkinskijdom.ru

С 1833 года, времени появления первого перевода «Индианы», и до начала 1840-х годов русские критики различной философско-эстетической ориентации были единодушны в негативной оценке идейного пафоса сочинений Жорж Санд. Писательница воспринималась как представительница «неистового романтизма», этически и эстетически неприемлемого для русской культурной традиции. Причем неприятие феминизма объединило против нее не только Сенковского и Булгарина, но и Плетнева, Надеждина, Белинского. При этом фабула первых жоржсандовских романов трактовалась как безудержное стремление главной героини (Индианы, Валентины, Лелии, Фернанды, Сильвии) к свободной любви, понимаемой как половая распущенность. Апология и идеализация замужней женщины, страдающей в браке с нелюбимым мужем и нарушающей супружескую верность, возмущала почти всех отечественных литераторов пушкинской поры. Логическим выводом подобной интерпретации было признание безнравственности содержания таких произведений, как «Индиана» («Indiana», 1832), «Валентина» («Valentine», 1832), «Жак» («Jacques», 1834).

Белинский дал саркастическую характеристику нравственному идеалу Санд. В статье 1840 года «Менцель, критик Гете» он утверждал: «⟨...⟩ г-жа д'Юдеван пишет целый ряд романов, один другого нелепее и возмутительнее», в которых требует «уничтожить всякое различие между полами, разрешив женщину *на вся тяжкая* и допустив ее, наравне с мужчиною, к отправлению гражданских должностей, а главное — предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья».[2]

Особая роль в формировании легенд о Жорж Санд в 1830-е годы принадлежала «Библиотеке для чтения». Этот журнал энциклопедического характера, выпускаемый О. И. Сенковским с 1834 года, пользовался большой популярностью у читателей, особенно в провинции. И хотя редактор, вкусу которого всецело подчинялось издание, вызывал неоднозначное отношение современников, ему нельзя было отказать в эрудиции и умении с легкостью фельетониста говорить о самых сложных вещах.

Именно «Библиотека для чтения» стала в России своего рода антижоржсандовским центром. В разных публикациях журнала типичная героиня Санд называлась «нравственным чудовищем без пола и смысла»,[3] а сама она — «нравственным уродом»,[4] «женщиной, которая отрекается от своего пола».[5] Сенковский зло намекал на «кровавое имя» писательницы, имея в виду общеизвестный факт убийства немецкого драматурга Августа Коцебу студентом Карлом Зандом,[6] или издевательски переиначивал его в «Георгия» и «Егора Занда».[7]

В качестве представительницы «юной словесности» Жорж Санд часто сближали с Бальзаком, называли его «литературной супругой». Если Бальзак, с точки зрения издателя «Библиотеки», — поэт адюльтера, смакующий подробности распутства, то специфика Санд — протест женщины против зависимости от мужчины в семье.

В журнале даже было дано терминологическое разграничение понятий «безнравственное» и «неблагопристойное».[8] «Неблагопристойное» — то, что принято считать неприличным, нецензурным. «Безнравственное» — то, что подрывает общепринятые нормы. Бальзак по этой классификации оказывался одновременно неблагопристойным и безнравственным, Поль де Кок — неблагопристойным, но нравственным, а

---

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 398. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской.

[3] Новый роман Жорж Занда // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4. Отд. VII. С. 48.

[4] Словесность во Франции // Там же. 1834. Т. 7. Отд. VII. С. 68.

[5] Странные признания Жоржа Санда // Там же. 1836. Т. 17. Отд. VII. С. 8.

[6] Там же. 1834. Т. 1. Отд. II. С. 76; Т. 6. Отд. VII. С. 75.

[7] Там же. 1835. Т. 9. Отд. VII. С. 127; 1840. Т. 41. Отд. VII. С. 27.

[8] См.: *Жикулина Л. М.* Французский романтизм в русской журналистике тридцатых годов XIX в. // Учен. зап. ЛГПИ. Л., 1940. Т. 4. Вып. 2. С. 164—187.

lib.pushkinskijdom.ru

Жорж Санд — благопристойной, но безнравственной. По язвительному замечанию Сенковского, ее роман «Яков» (так он русифицировал «Жака»), «совершенно благопристойный и совершенно безнравственный», есть «четвертый манифест против лютого, злобного, коварного пола, из которого делают мужей, любовников и законодателей общества».[9] Однако внешнее «приличие» ее романов не делало их менее вредными. В переведенной с французского статье А. Гранье де Кассаньяка (Granier de Cassagnac) «Школы в нынешней французской словесности» говорилось: «Она (Жорж Санд. — *О. К.*) отрицает вдруг и без исключения все соотношения, в которые вводит ее семейство. Соотношения любовницы и любовника она отрицает, брата и сестры отрицает, супруги и супруга отрицает, матери и дочери отрицает. Она находит, что во всех этих состояниях, какими сделало их нынешнее общество, женщины всегда ниже своего достоинства в настоящем, ниже своих прав в будущем».[10]

По логике самого Сенковского, «ежели стыд, целомудренность и чистота составляют первую естественную доблесть женщины», брак может быть только «пожизненным», «нерасторжимым» и «святым строгою верностью». Но со «стыдом» Жорж Санд случилось что-то, «что побудило ее презреть все женское, начиная с юбки».[11]

Жорж Санд подверглась последовательной дискредитации и в беллетристике «Библиотеки...». Первоначальное освоение жоржсандовских мотивов происходило в пародийном, сниженном виде. Например, А. Тимофеев, автор довольно остроумной повести «Утрехтские происшествия 1834 года» (1835), воспользовавшись формой антиутопии, показал пагубные последствия бунта голландских женщин, которые с помощью магии отправили своих мужей под землю. Эта «революция в духе г-жи Дюдеван» привела к ниспровержению «тиранства» мужчин. Однако женская республика просуществовала недолго: все ее население перессорилось из-за цвета и покроя платьев, возраста «молодой» женщины, который решено было продлить до девяноста двух лет и т. д. Власть переходила от молодых к «почтенным старушкам, поддерживаемым неутомимою деятельностью старых дев», пока между женщинами не началась настоящая война, прекратившаяся только с возвращением на землю мужчин.[12]

Молодой Белинский, рецензируя это произведение в «Телескопе» в 1836 году, приветствовал его как «злую и умную насмешку над сен-симонистами и над госпожою Дюдеван» (II, 32).

Другие авторы были еще более неумолимы в своем обличении Жорж Санд и ее пагубного влияния на юных жен. Вздорная и капризная Лидия из повести «Земной ангел, или Своенравие» была представлена читателям как пример эмансипированной женщины, чье жизненное credo сложилось под влиянием жоржсандовского романа «Лелия» («Lélia», 1833). Для Лидии он сделался настольной книгой, а для автора-женщины, скрывшейся под именем Александры С***, отношение к этому роману героини стало критерием ее безнравственности. Антипод Лидии, скромная и умная Эмилия, наотрез отказалась читать эту вредную, по мнению ее мужа, книгу, повиноваться которому она считала для себя «величайшим благополучием».[13]

На Жорж Санд, таким образом, фактически перекладывалась ответственность за глупое и строптивое поведение женщины, разрушающей свое супружеское счастье. Само понятие женской эмансипации трактовалось при этом путано и примитивно: Лидия почему-то ненавидела «ученых женщин». Едва ли не единственным признаком ее эмансипированности была увлеченность произведением, в котором с позиции

---

[9] Библиотека для чтения. 1834. Т. 7. Отд. VII. С. 69.
[10] Там же. Отд. II. С. 95—96.
[11] Там же. 1836. Т. 17. Отд. VII. С. 7.
[12] Там же. 1835. Т. 12. Отд. I. С. 53—74.
[13] Там же. 1836. Т. 15. Отд. I. С. 335.

lib.pushkinskijdom.ru

женского сверхиндивидуализма отрицались любовь, брак, религия и высший смысл человеческой жизни. При очевидной невежественности героини метафизическая сущность подобной проблематики наверняка оставалась для нее непонятной. «Лелия», скорее всего, служила импульсом к внешнему протесту против любого, даже самого справедливого требования мужа.

Но, пожалуй, самым ярким памятником неприятия Жорж Санд и феминизма в русской литературе 1830-х годов стала повесть рано умершего от чахотки Н. Н. Веревкина «Женщина-писательница» (1837). Автор посвятил отдельную (третью) главу отповеди тем представительницам прекрасного пола, которые хотели бы добиться успеха в профессиях, традиционно считающихся мужскими. При этом в одном ряду оказались одинаково для него отвратительные «женщина, пляшущая на канате, женщина, подымающая тяжести, ⟨...⟩ женщина, играющая на скрипке, ⟨...⟩ женщина, бьющая мужа, ⟨...⟩ женщина-писательница, женщина-Gelehrtin».[14]

Не видя большой разницы между женщиной, избивающей своего мужа, и сочинительницей, Веревкин настойчиво развивал идею интеллектуального неравенства полов. Женщина, по его мнению, «может сильно чувствовать; но сильно мыслить, сильно соображать дано только мужчине, и на это ему отпущено из казны матушки Природы четверть фунта мозгу больше».[15]

Героиня повести, Варвара Сергеевна Шарова, или Варета, наделенная красотой и поэтическим талантом, изображалась как верная ученица «страшного нравственного урода, г-жи Дюдеван», которая «проповедует измену, цинизм, кровосмешение».[16] Муж Вареты, воплощение здравомыслия, сжигает в камине рукопись ее «безнравственного» романа, написанного под влиянием «бешеной г-жи Санд, которая, рассорившись с мужем, для оправдания своего желала бы рассорить всех женщин с своими мужьями».[17] Но уже через неделю после родов героиня начинает писать драму, в которой вновь предается «учениям Жоржа Санда».

Эмансипированная женщина в изображении Веревкина — невыносимая жена и плохая мать, ради своих честолюбивых интересов погубившая ребенка и мужа. Это вредный член общества, не выполняющий своего природного предназначения. В финале недавняя красавица по воле автора покрылась пятнами и сделалась навсегда красноносой. Расправляясь с ней столь жестоким образом, Веревкин наказывал свою героиню за преступное, по его мнению, притязание на творчество, которое несовместимо со стыдливостью и целомудрием.

Излишне говорить, что в этом произведении не было и намека на психологизм в изображении конфликта и главного женского образа. Однако не только малоизвестный литератор, но и великий Пушкин усматривал в сочинениях Санд угрозу нравственности, особенно для замужних женщин. Когда А. П. Керн обратилась к поэту с просьбой помочь напечатать переведенный ею роман Жорж Санд,[18] он ответил грубым отказом. В письме к жене от 29 сентября 1835 года Пушкин иронизировал: «Ты мне переслала записку от M-me Kern; дура вздумала переводить Занда ⟨...⟩ Черт побери их обоих! ⟨...⟩ если перевод ее будет так же верен, как она сама верный список с M-me Sand, то успех ее несомнителен».[19] Пушкин явно намекал на двусмысленное семейное положение Керн, подолгу жившей раздельно с нелюбимым мужем.

Тем не менее запечатленное в литературе влияние Жорж Санд — этого опознавательного знака аморальности — на многих «заблудших» героинь отражало степень популярности ее сочинений в русском обществе 1830-х годов. Постоянные обвинения

---

[14] Там же. 1837. Т. 23. Отд. I. С. 33.
[15] Там же. С. 39.
[16] Там же. С. 42.
[17] Там же. С. 80—81.
[18] См. об этом: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 523.
[19] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1966. Т. 10. С. 550.

lib.pushkinskijdom.ru

Санд в «безнравственности», шаржированное изложение ее идей и идеалов дали, в конечном итоге, противоположный эффект, так как способствовали пробуждению читательского интереса к романам французской писательницы.

* * *

С середины 1841 года под непосредственным влиянием Белинского начал формироваться совершенно иной, исключительно позитивный мифообраз Жорж Санд. Пережив увлечение философией Гегеля и увидев всю «неразумность» окружающего мира, критик пересмотрел свою концепцию творчества Санд. По свидетельству И. И. Панаева, он прочел все переведенные в то время на русский язык сочинения романистки, и недавнее «негодование его ⟨...⟩ заменилось ⟨...⟩ пламеннейшим энтузиазмом к ней. Все прежние его литературные авторитеты и кумиры — Гете, Вальтер Скотт, Шиллер, Гофман — побледнели перед нею».[20]

Не будет преувеличением утверждать, что Белинский и его единомышленники создали своего рода культ Жорж Санд. Вот только несколько из многочисленных восторженных высказываний о ней критика: «Эта женщина решительно Иоанна д'Арк нашего времени, звезда спасения и пророчица великого будущего» (из письма к Н. А. Бакунину от 7 ноября 1842 года; XII, 115); «Жорж Занд, бесспорно, первый талант во всем пишущем мире нашего времени» («Русская литература в 1845 году»; IX, 397); «Жорж Занд есть, без сомнения, первый поэт и первый романист нашего времени» («Тереза Дюнойе. Роман Евгения Сю», 1847; X, 106).

Оценки эти, несомненно завышенные с точки зрения реального вклада французской писательницы в развитие национальной и мировой литературы, оправданы конкретно-историческим значением ее творчества для русского идейно-эстетического движения 1840-х годов. Нравственно-философский пафос произведений Жорж Санд, основанный на просветительском руссоистском антропологизме, демократических идеях внесословной ценности личности и равенства полов, соответствовал утверждаемым позициям раннего русского реализма.

Главным органом популяризации Санд в России стали «Отечественные записки». С момента прихода в редакцию Белинского и до конца 1847 года ее творчество пропагандировалось на страницах журнала как самое замечательное достижение европейской литературы. Белинский посвящал отдельным романам специальные статьи, давал им высокую оценку в своих ежегодных обзорах русской литературы и отзывах о разнообразных сочинениях отечественной и иностранной словесности. Анализ романистики Жорж Санд критик включил и в итоговые статьи, посвященные изложению принципов натуральной школы и теории социального романа.

Жорж Санд стала для Белинского своего рода точкой отсчета в оценке разных явлений современной литературы. Рецензируя «Антологию из Жан-Поля Рихтера» (1844), критик назвал его «мысли о назначении и судьбе женщины в нашем обществе» «милым лепетом умного и доброго ребенка в сравнении с громовою речью возмужалого человека, исполненного глубокого сознания и могучего негодования» в произведениях Жорж Санд (VIII, 236). В отзыве о романе Г. Х. Андерсена «Импровизатор, или Молодость и мечты итальянского поэта» (1845) Белинский, отметив талант автора, вновь не удержался от сравнения с «мастерскими картинами Италии, дышащими глубокою мыслию и могучею жизнию в романах Жоржа Занда» (VIII, 491).

Критик не выделял особо идею женской эмансипации, с которой Жорж Санд вошла в литературу. Первые романы — «Индиана», «Валентина», «Лелия» — показались ему, по-видимому, недостаточно значительными, поскольку он ни разу их не упомянул. Проблему женской эмансипации он воспринимал как часть более общей проблемы освобождения личности.

---

[20] *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 242.

lib.pushkinskijdom.ru

Новаторское изображение любви, восхитившее его в произведениях Жорж Санд, Белинский считал следствием ее демократического взгляда на человека. Повесть «Мельхиор» («Melchior», 1832), появившаяся в декабрьском номере «Отечественных записок» за 1842 год, произвела на него неизгладимое впечатление. Трагическое столкновение естественного чувства с законами общества и общепринятыми нормами нравственности было ослаблено в русском переводе.[21] Тем не менее прочитанное заставило Белинского задуматься о природе любви. В письме от 5 декабря 1842 года он соглашался с Панаевым в том, что Жорж Санд «постигла таинство любви» (XII, 121). Несколько дней спустя, в письме к Боткину от 9 декабря 1842 года, он вновь возвратился к обсуждению повести, используя найденную формулировку и развивая мысль далее. «Мельхиор — божественное произведение, — писал он. — Жорж З⟨анд⟩ постигла таинство любви получше всех немцев, и в штанах, и в юбках. Ее любовь — не чувственная, хотя изящная любовь итальянца, не восторженная, бесконечная в чувстве и пустая в содержании, романтическая любовь немца, не бессознательно-непосредственная, хотя и глубокая любовь англичанина; ее любовь — действительность и полнота всякой любви» (XII, 125).

Белинский настолько вдохновился поэтическим пафосом жоржсандовского произведения, что невольно сам перешел на язык романтической восторженности, признаваясь в том же письме: «Мельхиор потряс меня, как откровение, как блеск молнии, озарившей бесконечное пространство, — и я пролил слезы божественного восторга, священного безумия» (XII, 125).

Любовь составляла основное содержание и романа «Андре» («André», 1835), который Белинский прочел в оригинале в 1842 году. Драматическая коллизия, изображенная Жорж Санд, отличалась психологической достоверностью. Благородный по характеру, но слабый, постоянно рефлектирующий и недееспособный Андре де Моран явился причиной гибели полюбившей его девушки-простолюдинки, цветочницы Женевьевы. Трагическое разрешение конфликта соответствовало реальности существующих социальных отношений и логике характера главного героя. Но прелесть произведения состояла в передаче нюансов развивающегося чувства: от радостной надежды зарождающейся любви через сомнение и страх к счастью взаимного признания, а затем к страданию и отчаянию.[22] Белинский оставил лаконичный, но многозначительный отзыв о романе в письме к Н. А. Бакунину от 7 ноября 1842 года: «Если вы не читали его, вас ожидает не наслаждение, а блаженство» (XII, 115).

В подробной рецензии на «Мопра» («Mauprat», 1837) критик назвал «глубокой и поэтической» мысль автора о нравственном перерождении человека под влиянием любви. «Действием ⟨...⟩ своей красоты и женственности» героиня Санд облагораживает полудикаря, выросшего в разбойничьей среде. «Она обуздывает, — писал Белинский, — животные и зверские порывы его страсти, постепенно из дикого зверя делает ручного зверя, а потом и человека, научив его любить кротко, почтительно, благоговейно и беззаветно, всего ожидать от любви, а не от прав своих, и свято уважать личную свободу любимой женщины» (V, 175).

Белинский точно подметил новаторство Жорж Санд — осмысление ею любви как важнейшего социокультурного понятия. Он готов был поверить, что новые взаимоотношения между полами, которые писательница изображала как идеальные, могли стать со временем нормой, поскольку рождались из потребностей общественного развития. «Но век идет, — рассуждал критик в своем обзоре «Русская литература в 1841 году», — идеи движутся и варварство начинает колебаться: женщина уже

---

[21] Например, была опущена кульминационная сцена, в которой Дженни отдается Мельхиору на тонущем корабле. Ср.: Melchior suivi de Mouny-Robin par G. Sand. Bruxelles, 1842. P. 79—80; Отечественные записки. 1842. Т. 25. Декабрь. Отд. I. С. 273—299.

[22] Перевод романа появился в «Отечественных записках» в 1843 году (Т. 26. Январь. Отд. I. С. 72—210).

lib.pushkinskijdom.ru

сознает свои права человеческие и блистательными подвигами доказывает гордому мужчине, что и она так же дочь неба, как и он сын неба» (V, 536).

С деятельностью Жорж Санд Белинский связывал становление социального романа, не романтического по своей природе. Считая ее главой нового направления в европейской литературе, он писал: «Наконец, явился Жорж Санд, — и роман окончательно сделался общественным, или социальным» («Тереза Дюнойе. Роман Евгения Сю», 1847; X, 109). Критику казалось, что произведения Санд отвечают главной задаче, стоящей перед современной литературой, — «воспроизведению действительности во всей ее нагой истине» (X, 106). В художественном мире писательницы Белинский и его единомышленники увидели отражение социального и психологического бытия человека. При этом программный характер для «Отечественных записок» приобрело предисловие Жорж Санд к роману Сенанкура «Оберман», написанное ею в 1833 году и появившееся в русском переводе лишь десять лет спустя.

Актуализируя сущность страданий, воплощенных в образе Обермана, Жорж Санд отметила их новую форму по сравнению с уже описанными в романтической традиции,[23] и в частности, «ясное, очевидное, неопровержимое, постоянное, признанное ощущение неполноты способностей».[24] В переводе (принадлежащем, возможно, И. И. Панаеву) были сделаны добавления, намеренно усиливающие типичность страданий героя вследствие его социальной отчужденности: он погружается в «аскетизм от горького сознания собственного бессилия и неспособности к деятельности».[25]

И взгляд Жорж Санд на Обермана, и ее творчество в целом были переосмыслены идеологами «Отечественных записок» в духе того направления, которое сейчас мы бы назвали психологическим реализмом. Сама она называлась при этом «писательницею, которая из глубины болящей души отзывается на все скорби и страдания современного человека».[26]

Образ Жорж Санд в рецепции Белинского и его сторонников приобрел ярко выраженную социальную значимость. Критик совершенно справедливо видел в романистке «обвинителя, изобличителя и нравственную кару» буржуазного общества (об этом он писал в статье «Сочинения Зенеиды Р-вой», 1843; VII, 649). Но, отдавая дань негативной правде сущего, она в еще большей мере отстаивала идеальную правду должного. Белинский понял главную особенность творчества Жорж Санд — его обращенность к будущему. Это прямо согласовывалось с выдвинутым им принципом воспроизведения жизни как возможности.

В отличие от Бальзака, который исходил из идеи жесткого социально-исторического и биологического детерминизма, Жорж Санд была убеждена в неисчерпаемости человека средой, верила в нравственную суверенность личности, «вечную человечность» и «вечный прогресс».[27] Вследствие того что Бальзак фиксировал свое внимание прежде всего на могуществе эгоистических страстей и был склонен обвинять в социальных злодеяниях не общество, а человека, его творчество осталось чуждым Белинскому. Поэтому апология Жорж Санд постоянно сопровождалась у критика нападками на ее великого современника, о чем свидетельствует следующий пассаж из статьи «Бернард Мопрат, или Перевоспитанный дикарь» (1841): «Рассказ Жоржа Занда — это сама простота, сама красота, сама жизнь, сам ум, сама поэзия. Сколько глубоких, практических идей о личном человеке, сколько светлых откров-

---

[23] См.: *Leclerc Y.* Génération romantique // Magazine littéraire. 1992. № 295. Janvier. P. 33.

[24] «...le sentiment de facultés incomplètes clair, évident, irrécusable, assidu, avoué» (*Sand G.* Oberman // Revue des deux mondes.1833. T. 2. P. 678).

[25] Отечественные записки. 1843. Т. 28. Май. Отд. VII. С. 27.

[26] Там же. С. 26.

[27] См. ее письмо к М. С. Леруайе де Шантепи от 28 августа 1842 года: *Sand G.* Correspondance. Paris, 1969. T. 5. P. 757.

lib.pushkinskijdom.ru

ний благородной, нежной, женственной души! И какая человечность дышит в каждой строке, в каждом слове этой гениальной женщины! Это не то, что г. де Бальзак, перед которым так благоговейно преклоняются наши добрые гонители всего европейского во славу всего китайского! Это не г. де Бальзак с своими герцогами, герцогинями, графами, графинями и маркизами, которые столько же похожи на истинных, сколько сам г. де Бальзак похож на великого писателя или гениального человека» (V, 175).

Следует отметить, что Белинский оценивает здесь Бальзака как светского писателя, угождающего вкусам аристократии. Подобное заблуждение разделял и Сент-Бев.[28] Это явно несправедливое противопоставление Жорж Санд Бальзаку в какой-то мере имело под собой реальные основания в 1840-е годы. Монументальное творение французского реалиста еще только смутно угадывалось, а внешние легитимистские и аристократические симпатии писателя не могли не раздражать критика-демократа. Творчество автора «Человеческой комедии» не удовлетворяло Белинского и представителей «натуральной школы» своим нравственным и историческим фатализмом, ограниченностью пределами прозы буржуазной действительности.[29]

Но Белинский ставил Санд-художника выше не только Бальзака. В пылу полемики с К. Аксаковым по поводу «Мертвых душ» в 1842 году он отдал ей предпочтение даже перед Гоголем. Признавая за последним «всю неотъемлемую великость его таланта», критик ограничивал значимость Гоголя исключительно национальными масштабами. Жорж Санд же, напротив, он отводил «большое значение и во всемирно-исторической литературе», отстаивая ее право «входить в реестр ⟨...⟩ европейских поэтов» (VI, 422). Объяснение этому совершенно неправомерному, с современной точки зрения, мнению также кроется, на наш взгляд, в преобладании обличительного пафоса в произведениях великого русского писателя. Жорж Санд же соединяла отрицание с утверждением, олицетворяя для Белинского «вечно тревожное стремление к идеалу и уравнению с ним действительности» («Сочинения Державина», 1843; VI, 615).

Нельзя сказать, что Белинский не видел художественных просчетов романистки, преднамеренной идеальности ее героев-протагонистов. Так, в рецензии 1846 года, посвященной «Мельнику из Анжибо» («Le Meunier d'Angibault», 1845), он назвал главных героев «мечтателями, переслащенными до приторности» (IX, 408). В обзоре «Русская литература в 1845 году» еще раз повторил, что этот «прекрасный» роман был испорчен «двумя главными лицами, до приторности неестественными» (IX, 397). А в своей последней статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» к числу художественных неудач Жорж Санд отнес и роман «Грех господина Антуана» («Le Péché de Monsieur Antoine», 1845), в котором, по его словам, «автор ⟨...⟩ вывел характеры фантастические, лица небывалые, и роман у него смешался со сказкою, натуральное заслонилось неестественным, поэзия смешалась с риторикою» (X, 306). Однако творческая слабость Жорж Санд была, по убеждению Белинского, явлением временным и вполне искупалась такими созданными в то же самое время шедеврами, как «Теверино» («Teverino», 1845) и «Лукреция Флориани» («Lucrezia Floriani», 1846).

Особенно высоко критик ценил в произведениях французской романистки то идеальное начало, которое было проявлением нарождающихся потребностей време-

---

[28] По мнению французского критика, Бальзак, злоупотребляя модной темой разоблачения «альковных» тайн, превратился во «врача, нескромно разглашающего постыдные болезни своих пациентов». По прогнозу Сент-Бева, «никто не станет читать» в будущем этого художника-сноба. См.: *Сент-Бев Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 242—243.

[29] См. об этом: *Купреянова Е. Н.* Проблема народа и художественной правды в понимании теоретиков и писателей «натуральной школы», Бальзака и Ж. Санд // Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. Л., 1976. С. 320—321.

lib.pushkinskijdom.ru

ни. Белинскому был настолько близок идеал гражданского брака, основанного на взаимном уважении прав личности и интеллектуально-духовном равенстве полов, что он пытался утвердить основы такого брака в собственной жизни. В письме к будущей жене в октябре 1843 года Белинский использовал реминисценцию из романа Жорж Санд «Орас» («Horace», 1842). «Для меня, — писал он, — противны слова: *невеста, жена, жена, муж*. Я хотел бы видеть в Вас ma bien-aimée, amie de ma vie, ma Eugénie» (мою возлюбленную, друга жизни моей, мою Эжени (фр.); XII, 197).

Упоминание имени жоржсандовской героини без всякого пояснения означало, что невеста Белинского владела ключом к смыслу, помнила эти слова Теофиля, который своими отношениями с Эжени утверждал принципы подобного союза.

С молодых лет понимая под нравственностью «пламенную непоколебимую веру в достоинство человека, в его высокое назначение» (I, 234), Белинский увидел ее воплощение именно у Жорж Санд. Не только герои, этический пафос ее произведений, но и сама личность писательницы подверглись основательной «реабилитации». По мысли критика, она незаслуженно была «ославлена слепою чернью, дикою и невежественною толпою как писательница безнравственная», а произошло это потому, что, подобно Шиллеру, Жорж Санд открыла людям «новые истины» («Бернард Мопрат...»; V, 175).

Можно без преувеличения сказать, что Белинский «завещал» своим последователям взгляд на Жорж Санд как на «гениального автора», выразителя «всего прекрасного, человеческого и высокого» (IX, 439). И этот образ поддерживался и утверждался его друзьями и единомышленниками — Некрасовым, Панаевым, Герценом, Огаревым, Тургеневым, Григоровичем, Достоевским, Салтыковым-Щедриным и др.[30]

Достоевский точно выразил впечатление, производимое художественными открытиями Жорж Санд на него самого и писателей, близких по своим эстетическим принципам к натуральной школе. «К половине 1840-х годов, — писал он в «Дневнике писателя» за 1876 год, — слава Жорж Занда и вера в силу ее гения стояли так высоко, что мы, современники ее, все ждали от нее чего-то несравненно большего в будущем, неслыханного еще нового слова, даже чего-нибудь разрешающего и уже окончательного».[31]

Одновременно для некоторых русских литераторов, например Сенковского, Плетнева, а впоследствии и Льва Толстого, имя французской писательницы продолжало оставаться опознавательным знаком аморальности. А А. В. Дружинин перешел в оппозицию к Жорж Санд еще и из-за своего влечения к «чистому» искусству.[32] Но при этом даже самые непримиримые идейные оппоненты Жорж Санд читали ее произведения, а журналы просто «соревновались» в скорости их перевода. «Библиотека для чтения», продолжавшая и в 1840-е годы обличать романистку как «женщину, сбросившую с себя оковы стыда и приличия»,[33] тем не менее стремилась опередить про-жоржсандовские издания — «Отечественные записки» и «Современник» — в публикации ее новых романов. И Сенковский очень гордился тем, что ему на месяц ранее «Отечественных записок» удалось напечатать «Теверино».[34] А начало

---

[30] Не случайно М. Н. Катков, отошедший от Белинского в конце 1842 года, признавался в одном из писем к В. А. Елагину: «В Петербурге меня чуть не съели за то, что я не вижу всего спасения человечества в романах Жоржа Занда» (цит. по: *Кулешов В. И.* «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX в. М., 1959. С. 29).

[31] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 23. С. 36.

[32] См.: *Егоров Б. Ф.* Проза А. В. Дружинина // Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 429—458.

[33] Библиотека для чтения. 1843. Т. 59. Отд. III. С. 21.

[34] В специальном пояснении к переводу, который публиковался в «Библиотеке для чтения» в августе—сентябре 1845 года, Сенковский сообщал: «Эта повесть окончилась в парижских фельетонах третьего сентября. Свежее ничего быть не может» (Там же. 1845. Т. 72. Отд. VII. С. 1). Действительно, оперативность Сенковского была поразительной: повесть Санд печаталась в «La Presse» с 19 августа по 3 сентября (*Sand G.* Correspondance. Paris, 1970. T. 7. P. 3).

lib.pushkinskijdom.ru

романа «Пиччинино» («Le Piccinino», 1846) появилось одновременно в июньских номерах трех вышеназванных журналов за 1846 год. И. А. Гончаров в «Заметках о личности Белинского» свидетельствовал: «О Жорж Занд тогда говорили беспрерывно; по мере появления ее книг, читали, переводили ее; некоторые женщины даже буквально примеряли на себе ее эмансипаторские заповеди, поставив себя в положение тех или других ее героинь».[35]

Если и встречались среди «людей сороковых годов» те, кто не прочел ни строчки Жорж Санд, они все же имели о ней достаточно выразительное представление. Писатели натуральной школы запечатлели легенды о Жорж Санд, возникшие на уровне массового сознания. Их носителями были мелочные, пошлые персонажи, судившие о писательнице понаслышке и смаковавшие при этом скандальные факты ее жизни. Так, например, бездарный литератор Гребешков из памфлета И. И. Панаева «Тля» (1843) написал «огромную критическую статью», в которой назвал Жорж Санд «*чудовищным и безнравственным порождением неистовой французской литературы*». «Надобно сказать, — подчеркивает автор, — что Гребешков ⟨...⟩ о Жорж Занде не имел никакого понятия и только слышал от кого-то, что она ходит в мужском платье и курит сигары».[36]

Н. А. Некрасов в помете на рукописи романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1844) дал пародийную характеристику своего ограниченного героя также в контексте его рецепции Жорж Санд:

> «И он их (Журналов. — *О. К.*) не чуждался в годы оны
> И вычитал оттуда, что она
> Курит сигары, носит панталоны
> И с мужем развелась и влюблена
> В какого-то повесу».[37]

Совершенно очевидно, что эти герои-пошляки эксплуатировали черты «эротической экзотики», которые неизменно присутствовали в рассказах и анекдотах о Жорж Санд, и не имели никакого понятия о нравственно-эстетическом новаторстве ее творчества. В то время как культурные читатели спорили о «сути» и не могли прийти к единому мнению. Особенно «страсти» продолжали бушевать по поводу женской эмансипации и связанных с ней вопросов.

Стремясь отобразить в своем историческом повествовании целую эпоху посредством ее наиболее ярких образов, А. Ф. Писемский в романе «Люди сороковых годов» (1869) ввел специальную главу «Жорж-зандизм». Его благородный автобиографический герой Павел Вихров стал «*отчаянным жорж-зандистом*», потому что «со всею горячностью юноши ⟨...⟩ понял всю справедливость и законность ⟨...⟩ протестов» французской писательницы. «Женщина в нашем обществе угнетена, женщина лишена прав, женщина бог знает за что обвиняется!» — думал он.[38] Отстаивая свои новые убеждения и пытаясь обратить в свою веру приятеля, Павел апеллирует к роману Жорж Санд «Лукреция Флориани».

Писемский безошибочно точен в своем выборе: именно это произведение вызвало наиболее ожесточенные споры между почитателями и противниками автора из-за действительно дискуссионного типа выведенного в нем женского характера. Санд сделала свою главную героиню актрисой и матерью троих детей. Но самым смелым фактом в биографии Лукреции было то, что ее дети рождены от разных мужчин. Искренняя любовь, не оскверненная корыстолюбием и расчетом, не могла, по мысли писательницы, унизить или запятнать женщину. Живущая в уединении и занятая

---

[35] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 92.
[36] *Панаев И. И.* Сочинения. Л., 1987. С. 17.
[37] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 407.
[38] *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1983. Т. 4. С. 234.

lib.pushkinskijdom.ru

исключительно материнскими обязанностями, Лукреция Флориани изображалась как благородная, великодушная и идеальная натура.

В любовной коллизии с князем Каролем, который не смог освободиться от «предрассудков» и забыть ее прошлое, героиня предстала как лицо страдательное, жертва. Измученная ежеминутной ревностью и недоверием своего возлюбленного, она умирает в финале почти в ореоле святости.

Это произведение пользовалось особым признанием в кругу Белинского. Новое направление «Современника», перешедшего к Некрасову и Панаеву в 1847 году, было подтверждено публикацией «Лукреции Флориани» в качестве приложения к первому номеру.[39] Кроме того, А. И. Кронеберг, который перевел этот роман, поместил в январской книжке обстоятельную статью, посвященную творчеству Жорж Санд. Называя «Лукрецию Флориани» «полным, безукоризненным творением», он восхищался психологическим мастерством Санд, которая, отказавшись от всего «сценического» и «трескучего», показала «страшную драму». Трагический финал любви «двух существ, которым для собственного их счастья лучше было бы никогда не встречаться», был, по мнению Кронеберга, заранее предрешен социально-психологической несовместимостью характеров Росвальда и Лукреции.[40] «Аристократ, ⟨...⟩ упорно заключающийся в сфере своих абсолютных понятий», нетерпимый, обидчивый, эгоистичный, не мог понять «дочери рыбака, итальянки, женщины с теплою сообщительностию сердца, черпающей все силы свои в соприкосновении с живою действительностию».[41] «Апатическая, дряблая мораль», которой подчинялся князь Кароль, и погубила «благоухающий цветок любви», — заключал критик.[42]

Статья Кронеберга, точнее, его нравственная оценка изображенной в «Лукреции Флориани» драматической коллизии, тотчас вызвала полемический отклик. Рецензент «Сына отечества», возражая, назвал этот роман «худшим» сочинением Жорж Санд. Главную героиню он счел «развратной», поскольку, по его убеждению, «дымное пламя страсти» неизбежно уничтожает идеал женщины-матери.[43]

Таким образом, Писемский запечатлел типичное для того времени столкновение мнений. Страстный поклонник идей Жорж Санд, Вихров напрасно старается переубедить приятеля-скептика Неведомова, который не желает видеть идеального существа в «актрисе, авантюристке, имевшей бог знает скольких любовников и сколько от кого детей».[44] Между друзьями происходит следующее знаменательное объяснение:

«— Но что вам за дело до ее любовников и детей! — воскликнул Павел, — вы смотрите, добрая ли она женщина или нет, умная или глупая, искренно ли любит этого скота-графа.

— Как мне дела нет? По крайней мере, я главным достоинством всякой женщины ставлю целомудрие, — проговорил Неведомов.

— Ну, я на это не так смотрю, — сказал Павел. — ⟨...⟩ В нашем споре о Жорж Санд ⟨...⟩ дело совсем не в том, — не в разврате и не в целомудрии; говорить и заботиться много об этом — значит, принимать один случайный факт за сущность дела... Жорж Санд добивается прав женщинам!.. Как некогда Христос сказал рабам и угнетенным: „Вот вам религия, примите ее — и вы победите с нею целый мир!" — так и Жорж Санд говорит женщинам: „Вы — такой же человек, и требуйте себе этого в гражданском устройстве!" ⟨...⟩

— Все это я очень хорошо знаю! — возразил Неведомов. — Но она требования

---

[39] Одновременно другой перевод романа появился в «Отечественных записках» (1847. Т. 50. Январь. Отд. I. С. 65—234).

[40] *Кронеберг А. И.* Последние романы Жорж Санд // Современник. 1847. Т. 1. Январь. Отд. III. С. 95.

[41] Там же.

[42] Там же. С. 96—97.

[43] Сын отечества. 1847. Кн. 2. Февраль. Отд. VI. С. 24—25.

[44] *Писемский А. Ф.* Собр. соч. Т. 4. С. 236.

lib.pushkinskijdom.ru

всех этих прав женских как-то заявляет весьма односторонне — в одном только праве менять свои привязанности.

— А вы думаете, это безделица! — воскликнул Павел. Скажите, пожалуйста, что бывает последствием, если женщина так называемого дворянского круга из-за мужа, положим, величайшего негодяя, полюбит явно другого человека, гораздо более достойного, — что, ей простят это, не станут ее презирать за то?

— Лично я, — отвечал Неведомов, — конечно, никогда такой женщины презирать не стану; но все-таки всегда предпочту ту, которая не сделает этого».[45]

Мы привели столь длинную цитату, сделав лишь незначительные купюры, чтобы продемонстрировать, как актуально звучало произведение Жорж Санд и какую «революцию» в нравственных понятиях производила представленная ею ситуация.[46] Вместе с тем Писемский убедительно показал «раскол» во мнениях друзей. Если для Вихрова (в восприятии которого отразилось юношеское увлечение жорж-сандовскими идеями самого Писемского) французская писательница ассоциировалась с Христом, принесшим людям истинные законы нравственности, то его приятель воспринимал исповедуемую ею мораль как отход от традиционных христианских заповедей.

По свидетельству И. А. Гончарова, аналогичный спор произошел между ним и Белинским. «Он, — вспоминал впоследствии Гончаров, — приступил ко мне с вопросом о „Лукреции Флориани", которая тогда появилась в переводе в „Современнике". Я и теперь помню то восторженное поднятие Белинским руки вверх, когда он, освещая фигуру Лукреции уже своим электрическим огнем похвал, ставил ее все выше, выше и, наконец, заключил почти с умилением, что это „богиня, перед которой весь мир должен стать на колени!"»[47] «Я помню, — продолжал Гончаров, — что, по поводу „Лукреции Флориани", я ⟨...⟩ доказывал, между прочим, что нельзя признать „богиней" женщину, которая настолько не владеет собой, что переходит из рук в руки пятерых любовников, не обойдя даже такого хлыща, как грубый, неразвитый актер, что это уже не любовь человеческая, осмысленная, свойственная нравственной, развитой натуре ⟨...⟩ Он напал на меня: „Вы немец, филистер ⟨...⟩ Вы хотите, чтобы Лукреция Флориани, эта страстная, женственная фигура, превратилась в чиновницу!"»[48]

Литературно-критические и мемуарные источники эпохи сохранили молодую запальчивость и энтузиазм участников этих обсуждений. Спор о Жорж Санд и ее образах перерастал в актуальную дискуссию о нравственности, о праве женщины на свободу выбора в любви, равенство в браке. Возможно, именно Лукрецию Флориани имел в виду Л. Толстой, заявивший, по свидетельству Д. В. Григоровича, на обеде в редакции «Современника» (правда, уже в 1856 году), что героинь романов Жорж Санд, «если б они существовали в действительности, следовало бы, ради назидания, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам».[49] Это заявление привело к ссоре Толстого с Тургеневым и вызвало возмущение Некрасова.

В 1840-е годы многие художественные образы, созданные романисткой, превратились в собирательные (Индиана, Орас, Поль Арсен, Эжени, Теверино). Почти нарицательным стало и имя Жака, героя одноименного эпистолярного романа (1834).[50] Жорж Санд дала здесь новое для своего времени разрешение классической

---

[45] Там же. С. 236—237.

[46] Сама Жорж Санд вполне сознавала дискуссионность образа главной героини и беспокоилась о его восприятии читателями. Она обращалась к знакомым с просьбой сообщить ей, какие чувства вызывает у них Лукреция, не испытывают ли они презрения или ненависти к ней. См. об этом: *Sand G.* Correspondance. T. 7. P. 398.

[47] *Гончаров И. А.* Собр. соч. Т. 8. С. 92.

[48] Там же. С. 93.

[49] *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. М., 1987. С. 133.

[50] Русский перевод романа появился в «Отечественных записках» в 1844 году (Т. 35. Август. Отд. I. С. 190—326; Т. 36. Сентябрь. Отд. I. С. 118—176).

lib.pushkinskijdom.ru

коллизии — «любовного треугольника». Разные варианты самоустранения мужа ради счастья любимой женщины нашли затем отражение в таких произведениях русской литературы, как «Полинька Сакс» А. В. Дружинина (1847), «Пасека» А. Я. Панаевой (1849), «Подводный камень» М. В. Авдеева (1860) и роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863).

В 1860-е годы, когда в России явно ослабело активное освоение иностранных литератур, и такие художники, как Гете, Шекспир и Диккенс, уже перестали быть актуальными для современной русской словесности,[51] Жорж Санд продолжала оставаться непререкаемым нравственным авторитетом для писателей-«шестидесятников» и их молодежной аудитории.

* * *

Еще в юности Чернышевский воспринял жоржсандовского Жака, его способность любить до самоотречения как образец для подражания в своей личной жизни (что явствует из его «Дневника моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье»). Позднее мотивы «Жака» и «Ораса» стали сюжетообразующими элементами романа «Что делать?». Этика «новых людей» созвучна поведению таких героев Жорж Санд, как Поль Арсен и Теофиль, которые видят в женщинах друга, человека, равного себе по духовно-интеллектуальным возможностям. Кроме того, именно Чернышевский внес, пожалуй, самый весомый вклад в создание образа Жорж Санд как человека высокой нравственности своим переводом многотомных мемуаров писательницы под названием «История моей жизни» («Histoire de ma vie»).

Чернышевский заинтересовался этим автобиографическим произведением Жорж Санд еще до окончания его публикации.[52] В течение почти двух лет, с начала 1855 года по август 1856 года, на страницах «Современника» он знакомил русских читателей с содержанием ее сочинения. Поскольку более половины объема этих мемуаров Жорж Санд посвятила семейной хронике и истории жизни своего отца, а Чернышевского интересовала исключительно личность самой писательницы, он вскоре отказался от роли переводчика, скрупулезно передающего букву оригинала, и перешел к свободному пересказу и комментированию. При этом Чернышевский настойчиво опровергал все, по его словам, «нелепые сальности», выдуманные «грязными парижскими болтунами», против «единственного таланта, которым гордится теперь литература их отечества».[53] Одновременно он следовал и своему этическому принципу возвышать всякую женщину. С молодых лет Чернышевский решил, что «женщина должна быть равной мужчине». «Но когда палка, — объяснял он будущей жене в 1853 году, — была долго искривлена на одну сторону, чтобы выпрямить ее, должно много перегнуть на другую сторону». Именно поэтому «каждый порядочный человек обязан (...) ставить свою жену выше себя».[54]

Передавая событийную канву жизни Авроры, Чернышевский постоянно стремился нравственно «реабилитировать» свою героиню. Рассказывая о первых годах ее юности, он полемизировал с теми критиками, которые обвиняли будущую романистку в намеренном эпатаже. Чернышевский представил ее «простодушною молоденькою девушкою», которая волею обстоятельств «очень рано сделалась независимою, вовсе того не желая».[55]

Повествуя о «грустных годах» замужества будущей писательницы, он гневно

---

[51] См. об этом: *Левин Ю. Д.* Восприятие творчества инонациональных писателей // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 244.

[52] С октября 1854 года по август 1855 года мемуары публиковались в «La Presse» (*Sand G.* Correspondance. Paris, 1976. T. 12. P. 230; 1978. T. 13. P. 8). Одновременно они вышли отдельным изданием (в 20-ти томах).

[53] Современник. 1856. Т. 58. Июль. Отд. V. С. 60.

[54] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939. Т. 1. С. 444.

[55] Современник. 1856. Т. 57. Июнь. Отд. V. С. 144.

lib.pushkinskijdom.ru

обвинил барона Дюдевана в невнимании к молодой жене, пьянстве и кутежах. Стремясь доказать безупречную нравственную чистоту молодой Жорж Санд, критик впал в явную идеализацию ее образа. По мнению Чернышевского, эта «добрая женщина, которая составила бы счастие всякого порядочного человека», была чужда идеи женской эмансипации. Он выражал твердую уверенность в том, что, «не будь г-н Дюдеван пьяницею, г-жа Дюдеван прожила бы с ним до конца жизни тихо и покойно».[56]

Полностью оправдывая разрыв молодой женщины с недостойным мужем, Чернышевский изобразил ее самостоятельную жизнь в Париже значительно более целомудренной, чем она была в действительности. В своих комментариях он истолковал в пользу начинающей писательницы то предпочтение, которое она отдавала мужскому обществу. Этот факт ее биографии блюстители морали использовали как доказательство развращенности Жорж Санд. По убеждению русского критика, «она сблизилась с некоторыми журналистами, писателями, книгопродавцами как сотоварищами по занятиям литературою или людьми, которые покупали у ней статьи и романы». «Так поступает, — разъяснял Чернышевский, — каждая женщина, делающаяся писательницею, и никто не думает видеть в том ничего предосудительного».[57] Он также опровергал известный факт ее любовной связи с Жюлем Сандо. Даже парижскую квартиру будущей Жорж Санд Чернышевский значительно уменьшил, сократив при переводе количество комнат с трех до одной.[58]

Чернышевский не ограничивался отрицанием ставших уже привычными обвинений Жорж Санд в аморальном поведении, а попытался объяснить их истинную причину: источник этих «сплетен» он усматривал в «политической и литературной вражде». Жорж Санд, по словам критика, разделила участь «всех противников легитимистской, орлеанистской, бонапартистской партий». Поэтому попытки французской прессы представить ее «безнравственною женщиною», с его точки зрения, не что иное, как «политический маневр, внушаемый изобретательностью ожесточения».[59]

Описывая независимое существование романистки вплоть до ее развода с мужем в 1835 году, Чернышевский настаивал на отсутствии каких-либо любовных историй в ее жизни. В его изложении исчезло даже упоминание о романе Жорж Санд с А. Мюссе, а глава, посвященная путешествию любовников в Италию, была им полностью опущена. Точно так же были опровергнуты все намеки на ее любовную связь с адвокатом-республиканцем Л. К. Мишелем, прозванным Мишель из Буржа, а их отношения были переведены исключительно в политический план. При этом Чернышевский-комментатор приводил довольно наивные доводы. Мишель якобы «в жару разговора даже совершенно забывал, что его собеседница женщина, а не мужчина, и говоря о ней, употреблял прилагательные и местоимения в мужском роде: «Vous êtes fou, mais toujours généreux, mon cher Dudevant» («Вы безумны, но всегда благородны, мой дорогой Дюдеван». — фр.).[60] А чтобы у русского читателя рассеялись последние сомнения, он добавил и еще один аргумент: «Мишель де Бурж был человеком пожилых лет, чрезвычайно строгих нравственных правил, серьезного

---

[56] Там же. Т. 58. Июль. Отд. V. С. 60.

[57] Там же. С. 64.

[58] Ср. текст оригинала (*Sand G.* Histoire de ma vie. Paris, 1855. T. 16. P. 183) и перевод Чернышевского (Современник. 1856. Т. 58. Июль. Отд. V. С. 63):

Жорж Санд	Чернышевский
«J'avais là trois petites pièces très propres donnant sur un balcon». (У меня было там три очень чистых маленьких комнатки, выходивших на балкон).	«Она наняла себе квартиру, состоявшую из одной только комнатки, в четвертом или пятом этаже».

[59] Современник. 1856. Т. 58. Июль. Отд. V. С. 67—68.

[60] Там же. Август. Отд. V. С. 173.

lib.pushkinskijdom.ru

и даже угрюмого характера, человек, обремененный многочисленным семейством, примерный муж и отец».[61]

Залогом добродетельного поведения Жорж Санд Чернышевский считал и ее регулярные, оговоренные с мужем, возвращения в Ноан, во время которых Казимир Дюдеван мог убедиться, «что его жена не изменила своим привычкам, которые ставили чистоту ее выше всяких подозрений».[62] Следуя той же логике, критик опустил и восторженный рассказ автора о Шопене.

Благодаря сознательному изъятию из биографии Жорж Санд всех компрометирующих эпизодов, ее образ предстал очищенным от человеческих слабостей и заблуждений. Чернышевский сложил настоящий панегирик благородству души Жорж Санд. «Ее натура, — писал он, — так возвышенна и прекрасна, что она не понимает дурных людей», «⟨...⟩ она по натуре своей не способна к ненависти, вся сила ее характера и таланта состоит в кроткой возвышенности понятий о людях».[63]

Итогом кропотливого труда переводчика и критика стали история духовного становления легендарной женщины, которую он относил к «числу благороднейших и энергичнейших личностей своего времени» и называл «едва ли не гениальнейшею писательницею новейшей Европы».[64] Чернышевский полагал, что «жизнь такого человека не может не быть интересна, как психологический роман».[65] Главным персонажем предложенного им психологического повествования стала его современница, которая своим жизненным примером как бы подтверждала возможность для женщины достойного, независимого существования и самореализации в творчестве.

Вместе с тем легенда о Жорж Санд, развиваемая Чернышевским и поддерживаемая редакцией «Современника», не только не убеждала, но еще больше раздражала противников женской эмансипации. Так, например, Л. Толстой именно в 1856 году стремился заклеймить тип «жоржзандовской» женщины.[66]

Существование различных трактовок образа Жорж Санд в русской литературе и критике 1830—1860-х годов свидетельствует о глубоком влиянии французской писательницы на литературный процесс того времени,[67] общественное и массовое сознание. Огромный резонанс, который имели в России ее идеи нравственного обновления жизни, позволяет увидеть в Жорж Санд одну из ключевых фигур отечественной культуры второй трети XIX века.

---

[61] Там же.

[62] Там же. С. 163.

[63] Там же. Т. 57. Май. Отд. V. С. 28, 34.

[64] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 829.

[65] Там же. Об отношении Чернышевского к Жорж Санд см. также: *Скафтымов А. П.* Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 203—227; *Corbet Ch.* Réminiscences sandiennes dans «Que faire?» de Černyševskij // Revue des études slaves. Paris, 1964. T. 43. P. 17—33.

[66] См. об этом: *Кафанова О. Б.* Лев Толстой — читатель и критик Жорж Санд // Русская литература. 1996. № 1. С. 182—200.

[67] В настоящее время наиболее полно изучено лишь влияние Жорж Санд на Тургенева. См.: *Батюто А.* Тургенев и Жорж Санд // Батюто А. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 284—310; *Ковалева Т. В.* 1) «Деревенские повести» Жорж Санд и «Записки охотника» И. С. Тургенева // Вестник Белорус. ун-та. 1974. № 1. С. 16—22 (Сер. 4. Филология. Журналистика); 2) Тургенев и Жорж Санд. К истории личных и творческих взаимоотношений // Там же. 1979. № 3. С. 16—20; 3) Проблема женского характера в творчестве И. С. Тургенева и Жорж Санд // Там же. 1982. № 2. С. 20—23; *Ладария М. Г.* Живые ключи дружбы (К вопросу о личных и творческих связях И. С. Тургенева и Ж. Санд). Сухуми, 1976; *Granjard H.* Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de sons temps. Paris, 1954. P. 119—204; *Waddington P.* Turgenev and George Sand: an improbable entente. New-Zealand, 1981.

lib.pushkinskijdom.ru

© *В. Е. Багно*

«КРАСНЫЙ» ЦИКЛ ПИСЕМ ЗИНАИДЫ ГИППИУС К ЗИНАИДЕ ВЕНГЕРОВОЙ

В различных частях света, в различных культурах оппозиция «женский — мужской» соотнесена с противопоставлением большого числа других пар, среди которых чаще всего встречающимися и особенно значимыми являются такие, как «левый — правый», «луна — солнце», «смерть — жизнь», «болезнь — здоровье», «тьма — свет», «плохой — хороший», «лес — дом», «слабость — сила», «кривой — прямой», «внешний — внутренний», «нелицевой (тыльный) — лицевой», «поперечный — продольный», «мягкий — твердый», «влажный — сухой», «четный — нечетный». При этом классификация по признаку «мужской — женский», как это показали М. Элиаде[1] и Т. В. Цивьян,[2] играет отчетливую универсализирующую роль, организовывая и определяя явления и качества, реально с сексуализацией мира не связанные. Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров настаивают на «особой семиотической роли противопоставления мужской / женский», которое «можно рассматривать как свернутую серию» других противоположностей.[3] Эти древнейшие, исконные антиномии, равно как и стереотипы наших о них представлений, находят, на мой взгляд, свое проявление и преломление в рукописях.

Прекрасный материал в этом смысле представляют рукописи Зинаиды Гиппиус (1869—1945). О ее отношениях с Мережковским, с которым, по ее признанию, она прожила 52 года, не разлучаясь, со дня свадьбы, ни разу, ни на один день, и в целом о личной жизни «петербургской Сафо» ходило немало сплетен (например, что она гермафродит). Не лишено, впрочем, оснований предположение, что брак с Мережковским был платоническим и что сутью ее отношений с мужчинами был внеплотский психологический эрос, в котором и заключалась ее личная драма.

Хорошо знавший Гиппиус С. К. Маковский писал о ней: «Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. „Какой обольстительный подросток!" — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая, гордо вздернутая головка, удлиненные серо-зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогина с холста Содомы. Вдобавок густые, нежно вьющиеся бронзово-рыжеватые волосы она заплетала в длинную косу — в знак девичьей своей нетронутости (несмотря на десятилетний брак)... Подробность, стоящая многого! Только ей могло прийти в голову это нескромное щегольство „чистотой" супружеской жизни (сложившейся для нее так необычно)».[4] Перемешанность женской природы с мужской в Гиппиус отмечал Н. Бердяев.[5] Еще категоричней мысль о сексуальной двусмысленности Гиппиус высказала Н. Н. Берберова: «Она, несомненно, искусственно выработала в себе две внешние черты: спокойствие и женственность. Внутри она не была спокойна. И она не была женщиной».[6] Наконец, в высшей степени знаменательно и свидетельство С. П. Каблукова об отношении к Зинаиде Гиппиус Вячеслава Иванова: «Надо записать еще то, что рассказал Вяч. Ив⟨анов⟩ о З. Н. Мережковской. ⟨...⟩ Во-вторых, она — по видимости (законная) жена Д. С., на самом деле — девушка, ибо никогда

---

[1] *Eliade M.* Forgerons et alchimistes. Paris, 1977. P. 26.

[2] *Цивьян Т. В.* Оппозиция *мужской / женский* и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 89.

[3] *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 178.

[4] *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 89.

[5] *Бердяев Н. А.* Самопознание. Л., 1991. С. 143.

[6] *Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография. München, 1972. С. 277.

lib.pushkinskijdom.ru

не могла отдаться мужчине, как бы ни любила его. В ее жизни были любовные увлечения, напр(имер) известным Флексером (А. Л. Волынским), с которым она одно время даже жила вместе в Пале-Рояле, но эти увлечения не доходили до „падения". И в этом для нее — драма, ибо она женщина нежная и страстная, мать по призванию. (...) Зин. Николаевна очень тяготится тем, что она женщина, поэтому она подписывается часто мужскими псевдонимами, напр(имер) „Антон Крайний", „Лев Пущин", и в стихах и рассказах от своего имени говорит всегда в мужском роде. Я спросил Иванова, не имеет ли себе совмещение в лесбосских склонностях это отвращение Зин. Ник. к мужским ласкам. Он ответил незнанием, хотя признался, что так же думает и сам».[7]

В связи с проблемой личностного самоопределения Гиппиус, проблемой, весьма для нее болезненной и волновавшей ее на протяжении всей жизни, первостепенный интерес представляет эссеистика Гиппиус, прежде всего несколько статей, посвященных философии любви. Далеко не случайно одним из основных мотивов эссе «Арифметика любви» является оправдание андрогизма. Андрогизм, согласно Гиппиус, — одно из основных свойств человека. Живое человеческое существо никогда не бывает только мужчиной или только женщиной. Значение при этом, с ее точки зрения, имеет то, что в каждом реальном человеке, вне зависимости от того, о мужчине или о женщине идет речь, одно из двух начал преобладает. Для объяснения природы любви Гиппиус приводит «арифметический» довод: «Чтобы понять эту обратность, представим себе человека в виде восьмерки. Две петли, М. и Ж., непременно неравные. Если положить восьмерку на ребро (кстати, лежащая восьмерка в математике — символ бесконечности), то петля М., *мужская*, будет правой, петля Ж., *женская*, — левой. Попробуем теперь взглянуть на отражение этой восьмерки в зеркале. Мы увидим другую, совершенно подобную, с петлями *в той же мере неравными*. Только правая у отраженной восьмерки будет левой, левая — правой. Обе петли обеих восьмерок совпадут: но *левая* каждой — с *правой* каждой. *Мужская* каждой — с *женской* каждой».[8]

Ни для кого из современников не было секретом, что и в семье мужское ролевое начало принадлежало именно Гиппиус, а не Мережковскому. По свидетельству Ирины Одоевцевой, «в их союзе они как будто поменялись ролями — Гиппиус являлась мужским началом, Мережковский — женским. В ней было много М — по Вейнингеру, в нем доминировало Ж. Она представляла собой логику, он — интуицию».[9] Следует признать, что демонстративная антипатия Гиппиус к женщинам (она не раз признавалась, что с женщинами ей неинтересно, что женщины в большинстве своем грубы и т. д.) в немалой степени была связана с тем, что она обладала острым, аналитическим, «мужским» складом ума.

Известная *андрогенность* природы Гиппиус, не только наличие мужского начала в ее человеческом и творческом облике, но, возможно, и его превалирование, неизбежно оборачивалась бытовым и художническим «переодеванием». Она нередко пользовалась мужской одеждой (в которой ее запечатлел Л. Бакст в знаменитом портрете 1905 года), подписывалась мужскими псевдонимами (Антон Крайний, Товарищ Герман, Лев Пущин, Антон Кирша), передоверяла мужчине, как лирическому герою своих стихов, самые сокровенные мысли и чувства. Стихи Гиппиус совершенно лишены характерных примет «женской лирики». Современники относили ее к типу поэтов «резко-волевого типа». В своей хлесткой литературной критике Гиппиус, подписывавшая рецензии, статьи и эссе псевдонимом «Антон Крайний», анализировала творчество своих современников хладнокровно, беспощадно и аргументированно. В ее рассказах нередки попытки взглянуть на любовь исходя из

[7] РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 4. Л. 161.

[8] *Гиппиус З.* Арифметика любви // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 211—212.

[9] *Одоевцева И.* На берегах Сены. М., 1989. С. 44—45.

lib.pushkinskijdom.ru

психологии мужчины. «Я разговариваю с читателем, а не с читательницей», — признается она в новелле «Женское».[10]

Зинаида Гиппиус, воплощавшая отчетливое *мужское* начало как в семейной, так и в литературной жизни, почти не оставила черновиков. Ее рукописи — в полном порядке. Обращает на себя внимание ее на редкость ясный и четкий почерк.

Чрезвычайно характерны в интересующем нас плане письма Гиппиус и Мережковского к П. Перцову. Если в письмах Мережковского немало «бабьего нытья» и деталей быта, то в письмах Гиппиус — деловой стиль, философская постановка вопросов, не женская ирония. В то же время с иной точки зрения показательны их дневники. Если у Мережковского — игра на публику, расчет на издание, то у Гиппиус обращает на себя внимание «женская» интимность раздумий и переживаний для себя, ориентированность на себя.

Имеет смысл подробнее остановиться на письмах Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, прежде всего письмах 1897 года, представляющих особый интерес для нашей темы.[11] Знаменательны они прежде всего тем, что в них либо проявилась, или, точнее, *прорвалась* подавленная и искусственно утаиваемая «женскость» Гиппиус, либо, наоборот, эта «женскость» была здесь искусно смоделирована писательницей в некий цельный мир, охватывающий настроение, затрагиваемые темы, отношение к адресату, цвет бумаги и характер письма.

Зинаида Венгерова (1867—1941), литературовед, литературный критик и переводчица, приобщившая русскую публику к творчеству Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса, была в ту пору близка к кругу литераторов-символистов. Ее отношения с одним из них, Н. М. Минским, за которого она в 1925 году вышла замуж, равно как и отношения с последним Зинаиды Гиппиус, являются одним из объяснений специфики интересующих нас писем. В письме от 12 марта 1897 года Гиппиус четко оговаривает условия игры в «тайную» («Но наш союз да будет скрыт») переписку: красный цвет бумаги, конспиративность, сверхоткровенность и т. д.

Главной семиотической особенностью интересующих нас писем, определяющей все остальные, является красная бумага, на которой они написаны. По-видимому, в какой-то мере идея «красных» писем была подсказана Гиппиус букетом красных лилий, посланных ей как-то Минским. 24 ноября 1895 года Гиппиус записала в дневнике: «Я написала стихи „Иди за мной", где говорится о лилиях. Лилии были мне присланы Венгеровой, т. е. Минским ⟨...⟩ Стихи были напечатаны. Тотчас же я получила букет красных лилий от Минского».[12] В первом из писем цикла — от 12 марта — находим почти философское обоснование красного цвета посланий: «Вот вам первое красное письмо, Зинаида Афанасьевна. Все будут красные, хочу, чтобы вы сразу видели, что письмо от меня. И пускай все, на что вы посмотрите после чтения моего письма, кажется вам бледным, зимним, некрасивым и больным». Для Гиппиус красные письма служили гарантией «свободы» и «правды», оправданием исповедальности и рискованных откровений. «Я мечтала, — признается она, — что наша переписка превратится во что-то странное и не совсем обыкновенное. Что я вам буду писать не только все неверные, злые, мелкие и стыдные мысли — но и все *факты* жизни, такие же, наряду со всем другим. Что я буду так делать — и что *вы тоже*, и что это будет очень страшно, очень сильно и очень презрительно к себе». В одном из писем Гиппиус страстно призывает «красного демона»: «Я хочу завоевать в вас вас не себе, а для вас».

Красный цвет бумаги становится одной из сквозных и центральных тем писем, длинных и многочисленных, едва ли не ежедневных, свободных от затабуированнос-

[10] *Гиппиус З.* Лунные муравьи. М., 1912. С. 45.

[11] ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 542. На письма З. Н. Гиппиус З. А. Венгеровой мое внимание обратил А. В. Лавров, которому приношу искреннюю благодарность.

[12] *Гиппиус З.* Contes d'amour // Возрождение (Париж). 1969. № 211. С. 39.

lib.pushkinskijdom.ru

ти. Гиппиус постоянно привлекает внимание Венгеровой к «кровяному» цвету писем, сетует на то, что в лавках не так-то просто найти красную бумагу, извиняется за то, что «милой, плотной, кровяной бумаги» найти не удалось и пришлось купить ту, которая подвернулась, лишь бы была красной, опасается, как бы не пришлось писать на разорванных — также красных — конвертиках, приходит в ужас от мысли, что придется писать на простой белой бумаге. Те чувства, откровения и переживания, которые можно было доверить красной бумаге, оказались бы, с ее точки зрения, противоестественными на белой, и наоборот. В одно из писем вложено написанное на белой бумаге стихотворение «Вечерняя заря» — типичный образчик лирической медитации Гиппиус, ее «кипящей льдистости» (Брюсов),[13] абсолютно далекой от пряной интимности самих писем. В оправдание своей измены «красному» принципу Гиппиус признается, что она хотела написать стихотворение просто в начале письма, но затем поняла, что на красной бумаге его писать нельзя. «Вы говорите, что за моими строками сквозит „холод приятельской переписки". Вы повторите это теперь, после длинного ряда моих вовсе не приятельских посланий?» — читаем в другом письме.

Оппозиция «красное — белое» не менее значима в мировой культуре, чем противопоставление *черного* и *белого*. Красный цвет писем Гиппиус не только не противоречит основным коннотациям символики красного цвета в европейской культуре, но убедительно их подтверждает: цвет утаиваемых земных страстей, символ страдания и боли. Знаменательно, что когда Гиппиус резко прекращает «красный» цикл и переводит переписку в «белый» регистр, письма становятся не только короткими, «разряженными» и «размашистыми» (имеется в виду расстояние между строками и количество слов в строке), но и значительно более холодными и официальными.

С завершением «красного» цикла диаметрально меняются настроение и интонация, тон становится твердым и решительным, происходит очевидное возвращение Гиппиус «на круги своя». Она уже не уповает на «силу» Венгеровой, силу, в которой отказывает себе: «Только бы сила была. И меня убивает то, что ее у меня нет. Скоро ли получу широкий конверт с круглым почерком моей англичанки? Пишите, не бойтесь слов ⟨...⟩ Очень хочу вашей силы». Кстати говоря, тем самым выходит на поверхность еще одна классическая оппозиция — «слабость — сила», — впрочем, в данном случае впрямую связанная с сексуализацией мира.

Значительно менее связанной с антиномией «женский — мужской» представляется оппозиция «поперечный — продольный», однако письма Гиппиус дают некоторые основания остановиться и на этой паре. Еще одной особенностью бумаги, на которой написаны «красные» письма Гиппиус, является ее форма. Узкие и вытянутые листы бумаги Гиппиус использовала в полном соответствии со своей «сексуальной двойственностью»: в зависимости от настроения она писала на них либо вдоль, либо поперек, либо крест-накрест, перечеркивая уже написанное. В целом более плавному течению мыслей и чувств, погружению в интимные подробности соответствует выбор «поперечного» письма, обострению отношений и упрекам — «продольного».

В заключение следует сказать: вне зависимости от разговора о реальной подоплеке отношений Гиппиус с Венгеровой очевидно, что — сознательно или невольно — именно в письмах к женщине Зинаида Гиппиус в полной мере реализовала свое женское, затаенное, ролевое начало. Приведем еще одну цитату: «В те минуты, когда я слабею мыслью и начинаю бояться голого одиночества — я мечтаю о человеке с ровной ласковостью, со спокойной нежностью и дружеским глубоким расположением. Я знаю, что меня любят — и мама, и Д. С., — но говорить обо всем этом я могу только с вами».

---

[13] *Брюсов В.* Среди стихов. 1894—1924. М., 1990. С. 459.

lib.pushkinskijdom.ru

ПИСЬМА К. Д. БАЛЬМОНТА К К. К. СЛУЧЕВСКОМУ

(ПУБЛИКАЦИЯ © О. КОРОСТЕЛЕВА И Ж. ШЕРОНА)

В октябре 1898 года в Петербурге поэт Константин Случевский (1837—1904) решил устраивать у себя по пятницам литературные вечера. Эти собрания пришли на смену литературным пятницам, которые регулярно организовывал на своей квартире поэт Яков Полонский (1819—1898) и которые кончились с его смертью. Константин Бальмонт принимал активное участие в литературных вечерах Случевского с самого их начала. Валерий Брюсов зафиксировал в дневнике свое первое посещение одной из пятниц, куда пришел по приглашению Бальмонта: «На похоронах Полонского собрались все поэты. Им сказал Случевский: „Вот умер тот, у кого мы собирались по пятницам, будемте теперь собираться у меня". Эти пятничные собрания у Случевского поэты называют своей академией. Был там и я 11-го вечером, пришел с Бальмонтом и Буниным, — согласно с обычаем, поднес хозяину свои книги стихов, сел и стал слушать».[1] Случевский был оригинальным поэтом-философом,[2] который, отчасти из-за своей официальной должности камергера императорского двора, не получил признания в начале своей поэтической карьеры. Известность пришла к Случевскому только в конце его творческого пути, после выхода в свет шеститомного собрания сочинений (1898), когда начинающие символисты обратили на него внимание. Произведения Случевского охотно печатались в таких органах русских символистов, как журнал «Новый путь» и альманах «Северные цветы».

Бальмонт увидел в Случевском предшественника нового искусства — символизма.[3] В стихах Случевского он ценил прежде всего истинное искание новых поэтических форм, где внутренний мир человека видится сквозь «демоническую» призму. Этот гротескно-трагический подход к действительности был подмечен Бальмонтом в его программной статье «Элементарные слова о символической поэзии». Бальмонт утверждал здесь, что Случевский во многом опередил в своем творчестве французского поэта Бодлера — одного из кумиров русских символистов: «Наконец, Случевский, наиболее русский из всех современных русских поэтов, никогда не занимался изучением иностранной поэзии, и, зная Бодлера лишь по имени, тем не менее создал целый ряд стихотворений, которые отмечены печатью современного демонизма и опять-таки могли бы служить истинным украшением гениальной, но крайне неполной книги, имя которой стало лозунгом „Fleurs du Mal"».[4] Из русских поэтов, наряду с Фетом и Тютчевым, Бальмонт отметил Случевского как крупного поэта-символи-

---

[1] *Брюсов В.* Дневники. 1891—1910. М., 1927. С. 54. Подробнее об этих собраниях у Случевского см.: *Смиренский В.* К истории пятниц К. К. Случевского // Русская литература. 1965. № 3. С. 216—226; *Барятинский В.* «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского» (Из серии воспоминаний «Догоревшие огни») // Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993. С. 297. О дальнейшей судьбе пятниц после смерти Случевского см.: *Азадовский К., Тименчик Р.* К биографии Н. С. Гумилева (Вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера) // Русская литература. 1988. № 2. С. 173—186. «Альбом кружка литераторов пятниц К. Случевского» хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге (Ф. 703).

[2] Литературный критик, эстет и редактор журнала «Аполлон» Сергей Маковский в своих воспоминаниях отметил изысканную интеллигентность Случевского: «Он всю жизнь учился, читал на многих европейских языках, обо всем любопытствовал. Кого еще назовешь из русских поэтов, так широко охватывавших все доступное уму человеческому и все, что грезится за границами постигаемой яви? Из моих современников — поистине никого, несмотря на культурную универсальность таких вдохновителей символизма, как Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский» (*Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 67).

[3] Другой современник Случевского критик Аким Волынский также отмечал его поэтическое новаторство и считал одним из основоположников нового веяния в русской поэзии (см.: *Волынский А.* Современная русская поэзия // Северные цветы на 1902 год. М., 1902. С. 234).

[4] *Бальмонт К.* Горные вершины. М., 1904. С. 83. В этой же статье Бальмонт отметил превосходство поэзии Случевского над стихами бельгийского поэта Эмиля Верхарна. В част-

lib.pushkinskijdom.ru

ста, который «стоит совершенно одиноко».[5] Стихи Случевского оказали влияние на поэзию самого Бальмонта. В двух стихотворениях из книги «Горящие здания» (1900) — «Скрижали» и «Тучи», Бальмонт использовал в качестве эпиграфов цитаты из произведений Случевского. (Оба стихотворения впервые были напечатаны под названием «К. К. Случевскому».) Бальмонт использовал в качестве эпиграфа строки из драматической поэмы Случевского «Элоа» и в разделе того же сборника «Безветрие».[6] (Поэма «Элоа» особенно нравилась Бальмонту; он называл ее «замечательной»).[7] Кроме «профессионального» общения на поэтических пятницах, Бальмонт поддерживал дружеские отношения со Случевским. Летом 1903 и 1904 годов, во время отдыха в Эстонии, он посещал Случевского, дача-усадьба которого находилась неподалеку от Нарвы. Дочь Случевского впоследствии вспоминала: «Помню, как приезжали к нам из Меррекюля живший неподалеку Константин Бальмонт и профессор Кайгородов. Бальмонт привозил свою дочь ⟨...⟩».[8]

Предлагаемые вниманию читателей письма Бальмонта охватывают два важных периода в его жизни. Письма из Парижа (№ 1 и 2) написаны во время третьей поездки по Европе, где Бальмонт совершенствовал свои познания о мировой культуре. Слова о первой поездке в Европу также могут быть отнесены ко всем его путешествиям за границу во второй половине 1890-х годов: «Первые мои шаги в области словесного созидания завершились моей любовью к Екатерине Алексеевне Андреевой-Бальмонт, с которой, осенью 1896-го года, я уехал во Францию, в Испанию, в Голландию, в Англию, в Италию, где, предавшись изучению Искусства и целого ряда наук, я закрепил на всю жизнь то, что было начато в тихой деревеньке пятилетним ребенком».[9] Остальные четыре письма написаны в имении свояка Бальмонта кн. Волконского Сабынино близ Белгорода, где поэт был вынужден жить под негласным надзором полиции. Бальмонт подвергся двухлетней высылке из Москвы и Петербурга за публичное чтение обличительного стихотворения «Маленький султан», которое было написано в знак протеста против расправы правительства с участниками политической демонстрации на площади Казанского собора 4 марта 1901 года.

Публикуемые ниже письма Бальмонта Случевскому хранятся в Отделе рукописных источников Государственного Исторического музея в Москве (Ф. 359. Оп. 1. Ед. хр. 22).

1

1/13 дек⟨абря⟩ 1899 Париж
9, Cité du Retiro

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Константинович,

не найдете ли Вы когда-нибудь свободную минутку написать мне несколько слов? Я был бы Вам так признателен. Каждую пятницу вспоминаю Вас, да и не только по

ности, он утверждал, что «проникновенные строки Случевского более сжаты, более сильны, и они более оригинальным движением приотворяют дверь в страшную область Мистического» (Там же. С. 93).

[5] Там же. С. 92.

[6] См. об этом: *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. 1890—1909. Köln; Wien, 1988. S. 112, 127, 133.

[7] *Бальмонт К.* Горные вершины. С. 93. Поэмы «Элоа» получила также высокую оценку Брюсова (см.: *Брюсов В.* Константин Константинович Случевский (1837—1904) // История русской литературы XIX в. / Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., 1911. Т. 5. С. 277—279).

[8] *Случевская-Кростовец А.* Воспоминания об отце // Грани (Франкфурт-на-Майне). 1959. № 42. С. 118.

[9] Цит. по: *Бальмонт К.* На заре // Сегодня (Рига). 1929. 29 сент. Перепечатано в кн.: *Бальмонт К.* Избранное. М., 1980. С. 555.

lib.pushkinskijdom.ru

пятницам. Так хотелось бы поделиться с Вами новыми настроениями, новыми стихами. Я не имею о Вас никаких сведений. Просил Аполлона[1] написать. Но он молчит, как умерший. Не знаю даже, в Петербурге ли он. Что нового в литературе? Кто пишет? Кто читает? О ком говорят? Я ничего не знаю. Весь поглощен занятиями. Увлекся, отчасти, «модернизмом». Видаюсь с интересными людьми. Но все-таки моя душа в средневековой атмосфере, в Испании, в Англии, в Норвегии.[2]

Не окажете ли Вы услугу иностранцам, изучающим русскую литературу? Если у Вас найдется два лишних экземпляра Ваших сочинений, не пошлете ли Вы их по адресу: один — England, Oxford, Taylor Institution,[3] другой — France, Paris, 2, rue de Lille, Ecole des langues orientales. И там и здесь есть настоящие друзья России, русской поэзии и, в частности, Вас.

Напишите мне, пожалуйста, хоть два слова.

Всегда Ваш,
К. Бальмонт.

[1] Коринфский Аполлон Аполлонович (1868—1936) — поэт, прозаик, критик. Автор книги «Поэзия К. К. Случевского» (1899).

[2] Долгие годы Бальмонт находился под сильным впечатлением от этих стран. Ср., например, его письмо от 3 декабря 1924 года: «⟨...⟩ От Испании же у меня — только яркие и счастливые воспоминания. Кроме Испании, оглядываясь сейчас на свое прошлое, я люблю в Европе только Голландию, Англию и кусочек Норвегии» (Письма К. Д. Бальмонта Д. Шаховской / Публ. Ж. Шерона // Новый журнал (Нью-Йорк). 1989. № 176. С. 241).

[3] В 1897 году по приглашению Тэйлоровского института Бальмонт прочел четыре лекции о русской поэзии XIX века в Оксфорде.

2

Paris 9, Cité du Retiro
29 décembre 99

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Константинович.

Благодарю Вас за скорый ответ. Зная, как Вы заняты, и зная, кроме того, как у Вас болят глаза, вдвойне ценю Вашу доброту и память.

Сочинения Ваши можно послать по тому адресу, какой я Вам дал в прошлом письме. Но если Вы предпочитаете, можно адресовать так: England, Oxford, Taylor Institution, William R. Morfill Esq.,[1] другой — Paris, 2, rue de Lille, Ecole des langues orientales, M-r Paul Boyer.[2] И тот и другой большие поклонники русской литературы и обожают русский язык. Морфил перевел целый ряд русских стихотворений на английский язык.[3] Бойе деятельный пропагатор ⟨Так!⟩ нашей речи,[4] и благодаря ему теперь в Париже можно встретить немало французов, говорящих и читающих по-русски.

Крайне буду Вам благодарен за присылку «Альманаха»[5] и «Словца».[6] Для газеты посылаю два сонета.[7] Для альманаха послал, уже давно, на Ваше имя — поэму «Смертию — смерть»,[8] и на имя Коринфского «Красные цветы».[9] До сих пор не знаю, получены ли они.

Когда приблизительно выйдет «Альманах» и какое его содержание? Был бы очень признателен, если бы Вы сообщили мне.

Не скоро мы увидимся. Я должен побывать еще во многих городах, прежде чем снова буду за Вашим гостеприимным столом.

Желаю Вам доброго здоровья и вдохновения.

Преданный Вам,
К. Бальмонт.

P. S. С нетерпением ожидаю Вашей философской поэмы.

lib.pushkinskijdom.ru

[1] Морфилл Уильям (1834—1909) — профессор славянских языков и литератур в Оксфордском университете.

[2] Бойе Поль (1864—1949) — французский славист.

[3] О деятельности Морфилла см.: *Ильев С.* Валерий Брюсов и Уильям Морфилл // В. Брюсов и литература конца XIX—XX века. Ставрополь, 1979. С. 90—106.

[4] Бойе написал учебник русского языка. См.: *Boyer P. J.-M.* Manuel pour l'etude de la langue russe. Paris, 1967.

[5] Речь идет об альманахе «Денница», который вышел под редакцией Случевского, П. П. Гнедича и И. И. Ясинского. Альманах открывается предисловием от редакции, где сообщается, что «этот альманах первое проявление издательской деятельности кружка поэтов, возникшего 23 октября 1898 г. и собирающегося для товарищеских собеседований еженедельно по пятницам».

[6] «Словцо» — еженедельный юмористический листок, в котором участвовали посетители пятниц Случевского; он просуществовал только один сезон. Бальмонт довольно резко отозвался об этой кратковременной «газете» в письме к поэту Н. Минскому (см.: Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому / Публ. П. Куприяновского и Н. Молчановой // Русская литература. 1993. № 2. С. 192).

[7] В конце письма следуют автографы стихотворений «Утопленники» и «Бретань» под общим заглавием «Утопленники: Два сонета», которые без изменений вошли в книгу Бальмонта «Горящие здания» (1900).

[8] Поэма «Смертию смерть» была опубликована в книге «Горящие здания».

[9] В альманахе под общим названием «Красные цветы» были помещены два стихотворения: «Красный цвет» и «Я сбросил ее». Впоследствии они вошли в книгу «Горящие здания».

3

Адр⟨ес⟩: г. Белгород, Курской губ⟨ернии⟩
имение князя Д. А. Волконского

7 дек⟨абря⟩ 1901

Глубокоуважаемый Константин Константинович.

Не откажитесь помочь мне советом или своим влиянием в затруднении, которое тем более мне трудно разрешить самому, что я нахожусь в вынужденной оторванности от Петербурга. Очень прошу Вас.

В первых числах мая сего года (числа второго или третьего) я передал С. С. Трубачову[1] свой перевод драмы Кальдерона «Стойкий Принц».[2] На обложке были поставлены условия — в течение десяти дней дать положительный или отрицательный ответ: в случае принятия напечатать не поздней, как через три месяца.

Нужно сказать, что ранее Трубачов неоднократно просил меня дать ему какой-нибудь перевод из Кальдерона (чему свидетель — Коринфский).

В течение десяти дней я трижды приходил в редакцию «Правительственного Вестника»,[3] но ни разу не застал его, на письма ответа не получил, и моя просьба вернуть рукопись не была удовлетворена. Я уехал из Петербурга.

Из Москвы я послал Трубачову, но ответа не получил. Я обратился тогда к своей знакомой, А. Р. Минцловой[4] (дочери известного адвоката), с просьбой увидеть Трубачова и узнать от него, что означает все это. После нескольких попыток она застала его, и в письме от 2-го июля пишет мне: «Я видела Трубачова. Он сказал мне, что „Стойкий Принц" пойдет». 7-го июля я писал Трубачову, напоминая об условиях. 1-го сентября, после получения нового письма от Минцловой с сообщением, что она опять видела Трубачова и что он обещал поместить драму осенью, я написал Трубачову заказное письмо, в котором ставил ему на вид неисполнение основного условия (о времени печатания), говорил ему, что, продержав столько времени рукопись, он лишил меня возможности потребовать ее обратно и хлопотать о помещении в другом месте, и, напоминая ему обещание, данное Минцловой, просил напечатать драму не позже ноября. Она не появилась ни в ноябре, ни в декабре, и не знаю, появится ли в январе. Между тем в январе выйдет том сочинений Кальдерона, в который ⟨войдет⟩ и эта драма.[5]

lib.pushkinskijdom.ru

Я нахожу справедливым, более того, строго необходимым, чтобы драма была непременно напечатана в январе, или чтобы за нее, тем не менее, был уплачен гонорар, которого Трубачов меня лишил своими неоднократными лживыми обещаниями.

Скажите Вы, глубокоуважаемый Константин Константинович, Вы, живший более, чем я, и видевший большее, — неужели мое желание не справедливо, и неужели такие злоупотребления чужой личностью могут и должны быть безнаказанными?

Свидетельствую Вам свою преданность и жду ответа.

Искренно Ваш,
К. Бальмонт.

[1] Трубачов Сергей Семенович (1864—1907) — журналист.

[2] Бальмонт перевел десять пьес великого испанского драматурга Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681). Недавно все его переводы из Кальдерона были изданы (см.: *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы / Пер. Константина Бальмонта. М., 1989. Т. 1—2.

[3] Случевский был главным редактором консервативного «Правительственного вестника».

[4] Минцлова Анна Рудольфовна (1865—1910) — теософка, подруга жены Бальмонта.

[5] «Стойкий принц» был опубликован во втором выпуске переводов Бальмонта из Кальдерона. См.: Сочинения Кальдерона. Философские и героические драмы. М., 1902. Вып. 2.

4

г. Белгород, Курск⟨ой⟩ г⟨убернии⟩ имение кн. Волконского
31 дек⟨абря⟩ 1901. Сабынино.

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Константинович,

Поздравляю Вас с Новым годом и от всего сердца желаю Вам здоровья и вдохновенных стихов.

Очень меня интересуют Ваши «загробные» фантазии.[1] Все «данс-макаберные»[2] вещи у Вас выходят необыкновенно хорошо, и я много жду от Вашей новой книги. Не пошлете ли Вы мне Ваши «Песни из уголка»?[3] Был бы очень признателен.

Благодарю Вас за скорый ответ и за разговор с Трубачовым. Он, впрочем, конечно, обманул меня и не написал мне ни слова.

За последние месяцы я написал много новых стихов, между прочим несколько новых глав к «Художнику-Дьяволу».[4] Думаю эту поэму на днях закончить. Печатаю новый сборник стихов, вопреки прежним жизнерадостный и носящий заглавие «Будем как солнце». Боюсь только, что цензура многое оттуда повыцарапает.[5] Чтоб ей!

До свиданья, дорогой Константин Константинович, поклонитесь от меня Вашему сыну,[6] а также тем из «пятничников», у которых мое имя не вызывает теней на лице.

Крепко жму Вашу руку.

Искренно любящий Вас,
К. Бальмонт.

[1] Имеется в виду цикл «Загробные песни», первая часть которого была опубликована в журнале «Русский вестник» (1902. № 10).

[2] «Danses macabres» — намек на сонеты Бодлера. У Бальмонта есть раздел под таким названием в книге «Будем как солнце» (1903).

[3] *Случевский К.* Песни из Уголка. СПб., 1902.

[4] Раздел в книге «Будем как солнце».

[5] Цензура исключила восемь стихотворений из сборника «Будем как солнце» за непристойность. См. об этом: *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. S. 139—140, 173—176.

[6] Случевский Константин Константинович (1873—1905) — младший сын поэта, публиковал стихи под псевдонимом «Лейтенант С.». Погиб в Цусимском бою во время русско-японской войны.

lib.pushkinskijdom.ru

5

14 февраля 1902.
Сабынино (Белгород, имение кн. Волконского).

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Константинович.

Простите, что не тотчас благодарю Вас за присылку Ваших «Песен из Уголка», из которых уже очень-очень многие были мне дороги и раньше. Вы ведь знаете, что я к Вашей музе и к Вам чувствую особое влечение. Ваши стихи я знаю с детства, а Ваша сильная личность мне так желанна, я так ценю Вас и так вижу среди тех, которые мучают мой глаз своей убогою ничтожностью. Вас не знает и никогда не узнает не только та толпа, которая звериным ревом выражает и восторги и гнев, но и та, быть может еще худшая, пигмейная толпа, которая слишком близко около Вас. Вас разделяет пропасть. Вы средневековый рыцарь, изучавший алхимию и знавший колдуний. А они — рабы.

Назову стихотворения, которые мне особенно нравятся:

«Посвящение»; «Здесь счастлив я» (есть гениальные строчки); «Как ты боишься привидений»; «Где, скажите мне...»; «Я ошибка жизни»; «Пред великою толпою»; «Слабеет свет моих очей»; «С высоты горы высокой»; «Все чаще говорит»; «На коне брабантском» (что за прелесть!); «Гейнрих Гейне на балу» (весьма мил моей макаберной душе); «Раз один из фараонов» (божественно, и совсем из Случевского); «Сказочку слушаю я»; и многие другие. Но что я считаю особенно по-неземному прекрасным, что я не могу читать без сладкой боли, это гениальное стихотворение «При свете трепетном лампады в час ночной». Есть что-то невыразимо прекрасное в Вашей способности переходить от самых диаболических настроений к этим тихим колыбельным звукам, к этой чарующей прелести детского лепета и детских ясных глаз. За это одно можно Вас любить: за способность глубокой души совмещать в себе разные полюсы.

Что сказать Вам о себе? Я в заколдованном круге. Пишу, мыслю, подвожу итоги, иногда молюсь, иногда влюбляюсь, а теперь люблю. Ну, вот так-таки действительно люблю. Вы, конечно, не спросите, надолго ли. Если люблю, значит навсегда.

До свиданья — в мечте.

Ваш К. Бальмонт.

6

27 февраля 1902.
Сабынино

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Константинович.

Я буду Вам очень признателен, если Вы пошлете мне свой портрет. Мой портрет не будет более отсутствовать в Ваших комнатах, где я столько раз бывал с чувством истинного удовольствия. Очень бы хотелось воспользоваться Вашей мыслью относительно лета, но я буду очень далеко. Вскорости еду в Париж, оттуда через месяц в Оксфорд,[1] на несколько недель для занятий, а потом сам не знаю, куда денусь. Доверюсь «богу приключений», как наиболее благосклонному к поэтам. Жена моя,[2] которая Вам кланяется, остается пока здесь, затем едет в Москву, а на зиму поселится в Петербурге. Навестите ее тогда: она искренно Вас любит, и как поэта, и как человека. Я буду писать Вам из-за границы и буду посылать новые стихи. Здесь я пробуду еще с неделю,[3] потом мой адрес: Париж, до востребования.

lib.pushkinskijdom.ru

Желаю Вам с наступлением весны нового прилива творческих сил. С нетерпением буду ждать Ваших «Загробных песен». В Париже их было бы очень удобно печатать. Если Вы хотите, я Вам узнаю условия тамошних типографий.

Всего лучшего. Будьте здоровы. Не забывайте меня.

Искренно любящий Вас,
К. Бальмонт.

[1] Бальмонт провел пять месяцев (с апреля по сентябрь 1902 года) в Оксфорде, работая над переводами из Шелли. Этот полный перевод всех произведений Шелли вышел в трех томах. См.: *Шелли*. Полное собрание сочинений. В пер. К. Д. Бальмонта. СПб., 1903—1907. Т. 1—3.

[2] Андреева-Бальмонт Екатерина Алексеевна (1867—1950) — вторая жена Бальмонта.

[3] Бальмонт покинул Сабынино в начале марта 1902 года и вернулся в Россию только в январе 1903 года.

«МОЛЧАНИЕ — МОЯ ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОФЕССИЯ». ПИСЬМА Е. ЗАМЯТИНА К. ФЕДИНУ

(ПУБЛИКАЦИЯ Н. К. ФЕДИНОЙ И Л. Ю. КОНОВАЛОВОЙ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИИ Л. Ю. КОНОВАЛОВОЙ)

Фрагменты переписки Е. Замятина и К. Федина были опубликованы в журнале «Литературная учеба» в 1990 году.[1] Подобранные по принципу «письмо — ответ», по принципу наибольшей литературной значимости, они стали ценным материалом для исследователей.

Настоящая публикация представляет все не опубликованное на данный момент эпистолярное наследие Е. Замятина, сохранившееся в архиве К. Федина,[2] включая почтовые открытки и небольшие записки. Сюда же вошли и письма жены Замятина, очень близкого писателю человека.

Известно, что знакомство Замятина и Федина относится к моменту возникновения литературной группы «Серапионовы братья».[3] Почти все серапионы пришли в братство из литературных студий петроградского издательства «Всемирная литература», где Замятин читал лекции по технике художественной прозы. Путь Федина был иным.[4] Еще до своего прихода к серапионам и личной встречи с Замятиным он вступает в полемику с признанным писателем.

В журнале «Книга и революция» Федин публикует рецензию на статью Замятина «Я боюсь»,[5] где в ответ на замятинское «я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое», пишет: «Так один из лучших современных писателей

[1] «...Мне сейчас хочется тебе сказать...» Из переписки Бор. Пильняка и Евг. Замятина с Конст. Фединым / Публикация Н. К. Фединой. Вступ. ст. и комм. А. Н. Старкова // Лит. учеба. 1990. № 2.

[2] Письма хранятся в Государственном музее К. А. Федина (г. Саратов). Ссылки на единицы хранения приводятся в тексте.

[3] Литературная группа «Серапионовы братья» возникла в феврале 1921 года в петроградском Доме Искусств. Традиционно в состав группы принято включать 10 человек: Л. Лунц, В. Каверин, М. Слонимский, М. Зощенко, Н. Тихонов, Вс. Иванов, К. Федин, Н. Никитин, И. Груздев, Е. Полонская. В первое время к серапионам причисляли и совсем юных литераторов В. Познера и Н. Чуковского. На собраниях группы часто бывали Е. Замятин, К. Чуковский, М. Шагинян, О. Форш, В. Шкловский и другие известные писатели.

[4] Осенью 1919 года Федин был мобилизован на Петроградский фронт. В 1920—1921 годах он сотрудничал в газетах «Боевая правда» и «Петроградская правда», в журнале «Книга и революция».

[5] Дом Искусств. 1921. № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

пропел заупокойную русской литературе. ⟨...⟩ Немного меньше болезненности — и нельзя было бы не заметить совершенно новых литературных явлений».[6]

В зарубежном архиве Замятина сохранилось неопубликованное эссе «По поводу статьи Федина».[7] Отклик же его непосредственно на творчество Федина мы находим в рецензии на первый и единственный сборник группы «Серапионовы братья», вышедший в 1922 году:

«Федин — самый прочный из них: пока он все еще крепко держит в руках путеводитель с точно установленным расписанием (без опаздываний) старого реализма и знает название станции, до которой у него взят билет. ⟨...⟩

Федин стоит как-то особняком во всей группе. Большая часть его товарищей идет под флагом неореализма, а он все еще целиком застрял в Горьком. Я помню отличный его рассказ „Сад" (читался в жюри на конкурсе Дома Литераторов). Лучшего, чем „Сад", он пока не дал. В „Песьих душах" — псы часто думают не по-собачьи, а по-федински. После „Каштанки" и „Белого Клыка" писателям, особенно молодым, псов следует остерегаться».[8]

Хорошо известен и отзыв Федина о Замятине, данный в книге «Горький среди нас»:

«Если крупного писателя можно угадать по любой странице, то Замятина нехитро угадать по одной фразе. Он вытачивал вещи, как из кости, и, как в костяной фигурке, в его прозе наиболее важной основой была композиция. Тут проявлялась еще одна сторона его сущности — европеизм. Выверенность, точность построения рассказов Замятина сближали его с европейской манерой, и это был третий кит, на который опиралась культура его письма.

Первые два кита Замятина — язык и образ — плыли из морей Лескова и Ремизова, что в значительной степени предрешало его судьбу — трагическую судьбу писателя, как Ремизов, навсегда отдавшегося сражениям с мельницами стиля. ⟨...⟩ Он убедил себя и убеждал других, что вынужден молчать, потому что ему не позволено быть Свифтом, или Анатолем Франсом, или Аристофаном. А он был превосходным бытовиком ⟨...⟩ Чтобы стать на высшую писательскую ступень, ему недоставало, может быть, только простоты».[9]

Среди множества определений культуры, которые дает современная наука, есть и такое: культура — это отношение человека к себе, к другому, к миру, к Богу... В парадигме такой культуры ценность приобретает все, что вскрывает глубину человеческих отношений, показывает их неоднозначность и многогранность, дает возможность сопереживания. «Ценность зависит от умения пережить нечто ценное, — утверждал Андрей Белый, — умение пережить — это почти уже магия...»[10]

---

[6] Книга и революция. 1921. № 8—9. С. 85—86. Вступая в полемику с Замятиным по поводу еретиков и юрких писателей, Федин писал: «Понятие „подлинная литература" само по себе условно, и если футуристам никто не давал мандата на звание „придворных литераторов", то откуда у „молчащих писателей" появился мандат на единоличное владение „подлинной" литературой? ⟨...⟩ Знавал ли кто-нибудь в истории еретика, который жаловался бы: знаете, совсем житья не стало, брошу-ка я свое еретичество, замолчу! Не в том ли природа всякого еретика, безумца, бунтаря, что они не могут молчать? ⟨...⟩ Мертвым капиталом лежат „молчащие". Нет музыки, нет пафоса, а вместо них болезненное „выискивание отдельных визгливых и фальшивых нот"».

[7] Замятин объясняет свою позицию так: «Я хочу думать, говорить и писать о том, что будет завтра, после этого рая, потому что на этом материальном, физическом рае, с его прекрасной электрификацией, канализацией и ассенизацией, человек не остановится: настоящий человек всегда Фауст и настоящая литература, вне всяких сомнений, Мефистофель. А Мефистофель — величайший скептик мира и в то же время величайший романтик и идеалист ⟨...⟩ он уничтожает любое достижение, любое сегодня ⟨...⟩ потому, что он тайно верит в способность человека достичь божественного совершенства» (*Замятин Е.* Избр. произв. М.: Сов. Россия, 1990. С. 522).

[8] Лит. записки. 1922. № 1. С. 7—8.

[9] *Федин К.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Худ. лит. 1986. Т. X. С. 73—74.

[10] *А. Белый.* Проблема культуры // А. Белый. Символизм как миропонимание. М.: изд. «Республика», 1994. С. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

Если бы мы располагали только печатными свидетельствами, только литературно значимыми фактами, насколько обеднел бы наш опыт сопереживания. Незначительные, на первый взгляд, бытовые записки, приглашения на дружеские вечеринки, шутливые укоры и напоминания — как много это дает для воссоздания живого облика человека, как через эти мелочи неповторимо проявляется истинный талант.

Письма Е. И. Замятина К. А. Федину

1

1923, январь 1
⟨Петроград⟩

Дорогой Константин Александрович, я предложил круговому Воронскому[1] деньги, переведенные мне за «Уездное»,[2] не посылать обратно в Москву, а отдать здесь, в Питере, кому надо. Вчера от Круга получил телеграмму — передать деньги (1 миллиард) Федину.[3]

У меня лежит повестка на эти деньги. Я напишу на ней доверенность на К. А. Федина и заверю свою подпись. Заходи завтра и покайся — пока не поздно. Если сегодня вечером вместе с прочими очарованными Серапионами идешь к Агуте (Миклашевской), загляни ко мне — «на пару минут» (по «Правде говоря»).

Евг. Замятин.

№ 35787

[1] Воронский Александр Константинович (1884—1943) — писатель и литературный критик. В 1921—1927 годах возглавлял издательство «Круг» в Москве. Ср. значение слова «круговой» — шальной, резвый, сумасшедший (*Даль В.* Толковый словарь. М., 1935. Т. 2).

[2] В 1923 году в «Круге» вышло второе издание повести Замятина «Уездное».

[3] В 1923 году в «Круге» вышел первый сборник повестей и рассказов Федина «Пустырь».

2

1923, мая 15
⟨Петроград⟩

Дорогой Константин Александрович, тебе передадут несколько — хороших, по-моему, — стихов Ан. Субботина.[1] Будь добр, направь их в «Круг» — для альманаха — не знаю, кто у вас там читает стихи.[2]

Твой Евг. Замятин.

P. S. Автор — студент.

№ 35788

[1] Вероятно, имеется в виду Субботин Анатолий Александрович (1890—1961) — писатель и поэт, автор сб. стихов «Ярь» (1920), «Ливень» (1921), «Введения» (1922), «Поросль» (1921).

[2] В 1923—1929 годах Федин был членом правления кооперативного издательства «Круг».

lib.pushkinskijdom.ru

3

1923, июня 2
⟨Петроград⟩

Дорогой Константин Александрович, если хочешь чтить Акима Волынского[1] — заходи ко мне в начале десятого: от меня вместе пойдем к Анне Андреевне.[2]

Евг. Замятин.

№ 35786

[1] Волынский Аким — псевдоним Акима Львовича Флексера (1863—1926), литературного критика, искусствоведа. В мае 1923 года ему исполнилось 60 лет. Вероятно, речь идет о чествовании Волынского в Доме Искусств или Доме Литераторов.
[2] Ахматова А. А.

4

1924, март 13
⟨Петроград⟩

Дорогой Константин Александрович.

Не забудь, что ты сегодня идешь со мной в Институт Живого Слова. Занятия там назначены в 9, жду тебя в половине девятого — пойдем вместе.

Евг. Замятин.

№ 35791

5

1924, июль 22
⟨Петроград⟩

Дорогой Константин Александрович.

У Щеголева[1] сегодня сафический вечер — с шампанским; званы (только!) Анна Андреевна и Людм⟨ила⟩ Ник⟨олаевна⟩.[2] Поощрять этого никак нельзя — необходимо вооруженное вмешательство, каковое предполагается организовать в составе графа Толстого, меня и тебя. Учти это и будь гражданином.

Евг. Замятин.

№ 35790

[1] Щеголев Павел Елисеевич (1878—1931) — литературовед и историк. На сафический вечер, вероятно, приглашала его жена, Щеголева Валентина Андреевна (1886—1931) — драматическая актриса.
[2] Замятина (Усова) Людмила Николаевна (1883—1963) — жена Замятина.

6

1924, декабрь 28
⟨Петроград⟩

Здравствуй, Костя, — ты в пятницу сдезертировал, а потому в наказание опять подлежишь призыву в действующую армию. Срок явки: 28 декабря года. Буква Ф — в 9 час.

За военкома Евг. Замятин.

lib.pushkinskijdom.ru

P. S. Сообщи, кстати, адрес бракованного[1] Миши Слонимского.

Е. З.

P. P. S. Отставить P. S.: Слонимскому звонено по телефону — прибудет. А равно и Лермонтов.

№ 35789

[1] Вероятно, имеется в виду вступление М. Л. Слонимского в брак в 1924 году.

7

1925, январь 21
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович, если ты дома, трезв и не очень зол, то пришли мне, пожалуйста, Даля — «Пословицы и поговорки» на один день: ей-Марксу, завтра вечером получишь обратно.

Твой навеки Евг. Замятин.

А если тебя дома нет — оставь книги, пришлю за ними завтра утром.
Конверта нету — прости.

№ 35793

8

1925, апрель 26
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович, согласно данной тобою вчера клятве, ты обязан явиться на Моховую, 36. Состояние, в котором давалась клятва, в расчет отнюдь не принимается. Почерк у меня, как видишь, довольно твердый.

Твой Е. Замятин.

Приписка Л. Н. Замятиной:

Борис Мих⟨айлович⟩ Кустодиев оч⟨ень⟩ хочет с Вами познакомиться,[1] приходите. У нас Шишков, оч⟨ень⟩ скромный сегодня.

№ 35796

[1] Факт личного знакомства Федина и Кустодиева установить не удалось. Оно вполне могло состояться в этот вечер у Замятиных. В архиве писателя сохранилось письмо Кустодиева от 4 декабря 1925 года, в котором художник дает согласие проиллюстрировать одно из произведений Федина. Вероятно, речь идет о повести «Анна Тимофевна», второе издание которой вышло в Госиздате в 1925 году. По неизвестной причине иллюстрации не были сделаны.

9

1925, ноябрь 15
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович, будь добр, потолкуй с Александром Александровичем,[1] подателем этой моей записки, погляди его рукописи и, если подойдут, устрой чтение их в Союзе.[2]

Твой Евг. Замятин.

№ 35795

lib.pushkinskijdom.ru

[1] Лицо установить не удалось.
[2] В 1923—1929 годах Федин был заместителем председателя Ленинградского отделения Всероссийского союза писателей.

10

1925, ноябрь 25
⟨Ленинград⟩

Дорогой Костенька, я давно тебя не видал — очень по тебе соскучился. Нехорошо: живешь рядом, а никогда не зайдешь. Жду тебя сегодня вечером на чашечку мокка — с приложением Анны Андр⟨еевны⟩,[1] Вас⟨илия⟩ Каменского, Тынянова Юрия и еще кой-кого.

Твой Замятин.

№ 35794

[1] Ахматова А. А.

11

1926, апрель 5
⟨Ленинград⟩

Дорогой товарищ, сегодня, будучи в здравом уме и трезвой памяти, ответьте мне на нижеследующие вопросы:

1) нет ли у К. А. Федина пьесы В. Андреева «Фокстрот»,[1]

2) действительно ли мы вчера со стариком Шишком[2] договаривались в 7 вечера идти сниматься — или только так.

Если не только так — может, К. А. Федин мне позвонит или за мной зайдет.

Евг. Замятин.

№ 35785

[1] Андреев Василий Михайлович (1899—1941) — писатель, автор повестей «Боецкий путь» (1924), «Расколдованный круг» (1925), «Волки» (1925), пьесы «Фокстрот» (1926).
[2] Имеется в виду В. Я. Шишков. О существовании фотографии, на которой изображен Замятин, Федин и Шишков, ничего не известно.

12

1926, октябрь 25
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович, вспомни, что есть этот много раз доказанный психологический закон: преступника всегда влечет на место преступления. Очень может быть, что объясняется он просто — муки совести. Уверен, что таковая у тебя имеется, а потому тебя — уверен — влечет на: Васильевский, 15-я линия, дом 68.

Ага, злодей! Ты вздрогнул, ты бледнеешь! Перед тобою он встал как живой — тот, кто не без твоей помощи пал в неравном браке — Яков, Яков Гребенщиков...[1]

Так вот, если совесть твоя еще не совсем сдохла, приходи ко мне к 8 часам — мы поедем вместе поклониться праху покойного Якова. Кстати, сегодня его золотая свадьба: уже 50 дней.

Твой Евг. Замятин.

№ 35784

lib.pushkinskijdom.ru

[1] Гребенщиков Яков Петрович (1888—1935) — библиотекарь, прототип рассказа Замятина «Непутевый». В сентябре 1926 года Гребенщиков женился на Лидии Константиновне Чичаговой (1899—1942).

13

1926, май 13
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович.

В Болдраме[1] третьего дня уволен в заштат последний из 40 000 курьеров, а ты — уволен в отпуск и в телефонных местах не бываешь. Почему и просили меня по-соседски передать тебе, что сегодня, в четверг, в театре заседание Литколлегии в 4 часа.

Твой Евг. Замятин.

№ 35799

[1] Большой драматический театр в Ленинграде.

14

1927, ноябрь 2
⟨Ленинград⟩

Константин Александрович, батюшка мой, что ж это ты задаешься? Звоню, а со станции мне отвечают: «Константин Александрович просил их не беспокоить, у них трубка снята».[1] Это — гнусный индивидуализм. Опомнись, пока не поздно, прими во внимание, что ты живешь во времена коллективистические, и приходи ко мне сегодня вечером часов в 9. У меня будут кой-какие знатные иностранцы, в числе прочих — одна арапка. А также известный тебе

Евг. Замятин.

№ 35800

[1] Конец 1927 года — время напряженной работы Федина над романом «Братья», главы из которого сразу же публиковались в журнале «Звезда». Федин мечтал об уединении, чтобы звонки и посетители не отвлекали его от главного.

15

⟨1920-е годы⟩
⟨Ленинград⟩

Дорогой Константин Александрович.

Направляю к тебе любопытного человечка — слесаря Василия Васильевича Дьячкова: дай ему починить кастрюльку, а он тебя будет разговаривать — о «Третьем Завете».[1]

Евг. Замятин.

№ 35797

[1] «Третий Завет» — распространенная в конце XIX—начале XX века идея русских религиозных философов, бытовавшая в кругах творческой интеллигенции, о необходимости заключения нового — Третьего — Завета человечества с Богом. В отличие от Ветхого Завета —

lib.pushkinskijdom.ru

Завета с Богом Отцом и Нового Завета — Завета с Сыном, Третий Завет должен быть заключен со Святым Духом, что будет знаменовать собой наступление новой эпохи — эпохи творчества.

16

⟨1920-е годы⟩
⟨Ленинград⟩

Милый Константин Александрович, чем тебе с Микитовым[1] по кружалам пропиваться, приходи-ка лучше с ним сегодня вечером ко мне: надо и протрезвиться, ведь. Приходи, так часов в 9.

Твой Евг. Замятин.

№ 35798

[1] Соколов-Микитов Иван Сергеевич (1892—1975) — писатель, близкий друг Федина. В 1920-е годы Федин неоднократно гостит у него в Дорогобужском уезде Смоленской области.

17

1931, ноябрь 11
Рига — Давос

Дорогой Костенька, я — неизвестно где: не то в России, не то заграницей,[1] не то в какой-то Финляндии. Пробую выжать деньги («латы») из русского театра здешнего. Они играют, черти, мою «Блоху»[2] пять сезонов (!) и «Общество Почетных Звонарей»,[3] а насчет денег — пока только завтраки. Может быть, дам им еще пьесу — если завтрак станет хорошим обедом. А обеды тут хорошие — дай бог всякой великой державе.

В великую державу — Германию — выезжаю через день. Там, судя по всему, театральные и прочие дела так плохи, что через недельку оттуда — в Париж. Вообще — все очень чудно и... по совести говоря — трудно (мне!). Твой Е. З.

Прочитал сегодня заметку здесь о том, что «здоровье К. А. Федина улучшилось».[4] Надеюсь, что на сей раз газета не соврала. Напишу еще — когда приду в себя.

№ 35805

[1] В ноябре 1931 года по разрешению Сталина Замятин вместе с женой выехал из России. Это первое письмо из-за границы.

[2] Пьеса «Блоха», написанная по мотивам «Левши» Лескова, была поставлена в Московском Художественном театре (1925) и Ленинградском Большом драматическом театре (1926) и имела триумфальный успех.

[3] Трагикомедия «Общество почетных звонарей» (1925) написана по мотивам повести Замятина «Островитяне». Первая, не совсем удачная постановка была осуществлена в ленинградском Михайловском театре. В это же время пьеса была поставлена Театром русской драмы в Риге, где с большим успехом шла несколько сезонов.

[4] С сентября 1931-го по июнь 1932 года Федин лечился в туберкулезном санатории в Давосе.

lib.pushkinskijdom.ru

18

1931, декабрь 1
Берлин — Давос

Да-да, Костенька дорогой, уже 1-е декабря, уже я мерзну в своем деми-сезоне, уже в витринах появился опиум для народа — елки, уже меня спрашивают из Парижа — не намерен ли я досидеть здесь до правительства гитлеровцев, а я все ни с места. Берлин оказался не то интернациональной литерат⟨урной⟩ биржей, не то сборищем интернациональных жуликов. По крайней мере, каждая из империалистических здешних акул, собирающихся подкормиться моим тощим мясом, уверяет, что вот такой-то — это жулик, и я уже совсем запутался, wer i'st wor.[1]

Лучше других мне кажется Alexander, но, к сожалению, когда Гуль[2] свел меня с ним, я уже был наполовину съеден Блохами. Дела — больше театральные, переводят для Ullstein'a[3] «Блоху» в ударном порядке — завтра уже кончают, обработку перевода будет делать Цугмайер — говорят, самый модный тут драматург. Впрочем, не будем делать из блохи медведя, еще не убитого. А пока — разоряюсь, марки сыплются из меня, как лозунги из доброй советской газеты...

На днях разорялся в Vaterland'e. За бутылкой вина выдержал две грозы на Рейне, от третьей ушел в Баварию. Ну-у, что здесь было! Как выплясывали 60-летние старики из публики, как вопили бурши, что выделывал налитой пивом голоколенный дирижер! Ведь веселятся, черти, ей-богу! Жалели, что не было тебя с нами. Здоровей. Пиши. Жму руку. Твой Е. З.

Приписка Л. Н. Замятиной:

Кляксу посадила я — простите и не говорите Е. И. Привет. Пишите о здоровье.

№ 35804

[1] Кто есть кто? (нем.).
[2] Гуль Роман Борисович (1896—1986) — писатель, в эмиграции с 1918 года. Жил в Берлине, где работал в редакции журнала «Накануне», в 1933 году переехал в Париж.
[3] Известное издательство в Берлине, где издавались книги многих русских писателей, в том числе и Федина.

19

1931, декабрь 31
Прага — Давос

Костенька, дорогой — с Новым Годом — который, как видишь, встречаю в Праге (для себя неожиданно). Чудесный город, и люди — настоящие «наши», как я написал сегодня Сергееву.[1] Перевожусь, интервьюируюсь, фотографируюсь. Читал вчера публ⟨ичную⟩ лекцию о русск⟨ом⟩ театре (деньги нужны!). Полпредом здесь оказался Аросев. Послезавтра еду с ним в Мариенбад. Все хорошо бы — только устал очень. Твой Е. З.

№ 35803

[1] Имеется в виду Сергеев Михаил Алексеевич (1888—1965) — писатель, этнограф, работник издательств.

lib.pushkinskijdom.ru

20

1932, январь 3
Прага — Давос

Дорогой Костенька, это — святая Варвара,[1] в «Kutne Hore» около Праги. Кроме святой Варвары, здесь есть еще несколько милых девушек, хороших людей — и изрядно пустых бутылок на столе. А ресторан — «У Черного Коня». Твое здоровье! Евг. Замятин.

Далее следуют приписки неизвестных лиц.

№ 35810

[1] Письмо написано на открытке с видом церкви Святой Варвары под Прагой.

21

Villa «Borisella»
Cagnes sur/m. (A. M.) France

1932, май 12
Кань-сюр-Мер — Давос

Дорогой Костя, как живешь?

Как здоровье? Что же ты, моя старушка, приумолкла у окна — нет от тебя ни строчки?[1] Вернее всего, я не дал тебе своего адреса — так теперь ты его найдешь на верхней полочке.[2]

Здесь в 4—5 дней вдруг настало лето — дня через два Людм⟨ила⟩ Ник⟨олаевна⟩ уже собирается лезть в море. А я через неделю — 14 ч., увы, уже собираюсь в Париж: дела. На днях отослал статью для парижск⟨ого⟩ журн⟨ала⟩ «Le mois», сейчас пишу другую — для берл⟨инского⟩ «Ost-Europa», а там надо написать еще две... Эх! Пиши.

Е. З.

РАПП обратился в пар...[3] Как ты на этот счет думал.

№ 35807

[1] Долгое молчание Федина объясняется тем, что он не мог разобрать новый адрес Замятиных, написанный рукой Людмилы Николаевны.

[2] В верхней части открытки.

[3] Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года были ликвидированы литературные группировки РАПП и ВОАПП.

22

Villa «Simpl Abri»,
rue d'Olivier. Cros-de-Cagnes (A. M.)

1932, сентябрь 20
Крос-де-Кань — Сан-Блазиен

Дорогой Костя, понимаю очень отсутствие аппетита к писанию писем. Но все же — напиши хоть открытку, как себя чувствуешь, как здоровье. — Я застряну здесь, на юге, вероятно числа до 20 октября: подрядился сделать сценарий для одной франц⟨узской⟩ фирмы. Привет от Л. Н.

Твой Е.

№ 35809

lib.pushkinskijdom.ru

23

1932, февраль 22
Париж — Давос

Дорогой Костенька, не сердись на меня за то, что молчу: как тебе известно, молчание — моя основная литературная профессия. К этому добавь, что мое времяпровождение заграницей — есть времяпровождение белки в колесе. И еще добавь, что если ты прибавляешь килы, то я оные сбавляю, ибо пребываю в состоянии хронического недосыпа и чертовской усталости. Это продлится еще, вероятно, недели 2 в Париже, а затем уеду отдыхать на юг (куда Л. Н. уезжает раньше — завтра или послезавтра). До отъезда надо войти в контакт с тремя театрами здесь — завертеть колесо и ждать у моря (Средиземного) погоды. А погода пока все еще неважная: кризисная... Хотя если идешь, например, обедать к Савичу[1] — так какой там кризис! Устрицы на льду, артишоки, сыры, черт в ступе. Пили, кстати, вермут и вспоминали тебя: по-моему, Савич на тебя чем-то похож. На днях видел Ремизова; спина у ⟨него⟩ совсем пошла колесом, горбун, ведьмак, а Серафима Павловна стала гиппопотам, Щеголевым.[2]

Завтра вечером — у Эренбурга, там званый вечер с французами. Был у Вильдрана как-то, потом на его пьесе в Comedie Française: Калуга! Вятки! За мою лекцию в Праге о русском театре «Лит⟨ературная⟩ газ⟨ета⟩» меня обматерила — дело привычное.[3] Вообще, почитать Литгазету — так, кажется, совсем они там свихнулись.

В Праге Тарасов-Радионов[4] в интервью — похвалил тебя, обругал Пильняка, меня и Пастернака — за индивидуализм.

№ 35812

[1] Савич Овадий Герцович (1896—1967) — писатель, переводчик, автор романа «Воображаемый собеседник» (1928). В 1932—1936 годах был корреспондентом «Комсомольской правды» в Париже.

[2] Жена Ремизова. Е. П. Щеголев отличался грузным телосложением — см. прим. к письму № 5.

[3] В «Литературной газете» от 4 февраля и 11 марта 1931 года был опубликован перевод статьи из чешской газеты «Руде право» о лекции Замятина «Современный русский театр», прочитанной в Праге. В публикации были допущены серьезные искажения фактов. Комментарии к статье были сделаны неким Скачковым.

[4] Тарасов-Родионов Александр Игнатьевич (1885—1938) — писатель, в 1920-е годы входил в группы «Кузница» и «Октябрь».

24

1932, март 27
Париж — Давос

Дорогой Костенька, поздравляю тебя с «ихней» пасхой — хотя и поздравлять-то не стоит: не умеют они это праздновать, что это за пасха, — Ersatz! Весь день вчера Париж плыл сквозь шторм, дождь, бурю. А я сидел в уютной каюте тещи Вовы Познера[1] и... играл в покер! В другой комнате Вова (человек гораздо более серьезный и деловой, чем я) играл в бридж...

Это был один из немногих бездельных моих дней в Париже, а так — все время какие-то свидания, более или менее деловые, обеды, визиты, черт его знает что — надоело.

В числе прочего — обед у посла, там же парадный завтрак с депутатами, Эренбург и я — свадебные генералы... Пища — буржуазная, первый сорт. Вино... Лакей: «Вам какого года прикажете?»

lib.pushkinskijdom.ru

На днях пойду туда, буду ругаться насчет статеек, о которых ты писал. Чего эти молодцы добиваются? Хотят вывести меня из терпения? Добьются однажды. Пошлю матерное «письмо в редакцию», которое, разумеется, не напечатают.[2]

Заложил и веду темы по трем направлениям: театр, кино, перевод рассказов и книги. «Блоха» и «Звонари» уже переведены на французский. Шансов тут куда больше, чем в Берлине, где все дохнет.

Здорово устал. М. б. в конце этой недели выберусь, наконец, на юг (где Л. Н. греется уже с месяц). Вечером иду с Анненковым[3] по кабакам.

Крепко тебя обнимаю. Е.

№ 35811

[1] Познер Владимир Соломонович (род. 1905) — литератор, один из самых молодых членов группы «Серапионовы братья». В 1922 году вместе с родителями уехал в Париж.

[2] Открытое письмо в редакцию «Литературной газеты» было написано Замятиным 30 марта 1932 года и послано в СССР через полпредство. Сомневаясь, что его опубликуют, он направляет копию Федину с просьбой передать текст «встревоженным друзьям в социалистическом отечестве» (см.: № 35816, 35817). Письмо было опубликовано только 17 сентября под рубрикой «Письма в редакцию».

[3] Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — художник, график и живописец. Эмигрировал из России в 1924 году. Замятины в первые годы своего пребывания в Париже часто жили на его квартире.

25

1932, декабрь 7
Париж — Берлин

Дорогой Костенька, спасибо за открытку и бандероли. Успел просмотреть только часть газет — главным образом «Лит⟨ературную⟩». Попробовал вообразить себя на съезде[1] — и, признаюсь, не вышло, фантазия моя этого не вмещает, как не вмещает Белого или Пастернака... Неделя в Париже по приезде прошла в самом гнусном занятии: поисках квартиры. Наконец, поселились — и, кажется, влипли: холодновато. Сейчас сижу и в ударном порядке сочиняю статью для одной английской газеты о... русском судостроении.[2] А потом пойдут одновременно сценарий для Ganmon'a[3] и роман — двигающийся невыносимо-черепашьим шагом, потому что все время приходится отвлекаться для разных мелких работ. В Питере[4] передай мои новог⟨одние⟩ поздравления Доре Серг⟨еевне⟩,[5] Алянскому, Мих⟨аилу⟩ Алекс⟨еевичу⟩,[6] Зое[7] — если ее увидишь. Да пусть Зоя напишет мне о состоянии моих счетов в Драмосоюзе — попроси ее, не забудь. И еще просьба к тебе и, вернее, к Доре Сергеевне: не будет ли она добра отстукать на машинке мой маленький рассказ «Двенадцатиминутная драма» (из сб. «Гул земли») и послать его мне. — Обнимаю. Твой Е. З.

№ 35813

[1] Съезд — имеется в виду Первый пленум Оргкомитета СП СССР, проходивший в Москве с 29 октября по 3 ноября 1932 года. Пленум был посвящен перестройке литературных организаций и проблемам соцреализма. Стенограммы выступлений публиковались в «Литературной газете».

[2] Замятин закончил Петербургский политехнический институт по факультету судостроения, в 1916—1917 годах работал на судоверфях в Англии. Под его руководством был построен ледокол «Александр Невский» («Ленин»).

[3] Вероятно, имеется в виду известная французская кинематографическая фирма «Гомон».

[4] В декабре 1932 года Федин возвращается в Ленинград после длительного лечения в туберкулезных санаториях в Давосе и Сан-Блазиене.

[5] Федина (Александер) Дора Сергеевна (1895—1953) — жена Федина.

lib.pushkinskijdom.ru

[6] Сергеев. См. прим. к письму 19.
[7] Вероятно, имеется в виду Никитина (Гацкевич) Зоя Александровна, первая жена Н. Никитина — сотрудница ряда журналов и издательств.

26

1933, ноябрь 8
Париж — Мерано

Дорогой Костенька, очень рад был получить от тебя открыточку — не откладывай в долгий ящик настоящего письма. А потом напишу тебе и я. Сейчас пока — «в трудах, в трудах!» (Щеголев): в конце ноября здесь выпускают «Блоху» (на франц⟨узском⟩).[1] — Познеру пиши на старый адрес (36 rue Deisaix) — он в периоде переезда на нов⟨ую⟩ кв⟨артиру⟩. Адрес Романа:[2] 5 rue de l'Avre, Paris. Обнимаю тебя. Привет от Л. Н.

Е.

№ 35820

[1] В 1933 году французский театральный предприниматель и актер Поль Эттли готовил постановку пьесы Замятина «Блоха» в переводе Сидерского. Эскизы декораций были заказаны Анненкову. Репетиции начинались в середине октября в Париже.Однако постановка пьесы на французской сцене не была осуществлена. Спектакль был перенесен в Брюссель.
[2] Имеется в виду Р. Б. Гуль — см. прим. к письму 18.

Письма Л. Н. Замятиной К. А. Федину

27

1931, ноябрь 16
Рига — Давос

Мне очень радостно сознавать, что мы будем теперь ближе к Вам, милый наш Федин. Привет Вам! 18/XI — выезжаем в Берлин. Если Вам не будет трудно, напишите нам (на адрес Гуля) о своем здоровье, вообще, как Вам там живется. Были у вас 13/XI, повесила с Иваном Серг⟨еевичем⟩[1] в кабинете «Париус» Григорьева, — сыграла (Е. И. пришел поздно) с Дорой Серг⟨еевной⟩,[2] Ал⟨янски⟩ми, Вл⟨адимиром⟩ Ал⟨аксеевичем⟩[3] и Юрием Шап⟨ориным⟩ в последний раз в покер, после чего было поднесение Д. С. фишек. Теперь ей начнет везти, и она наиграет денег на поездку к Вам, будьте спокойны. Юрий играл и пел. Было очень все душевно, хорошо. А... последний вечер «провожали» нас 3 Миши. Сколько было сказано хороших слов, настоящих слов, сколько было выпито вина... недоставало Вас определенно. Первый тост всегда за Ваше здоровье. Миши — Сергеев, Слонимский и... Алянский. Ибо Алянский в виду гонения на евреев в СССР переменил имя свое Самуил на Михаил. Заметьте это. Е. И. измотался вконец перед отъездом, устал очень. Сейчас спит. А я иду бродить по незнакомому городу — люблю это занятие и опущу письмо.

Ваша Л. З.

№ 35806

[1] Соколов-Микитов И. С. — см. прим. к письму 16.
[2] Федина Д. С. — см. прим. к письму 25.
[3] Милашевский Владимир Алексеевич (1893—1976) — художник, график, входивший в группу «Тринадцать».

lib.pushkinskijdom.ru

28

1933, ноябрь 18
Париж — Мерано

Федин, дорогой, обнимаю Вас. И радуюсь, что Вы чувствуете себя хорошо — ведь это так? Путешествуете, как «большой», живете в пансионе, а не в санатории, пишете романы — это все доказывает, что состояние Вашего здоровья неплохое. Но только будьте осторожны, не утомляйте себя работой.

Ах, эти «керосиновые хвосты»... Генрих Федорович (был он в марте здесь)[1] многое и о многих рассказывал. А мы живем так буржуазно, что даже противно иногда и неприятно, когда представляешь, как живут близкие *там*.

Увидеться мы должны с Вами непременно, иначе для меня будет такое разочарование и обида, что и не передашь. Вот тогда и поговорим по-настоящему.

Я сейчас очень усталая — Е. И. болен уже 2 1/2 мес⟨яца⟩. Но он все сам напишет. К Вашему приезду постараюсь прийти в норму.

В прошлом году Ноб⟨елевскую⟩ премию по литер⟨атуре⟩ ведь получил англ⟨ийский⟩ писатель Голсуорси.[2] Вы забыли? А не вдова...

Напишите Доре Серг⟨еевне⟩ привет от меня.

№ 35822

[1] Лицо установить не удалось.

[2] В письме Замятину от 13 ноября 1933 года Федин размышляет о факте присвоения Нобелевской премии русскому писателю — Бунину. Он пишет: «Впрочем, с Нобелевскими премиями случались вещи похуже: прошлый год литературную премию получала вдова секретаря комиссии шведской академии по распределению Нобелевских премий. Секретарь-то, оказывается, писал стихи!» (Лит. учеба. 1990. № 2. С. 88).

29

1934, июнь 25
Париж — Ленинград

Ну, что написать Вам, дорогой Федин, кроме того, что любим и помним Вас по-прежнему. Радуемся еще Вашему хорошему самочувствию. Горькие минуты из-за Вашего долгого молчания, обида — мною уже изжиты теперь, и я взялась за перо. Notre belle Polonaise[1] цветет. Недавно ездили на авто в Шампань — осматривали Реймский собор и подвалы с шампанским. Напробовались...

Привет Д. С. Не забывайте!

Приписка Е. И. Замятина на лицевой стороне открытки с изображением улицы Риволи в Париже:

Дорогой Костя, помнишь эту бесконечную галерею? Это была первая улица, с которой мы начали обозрение Парижа. Я — все еще здесь. Вероятно, скоро — не позже середины июля выяснится летняя моя судьба. Начатое длинное тебе письмо будет кончено и послано на днях. А пока — salut! Е.

№ 35826

[1] Наша прекрасная полячка (франц.). Лицо установить не удалось.

lib.pushkinskijdom.ru

30

1934, декабрь 31
Париж — Ленинград

Годовщина нашей встречи парижской... Любовно вспоминаю ее. Сегодня выпью полный — через край — бокал шампанского за Ваше здоровье, дорогой Федин. Встречаем Новый год у Юрочки.[1] Даша[2] (оч⟨ень⟩ больна) и ⟨нрзб.⟩ Египте. — Погода в этом году у нас удивительно приятная — мягкая, теплая, солнечная, Вам бы понравилась. Обнимаю Вас и целую Дору Серг⟨еевну⟩. Пусть напишет.

Приписка Е. И. Замятина:

Костя, из тебя скоро можно будет делать окорока: сколько времени — от тебя ни слова. Благородные свидетели утверждают, что я стал похож на тебя: нажрал мурло. Нет, правда: с лета стал героем — тьфу, тьфу. Как водится — в самый праздник — работа! Твой Е. Книгу твою получил. Спасибо.

№ 35825

[1] Вероятно, имеется в виду Ю. П. Анненков — см. прим. к письму 24.
[2] Лицо установить не удалось.

31

1937, май 4
Париж — Ленинград

Дорогая Дора Сергеевна и Конст⟨антин⟩ Алекс⟨андрович⟩, простите, что до сих пор ничего не написала вам. Мне невероятно трудно писать и теперь. Е. И. страдал грудной жабой — angine de poi brine, а непосредственной причиной, ускорившей его конец,[1] был жестокий грипп. Постарайтесь увидеться с моей сестрой, когда она будет в Ленингр⟨аде⟩, от нее вы узнаете все подробности. Ваше письмо очень дорого и ценно для меня, Вы сами это знаете. Я еще не пришла в себя от великого потрясения, от великой утраты, изнемогаю от горя... Чтобы увековечить достойным образом память Е. И., я останусь здесь еще какое-то время.[2] Обнимаю вас.

Л. Замятина.

Толстой был неделю в Париже и не захотел зайти. Ради памяти Е. И. он должен был это сделать.

№ 35831

[1] В начале 1937 года состояние здоровья Замятина резко ухудшилось. Он скончался от грудной жабы 10 марта в Париже. Похоронен на кладбище Тие.
[2] Людмила Николаевна сделала все возможное для сохранения архива мужа и публикации его произведений. В 1938 году в Париже был издан последний роман Замятина «Бич Божий». В Россию она так и не вернулась.

32

1946, февраль 12
Париж — Нюрнберг

Дорогой Константин Александрович. От Якова Бор⟨исовича⟩ Полонского узнала, что Вы в Нюр⟨нберге⟩ и что Вы интересовались мною. — Делаю большое усилие воли, чтобы писать Вам. Всякое воспоминание, напоминание о *той* жизни — для меня непереносимо и мучительно.

lib.pushkinskijdom.ru

Очень, очень рада узнать, что здоровы и благополучны. Дора Серг⟨еевна⟩ и Нина процветают, надеюсь, тоже.

Большая просьба к Вам: я ничего не знаю о своей сестре Марии Ник⟨олаевне⟩ Ильинской (Вы ее знаете). Адрес ее до 39 г. был такой: Москва, 88, Шарикоподшипниковская ул., 2, Центр⟨альный⟩ науч⟨но⟩-исследовательский и⟨нститут⟩т маш⟨иностроения⟩. Попросите Дору Серг⟨еевну⟩ это сделать. А потом — жива ли моя верная Аграфена Павло⟨вна⟩?[1] Не думаю, чтобы она пережила осаду Лен⟨ингра⟩да. Если А. А. Ахматова там — попросите ее узнать. Жила она в нашей квартире — 29 (или 39?) ул. Жуковского.[2] Я хотела бы быть чем-нибудь полезной им, но должна сознаться, что часто думаю, что и сестра и Агр⟨афена⟩ П⟨авловна⟩ не существуют. Как живет Анна Анд⟨реевна⟩? Мой нежный привет ей. Скажите ей, что Ольга Аф⟨анасьевна⟩ Судейкина[3] умерла в январе — 19-го в 1945 году.

Я материально устроена, работаю, имею друзей. О морали моей — говорить не нужно...

Милый мой Федин, обнимаю Вас нежно и благодарю за память. Простите за горечь письма.

Ваша Л. Замятина.

Напишите искренний привет Доре Серг⟨еевне⟩, поцелуйте ее.

Яков Бор⟨исович⟩ был мил и предложил послать письмо через дипломатич⟨ескую⟩ почту.

№ 35833

[1] Имеется в виду Гроздова Аграфена (по паспорту — Агриппина) Павловна (9 — 1942) — давняя знакомая Замятиных, впоследствии их домработница. Уезжая за границу, Замятины попросили ее следить за их квартирой в Ленинграде. Умерла во время блокады.

[2] Адрес Замятиных в Ленинграде: ул. Жуковского, д. 29, кв. 16.

[3] Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна (1885—1945) — драматическая актриса, певица и танцовщица, близкая подруга Ахматовой.

© *Е. Р. Пономарев*

О ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КНИГИ БУНИНА «ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО»

Творческая история книги И. А. Бунина «Освобождение Толстого», как и многих произведений русской эмиграции, практически не изучена. В комментариях к собраниям сочинений Бунина приводятся краткие сведения об истории создания произведения. Так, О. Н. Михайлов в комментариях к первому изданию книги в СССР[1] началом темы Толстого в творчестве писателя считает краткий очерк-воспоминания о немногочисленных встречах с Толстым, вошедший в 6-й том Полного собрания сочинений Бунина (правда, не указано, какого). Затем, утверждает Михайлов, стали публиковаться дополнения к очерку — статья «К воспоминаниям о Толстом» (Возрождение. 1926. № 383. 20 июня) и заметка «О Толстом» (Современные записки. 1927. Кн. 32). На поверку оказывается, что статья 1926 года — это рецензия на статью Н. А. Цурикова «Встречи с Толстым», к истории текста «Освобождения Толстого» она не имеет отношения. «Заметка» же 1927 года — это

[1] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 568—569. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

и есть собственно очерк о личных отношениях двух писателей, ставший впоследствии (с небольшой переработкой) VI главой «Освобождения Толстого».[2]

Непонятно, почему Михайлов выделил именно статью 1926 года. Бунин много пишет в газетах «по поводу» Толстого. Так, например, в статье «На поучение молодым писателям» (Последние новости. 1929. 20 дек.) он спорит с Г. В. Адамовичем, утверждая, что молодым писателям вовсе не надо забывать о творческом методе Толстого.

В 1930-е годы в парижских газетах было опубликовано несколько статей и интервью, в которых Бунин делился известными ему из воспоминаний давних знакомых (П. Д. Боборыкина, А. М. Жемчужникова) подробностями о жизни Толстого. Эти воспоминания большей частью вошли в «Освобождение Толстого».[3]

Но особенный интерес с текстологической точки зрения представляет тот факт, что непосредственно перед выходом книги Бунин печатал отрывки из нее в периодике: один отрывок опубликован в журнале «Русские записки» (1937. № 1), четыре других — в газете «Последние новости» (№ 5833. 14 марта; № 5840. 21 марта; № 5847. 28 марта; № 5861. 11 апр. 1937 года). По-видимому, четыре газетные статьи представляют собой единый очерк: в книжке газетных вырезок Библиотеки Союза ревнителей чистоты русского языка в Белграде они собраны воедино.[4] Сравнение текста этих публикаций с текстом «Освобождения Толстого» позволит отчетливо представить последний этап работы Бунина над книгой (авторская дата окончания работы — 7 июля 1937 года).

Представляется целесообразным начать анализ с более поздних газетных статей, так как они дают представление о тексте середины книги, в то время как журнальная публикация, как бы продолжая текст статей, позволяет судить о последних главах будущей книги.

1. Первая статья в «Последних новостях» совпадает с X главой «Освобождения Толстого». Отличие книжного текста от газетного — в большей отточенности стиля. Заметны следы стилистической правки: например, сочетание «спокойной счастливой поэтичности» заменено на «счастливой, поэтической прелести». О швейцарском дневнике Толстого в статье лишь упоминается — обширные выдержки из него появятся только в книге (в газете достаточно лишь обмолвиться о «прелести» дневника). В «Освобождении Толстого» цитаты из дневника служат доказательством общей концепции книги: необычайная восприимчивость Толстого к природе тесно связана с мыслью о смерти.

С другой стороны, Бунин убирает в книге ссылки на конкретные произведения Толстого. Перед цитатой «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей ⟨...⟩» (с. 90) в газетном тексте сказано: «В юношеском предисловии к „Детству" он писал: ⟨...⟩». Думается, в «Освобождении Толстого» ему важна уже не точность цитирования, а значимость приведенных слов в контексте всего творчества Толстого. Цитата перерастает свою «иллюстративную» функцию, становится символически многозначной.

Особенную важность толстовских строк подчеркивают два следующих абзаца-предложения о «правдивости» Толстого. Абсолютная искренность всего написанного Толстым — исходный постулат Бунина, без этого все его философские построения неверны. Поэтому в тексте «Освобождения Толстого» вслед за этим появляются еще два абзаца, которых нет в газетной публикации: цитата из рассказа «Севасто-

---

[2] Заметим, что в примечаниях к 6-му тому другого собрания сочинений Бунина (М., 1988) О. Н. Михайлов не исправил этих ошибок.

[3] Эти статьи в виде газетных вырезок хранятся в РГАЛИ (Ф. 2482. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 25—29 — статья 1930 года «О Толстом» без указания названия и номера газеты; Ф. 2484. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 76—79 — интервью «И. А. Бунин рассказывает о Толстом (К завтрашнему вечеру «Современных записок»)» // Последние новости. 1935. 1 ноября.

[4] Хранится в РГАЛИ (Ф. 2484. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 140—160). Статьи цитируются по материалам архива.

lib.pushkinskijdom.ru

поль в мае» — «Герой моей повести ⟨...⟩ — правда» — и комментарий Бунина о том, что эта фраза приложима ко всему творчеству и всей духовной жизни писателя (с. 91).

После слов о том, что многие писатели «мыслят только ради писания», но Толстого к ним отнести невозможно, в газетном тексте читаем: «Вспоминаю при этом, что он делил пишущих на литераторов и писателей: „Вот Пушкин и я не литераторы", — говорил он».

Следующий большой абзац «Освобождения Толстого» о «правдивости» толстовского языка в газете отсутствует. Бунин сразу переходит к описанию первой встречи с Толстым, цитируя свой очерк 1927 года. В газетном тексте цитата вводится словами: «О своей первой встрече с ним я писал так ⟨...⟩». В «Освобождении Толстого»: «Возвращаясь к его внешности, повторяю то, что я сказал о своей первой встрече с ним ⟨...⟩». Далее с комментарием цитируется VI глава книги. Появление этого повтора в «Освобождении Толстого» можно объяснить влиянием газетной публикации, но не невнимательностью или недоработкой автора. Композиционный принцип книги — соединение разных очерков о Толстом. Бунин имитирует свободное построение.

Затем следует текст очерка (VI главы) с небольшими сокращениями. Например, глагол, определяющий первое появление Толстого, — «выныривает» — оставлен без комментария. В VI главе добавлено объяснение: «⟨...⟩ ибо за этой дверкой было две-три ступеньки в коридор ⟨...⟩» (с. 56). Оно вставлено позднее. Точность самых мелких деталей принципиальна для Бунина: жизнь Толстого должна быть зафиксирована в подробностях. С другой стороны, эта мелочь напоминает о концепции Бунина — подчеркивает «зоологическое» в Толстом.

Следующие несколько абзацев, посвященные физическим особенностям Толстого (с опорой на воспоминания Гольденвейзера), также несколько изменены в книге. Добавлены некоторые подробности. Например, о том, как Толстой плавал, — «⟨...⟩ как-то по-лягушечьи» (с. 95). Предложение же, завершавшее этот абзац: «На правом боку у него была большая родинка», — было выброшено. По-видимому, эта запомнившаяся Бунину подробность, в отличие от добавленных деталей, не играла никакой роли в создании «зоологического» облика писателя.

Отрывок о том, каким страстным охотником был Толстой, в книге стал значительно полнее. Вместо нескольких строк: «⟨...⟩ если лошадь спотыкалась и падала, вскакивал даже в самой глубокой старости с чисто юношеской резвостью и ловкостью ⟨...⟩» — добавлены эпизоды из воспоминаний А. Л. Толстой. Они свидетельствуют о некоем единении Толстого с животными — вновь иллюстрируют его «первобытность». Добавлен в «Освобождении Толстого» еще один важный отрывок из воспоминаний Гольденвейзера: «Когда мы подъехали к сторожке, на нас выскочили три или четыре огромных овчарки и с бешеным лаем окружили лошадь и сани. Он решительным движением передал мне вожжи, а сам встал, вышел из саней, громко гикнул и с пустыми руками пошел прямо на собак. И вдруг страшные собаки сразу стихли, расступились и дали ему дорогу, как власть имущему» (с. 95). Этот эпизод имеет в книге особое значение. Подтверждая «зоологичность» Толстого, он напоминает мотивы житийной литературы, что придает Толстому ореол подвижничества.

Таким образом, можно заключить: все исправления, сделанные Буниным в тексте будущей X главы, представляют собой стройную систему. Именно они отличают «Освобождение Толстого» от сборника воспоминаний, которым вполне может быть назван газетный текст. Эти незначительные на первый взгляд поправки существенно меняют структуру воспоминаний. Они задают им новую функцию — служить доказательством основной идеи книги о Толстом-пророке, победившем смерть.

2. Вторая статья представляет собой текст будущей IX главы книги. Первые три абзаца в газете отсутствуют. Они посвящены необычайной «светскости» Толстого,

lib.pushkinskijdom.ru

некоей царственности его манер — мотив, очень важный для концепции книги и мировоззрения Бунина в целом. В первом газетном абзаце (начинающемся со слов «Тот круг⟨...⟩») нет цитаты из воспоминаний В. Ф. Булгакова о сословных предрассудках Толстого и рассуждения о Черткове как человеке иного круга. После слов Бунина, что все светские люди считали Толстого «джентльменом с головы до ног», в газете следует: «Но неизменно прибавляли: — Но, конечно, эти причуды не случайность: человек он ненормальный...»

Ненормальность Толстого и всей его семьи станет в книге отдельной темой (главы XIII—XVI). Интересно проследить, как из фразы возникает тема. Первоначально фраза — оговорка людей света, понимающих, что совершенно невозможно определить все поступки Толстого как светские. Оказывается, что оговорка требует разъяснения: слова «сумасшествие», «ненормальность» многозначны и непонятны вне контекста. Этому посвящена третья газетная статья (см. ниже). Разрастающееся объяснение вплотную соприкасается с основной идеей: сумасшествие есть постоянная мысль о смерти. И возникает одна из тем, отразившаяся в нескольких главах книги.

Во второй статье, как и в первой, сохраняется скрупулезная точность, характерная для жанра воспоминаний, которая затем исчезнет в «Освобождении Толстого». В книге ни разу не говорится, кто такая Лопатина — автор часто цитируемых воспоминаний. В газетном тексте первая цитата предваряется точным комментарием: «Мой покойный друг Лопатина, сестра философа Лопатина, принадлежавшая к этому же кругу, была того же мнения ⟨...⟩».

Воспоминания Е. М. Лопатиной в газете приведены полнее, видимо, без сокращений. Присутствуют, например, характерные для живой речи оговорки, опущенные в книге: «Вот опять вспоминаю, — вы всегда говорите, что я перескакиваю с одного на другое, но, право, это уже к делу». Опущены в книге и все объяснения, которые Лопатина давала поведению Толстого. После слов «⟨...⟩ странно слышать от него такие речи!» (с. 83) в газете следует: «Почему он так говорил со мной? Видел во мне барышню из своего общества, подругу своих дочерей?» Всевозможные объяснения, допустимые в воспоминаниях, совершенно неприемлемы в книге. Эпизоды из жизни Толстого говорят сами за себя. Создается впечатление, что читатель должен самостоятельно понять великого писателя. На самом деле каждый эпизод воспоминаний — иллюстрация концепции книги.

Далее в воспоминаниях Лопатиной после слов «⟨...⟩ следствием его какой-то психической болезни» (с. 83) читаем в газете выпущенный в книге значительный отрывок: «Кстати: один врач психиатр сказал мне, что его бегство из Ясной Поляны было началом воспаления легких, что у стариков при этой болезни очень часто является потребность движения, стремления куда-то. Когда я рассказывала об этом, некоторые из слушавших меня, — либералы, конечно, — ужасно возмущались: „Низводить величие гения, бросившего жизнь, которая противоречила его убеждениям, на степень старческого заболевания — это непростительно!" Но, впрочем, это не к делу, я не то хотела сказать, я хотела сказать о его психической болезни, которая, по-моему, у него всегда была. Я помню, как ⟨...⟩». Далее следует рассказ о словах кучера.

Уход Толстого и невежественные толки вокруг него тоже стали отдельной темой (VII глава). Можно также предположить, что автору не хотелось, чтобы тема сумасшествия вторгалась в тему ухода.

Чрезвычайно интересно, что в газетном тексте воспоминания Лопатиной перебивает комментарий Бунина по поводу рассказа о том, как Толстой восторгался чьим-то кощунством. После слов «⟨...⟩ несомненным присутствием в нем беса» (с. 84) в скобках читаем: «Передаю этот рассказ, совершенно не веря в его достоверность, тем более, что сама Лопатина рассказывала это с чьих-то чужих слов». В «Освобождении Толстого» комментарий снят. Это свидетельствует об изменившейся функции воспо-

lib.pushkinskijdom.ru

минаний Лопатиной. Если в газетном тексте они лишь точно фиксируют детали из жизни Толстого, то в книге они использованы, с одной стороны, для иллюстрации некоторых идей Бунина, с другой же — как образец непонимания Толстого обществом.

Глава в «Освобождении Толстого» заканчивается воспоминаниями Лопатиной о смехе Толстых. В газете после прочерка следует цитата из Льва Шестова и рассуждения Бунина о ней, помещенные в книге в начале XVI главы. Слова Толстого «Жизнь есть смерть» в конце второго абзаца (с. 133) в газетном тексте продолжены: «...Пора проснуться, то есть умереть... Да, он был „ненормален". Ненормальным называла его и Софья Андреевна. Она утверждала, что он ненормален, с особой уверенностью. Более того, она говорила, что он просто больной человек: — Левочку никто не знает, знаю только я — он ненормальный и больной человек».

Исчезновение в окончательном тексте этого отрывка легко объяснимо. Возвращение темы ненормальности в конце газетной статьи понятно: это придает ей композиционную завершенность. В книге эта тема разрослась и потребовала подробного раскрытия. Ничего нового о «ненормальности», кроме важных слов Софьи Андреевны, здесь не сказано. Слова от автора лишь подводят к цитате. Их исчезновение объясняется стилистической правкой. Фраза же С. А. Толстой помещена в начало XIII главы — она стала зачином новой темы.

Вторая статья в «Последних новостях» свидетельствует о том, что воспоминания Е. М. Лопатиной, легшие в основу IX главы, подверглись серьезной литературной обработке. Воспоминания, состоявшие из абсолютно не связанных между собой сюжетов и оформленные как свободно текущая речь, превратились в строго отобранные эпизоды, призванные иллюстрировать идеи Бунина и (отчасти) обывательское мнение о Толстом.

3. Третья статья начинается тремя первыми абзацами IX главы, пропущенными во второй статье. После них следует текст XIII главы книги, начиная со второго абзаца (со слов «Он умер ⟨...⟩»). Этот отрывок о «грансеньорстве» Толстого логически связан с IX главой. С другой стороны, в газетном тексте он не случайно является введением к XIII главе, посвященной «ненормальности» Толстого: «А сам он всю жизнь говорил про себя (то прямо, то от лица своих героев), что он человек неловкий, бестактный, стыдливый и самолюбивый „до поту", „озлобленно-застенчивый, ленивый, бесхарактерный, раздражительный", поминутно что-нибудь или кого-нибудь остро ненавидящий ⟨...⟩» (с. 82). По-видимому, можно предположить, что причина этого переноса, как и некоторых других, — в первоначальной неразделенности ряда тем, в данном случае темы светскости и темы «ненормальности».

Не случайно газетный текст будущей XIII главы — первой главы, посвященной теме «ненормальности», — отражает поиски слова, важнейшего для темы. Рассказ о странностях всех членов рода Толстых в газете вводится фразой: «Родные его тоже не отличались здоровьем». В книге Бунин заменил последнее слово: «⟨...⟩ не отличались нормальностью» (с. 114).

Обширная цитата из «Первых воспоминаний» в газетном тексте отсутствует. Нет и абзаца об «энтелехии» («вечной части нравственной природы»). Рассуждение об аристократии, которую Бунин понимает как «отборный ⟨...⟩ сорт людей», встречающийся и в простом народе, завершается примечательной фразой. В газете читаем: «Но нормален ли он (этот тип людей. — *Е. П.*)?» В «Освобождении Толстого» вопрос смягчен: «Но всегда ли он „нормален?"» (с. 116). Бунин работает над смысловыми нюансами.

Абзац о поразительной жизненной силе Толстого оканчивается словами о его «предвесенней „молодости"» (с. 117). После слов «⟨...⟩ сил природы» в газетном тексте предложение оканчивалось. Абзац завершало следующее предложение, отсутствующее в книге: «Он и вообще молод». Можно думать, что из этого предложения развился абзац об «энтелехии» Толстого.

В дальнейшем текст главы совпадает с газетным. Затем к окончанию XIII главы

lib.pushkinskijdom.ru

прибавляется еще один отрывок из XVI главы. Таким образом, можно утверждать, что XVI глава — завершение и кульминация темы «ненормальности» — появилась позднее, чем окружающие ее главы. По-видимому, она сложилась в окончательном виде уже после газетных публикаций. Характерно, что стык глав совершенно не ощутим: после слов «⟨...⟩ обнаружилось, что он „сумасшедший"» (с. 118) начинается новый абзац, логически продолжающий мысль: «В письме к жене он сказал об этом кратко ⟨...⟩» (ср. в «Освобождении Толстого»: «В письме к Софье Андреевне об этом дне он сказал сдержанно ⟨...⟩» (с. 134). Очевидны стилистические исправления формального характера: так, «кратко» заменено на более удачное «сдержанно». Таких исправлений много в этом отрывке).

Цитата из письма значительно короче, чем в «Освобождении Толстого», поставлено много отточий на месте пропусков. Комментарий к цитате в книге тоже увеличился. Перед фразой «Он и прежде не мог не замечать, что может быть один только в постоянных занятиях, — оттого, очевидно, и одурманивал себя ⟨...⟩» появилось еще одно предложение: «Последняя фраза необыкновенно важна: один он может быть только в постоянных занятиях, в делах; без занятий, без дел, заглушающих то, что происходит в душе, в уме, — „тоска, страх, ужас такие, каких никому не дай бог испытывать!"» (с. 134). Бунин выделяет особенно важное для его концепции — постоянный ужас смерти у Толстого.

Цитата из «Записок сумасшедшего» также несколько короче.

В следующем за цитатой изложении после предложения «Но нет, не удалось» (с. 136) в газетном тексте был риторический вопрос, связывающий третью статью с первой: «И куда в конце концов девались эти знаменитые „волчьи глаза"?» Исчезновение этого предложения в окончательном тексте объясняется, по-видимому, стилистической правкой.

Вслед за этим — переход к XI главе (начиная со второго абзаца «Было время ⟨...⟩» — с. 98). Две строки комментария к цитатам иные. В газете: «Так он писал еще в молодости. А что писал в старости?» В книге: «С годами его „чувствительность" возрастала все более и более, в конце жизни дошла до крайней степени» (с. 98). Комментарий в книге семантически полнее. Сохраняется идея о единстве мироощущения Толстого на протяжении всей жизни, но вводится важная для Бунина тема «чувствительности» и отмечено ее возрастание к старости.

В следующем абзаце в газете цитирование оборвано на слове «радостен ⟨...⟩» (с. 98). Статья завершается второй цитатой «Ехал через лес Тургенева ⟨...⟩».

4. Четвертая статья продолжает текст будущей XI главы (с пропуском ряда начальных абзацев) со слов: «Теперь, когда прошла целая четверть века ⟨...⟩» (с. 99). Перечисляя эпитеты, которыми награждают Толстого, Бунин в газете несдержан. После слов «великий грешник» (с. 100) следовало «безбожник, рационалист, жадный изобразитель плоти, страстный чувственник... „Великий христианин" ⟨...⟩», а затем через запятую «апостол любви». Все лишние определения в книге сняты не случайно — каждое из них образует отдельную тему, требует отдельного разъяснения. Так, тема рационализма Толстого уходит в полемику с В. А. Маклаковым, тема плоти и чувственности через спор с Д. С. Мережковским и Марком Алдановым раскрывается совершенно иначе: «⟨...⟩ никому, может быть, во всей всемирной литературе не дано было чувствовать с такой остротой всякую плоть мира прежде всего потому, что никому не дано было в такой мере и другое: такая острота чувства обреченности, тленности всей плоти мира ⟨...⟩» (с. 110).

После абзаца, заканчивающегося фразой «Не было преступления, которого бы я не совершал...» (с. 101), в газетном тексте был абзац, в книге перемещенный (в несколько измененном виде) в середину II главы: «*Начиная писать свои воспоминания для Бирюкова, он писал:*[5] „Когда я подумал, чтобы написать всю истинную

[5] Курсивом выделены предложения, отсутствующие в «Освобождении Толстого» (с. 16).

lib.pushkinskijdom.ru

правду о себе, не скрывая ничего дурного моей жизни, я ужаснулся перед впечатлением, которое должна бы произвести такая биография... Я записал у себя в дневнике 6 января 1903 года следующее: «Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость моей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют мне жизнь...»" *Что это такое? Бред сумасшедшего?»*

Интересен тот факт, что обширная цитата перешла не только в другую главу, но и в другую тему — и комментарий к ней полностью изменился.

Вслед за этим читаем в газете абзац, начинающийся со слов «„Роскошь" и слабость ⟨...⟩» (с. 101) и завершающийся фразой «⟨...⟩ недаром он называет пилу напильником» (с. 103). После него следует значительный отрывок текста, отсутствующий в газете, с продолжением полемики с Чинелли и полемикой со статьей А. В. Амфитеатрова.

За фразой «Исчезло ли это „восторженное обожание добродетели" в последующие[6] годы?» (с. 106) следовало: «Всем известно, что нет, — только приняло несколько иную форму. Конечно, тут пошли „грехи, падения"... Но какие именно?» Последнее предложение этого абзаца в газете выглядит так: «Подумаешь, какие бури!» — и есть продолжение: «Но мало того: после женитьбы даже и эти „бури" кончаются. Почему же, все-таки, растет, ширится и укрепляется легенда о них?» В книге Бунин опускает эти строки. Ему важно уже не уличить во лжи, а показать, что общественное мнение о Толстом основано на легенде.

Последний абзац главы в газете объемнее. После слов «⟨...⟩ не совершал» (с. 107) Бунин продолжает: «И таким преступником чувствовал он себя до самого последнего своего вздоха. И все записывал: „гуляю, а навстречу нищая баба; она голодная и холодная, *а я*, зверь, иду *в теплом полушубке, буду сейчас жрать яйца*... гуляю, а восьмидесятилетний Аким пашет: и я плачу и молю Бога избавить меня от этой жизни..." Да что баба и Аким! Он даже какой-нибудь книжный костяной нож чувствует с ненормальной остротой: „Сидел и читал, и костяной разрезной нож скользнул с моих колен совсем, как что-то живое, настолько живое, что я вздрогнул от ощущения настоящей жизни этого ножа"». Тема «чувственности» Толстого выделяется в книге в отдельную тему; теме «мировой совести» посвящена XIV глава, туда перенесено выделенное курсивом (с. 122), остальное Бунин посчитал избыточным.

В целом газетная публикация охватывает срединные главы книги (состоящие в основном из воспоминаний знавших Толстого людей). Она посвящена выявлению истинного и ложного в распространенных мнениях о писателе.

5. Журнальная публикация озаглавлена «Из книги „Освобождение Толстого"».[7] Отрывок начинается текстом будущей XV главы — знаменитой полемики Бунина со всеми политическими толкованиями Толстого. Центральное место занимает здесь полемика с марксистами, выпущенная в издании 1967 года и не восстановленная в издании 1988 года.[8]

Первое предложение XV главы задает тему: абсолютно неверное толкование личности и творчества Толстого политиками. После слов «⟨...⟩ для большинства ⟨...⟩» (с. 124) в журнале добавлено: «так называемого цивилизованного человечества» (93). По окончании первого абзаца, где говорится о том, что левые прославляют Толстого как «мировую совесть», в журнале было: «И как могло быть иначе? Он почти всю жизнь укорял, обличал, звал к правде и любви; его „великая и высокая общественная деятельность равна величию его художественных созданий"» (93). Бунин приводит цитату без указания автора. Автору важно общее мнение марксистов как образец неправильных суждений о Толстом.

---

[6] В газете опечатка: «последние».

[7] Русские записки. 1937. № 1. С. 93—129. Далее ссылки в тексте.

[8] Эти страницы цитируются по первому изданию «Освобождения Толстого» (Париж, 1937. С. 188—192). Ссылки даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Первое предложение второго абзаца в журнале выглядит так: «Крайний пример наиболее тупого *и корыстного* толкования его учения и даже смысла всех его писаний дали русские марксисты-*коммунисты*» (94).[9] Вместо журнального «самого Плеханова» (94) в книге добавлено разъяснение, кто он, по-видимому, для иностранных читателей. Однако в книге выпущена фраза: «Плеханов был все-таки не чета Дейчу ⟨...⟩» (94). После слов «⟨...⟩ у Ленина, у Луначарского» (Париж, с. 189) в журнале сказано: «Только октябрьская революция дала возможность массам узнать Толстого целиком — до нее этому мешала царская цензура, а в советской России осуществлена наконец свобода слова и вдобавок все пропущено сквозь призму марксистского анализа» (94). После обширной цитаты из Ленина вместо фразы «Тут вспоминается и Горький» (Париж, с. 190—191) в журнале сказано: «Горький тоже „пропускает" Толстого сквозь призму марксистского анализа» (95). Причина изменения вводной фразы очевидна: исчезновение первого упоминания марксистского анализа. К способности Горького делать все, о чем он говорит, «пошлым и плоским» (Париж, с. 191) в журнале добавлено: «хотя и не таким скотским, как Ленин» (95). В журнальном варианте Бунин спрашивает: «⟨...⟩ так ли уж отличаются все эти Дейчи, Ленины и Горькие от всяких прочих толкователей Толстого?» (96). В книге оставлена лишь фамилия Горького. Цитата из Полнера в журнале обрывается на словах «⟨...⟩ земельных отношений» (96); в книге она продолжена дальше.

Абзац о том, что Толстой — не от мира сего, заканчивающийся словом «пресыщенные!» (с. 125), в журнале имеет продолжение: «Но что такое было для Будды исправление людских сердец и нравов? Только часть святого восьмиричного[10] пути, ведущего к спасению и состоящего из „праведной веры, праведного решения, праведного слова, праведного дела, праведной жизни, праведных стремлений, праведных воспоминаний, праведного самоуглубления". Революционеры, общественные обличители и протестанты пользовались и пользуются Толстым для своих целей. Но они пользовались и пользуются Христом, могут пользоваться и Буддой. „Праведное дело, праведная жизнь" — для какой цели нужно то и другое?» (96—97). Далее при помощи ссылки («Софья Андреевна говорила»), снятой в «Освобождении Толстого», шел переход к следующему абзацу.

Все изменения в отрывке, посвященном полемике с марксистами, имеют одну направленность. Бунин сдерживает себя, смягчает некоторые выражения, убирает повторы и предложения, не несущие сильного эмоционального заряда. Этот отрывок — наиболее публицистическая часть «Освобождения Толстого», насквозь пропитанная ненавистью автора. Однако он следит за тем, чтобы ненависть не перехлестнула через край. Функция этой полемики — показать невозможность прагматического подхода к Толстому.

После слов «совесть цивилизованного мира» (с.125) в журнале говорится: «Но что общего было у Толстого с „цивилизованным миром", который он считал вполне варварским?» (97). Эти риторические вопросы, прямо наводящие на основную мысль Бунина, последовательно убираются в книге. Автор создает иллюзию объективности своего подхода, ему важно косвенно, как бы невзначай подвести читателя к нужному выводу.

Цитируя В. А. Маклакова, Бунин снимает точную ссылку: после слов «речь, произнесенную в Праге» (с. 126) в журнале добавлено: «на праздновании столетия рождения Толстого» (98). Обширные выписки из Маклакова в книге сокращены. После слов «множество и других доказательств» (с. 128) в журнале следует длинная цитата о том, как Толстой сказал Маклакову, что гильотина по сравнению с веревкой — прогресс, хотя обе они отвратительны.

Закончив выписки, Бунин повторяет самое неприемлемое в них: «Толстой — сын позитивного века и сам позитивист» (с. 131). В журнале повторялась еще одна фраза:

[9] Курсивом выделено отсутствующее в отдельном издании книги (Париж, с. 188).
[10] Орфография журнала.

lib.pushkinskijdom.ru

«Уже одному позитивизму Толстого противоречила церковно-религиозная мистика». И после этого: «Почему же в таком случае „в известный срок Толстой понял, что позитивизм на это не может ответить, а отвечает только религия?"» (105).

В последнем предложении XV главы в книге убрана концовка. После слов «миллионы не признающих Христа богом и, однако, верующих» (с. 132) в журнале читаем: «миллионы буддистов, магометан» (106). Бунин снял разъяснение, вероятно, для того, чтобы расширить значение последнего предложения, создать варианты интерпретации.

Вслед за текстом XV главы, без пробела, идет текст главы XVII. Вновь отмечаем в композиционном замысле отсутствие XVI главы. Новая глава посвящена галерее образов смерти в творчестве Толстого. Переход от главы к главе создается предложением-связкой: «Как и что говорил он о смерти, как чувствовал и понимал ее по мере течения жизни?» (106).

Текст этой главы, более чем наполовину состоящий из цитат, претерпел мало изменений. Стабильность текста этого отрывка позволяет предположить, что идея перечислить описанные Толстым смерти входила в основу бунинского замысла и была воплощена одной из первых.

Можно отметить лишь одно стилистическое исправление. В комментарии к сцене смерти «маленькой княгини» убрана фраза «Это нечто несказанно прекрасное и трогательное ⟨...⟩» (114), находившаяся перед словами «предел человеческой печали» (с. 150). К тому же сокращена одна цитата. В выписках из «Войны и мира» (Наполеон подъезжает к раненому князю Андрею) в книге выпущены отрывок о солдатах, снявших с князя Андрея и тут же вернувших образок, и размышления князя Андрея.

После прочерка следует XVIII глава «Освобождения Толстого». В книге изменена лишь вводная фраза. В журнале она звучит так: «То, как он написал второе и последнее „освобождение" князя Андрея, важно для понимания его в высшей степени» (117). Бунин стремится избавиться от любого рода назидательности, навязывания собственной воли. Поэтому в книге вводная фраза формально лаконична: «И вот наконец второе и последнее „освобождение" князя Андрея» (с. 152). Выписки из эпизода смерти князя Андрея в журнале вновь несколько обширнее. После слов «пробуждение от жизни» (с. 156) в журнальном варианте следует еще несколько абзацев.

XIX глава тоже отделена прочерком. Вводная фраза также подверглась переработке. В журнале читаем: «Написавший эту смерть (князя Андрея. — *Е. П.*) записал однажды в своем дневнике такие слова ⟨...⟩» (122). Функция фразы — соединение частей. В книге: «Он записал однажды ⟨...⟩» (с. 156). Функция противоположна. Вводная фраза отделяет одну часть от другой, создает паузу между частями, начиная совершенно иную тему.

После слов «не оглянулся...» (с. 157) в журнале читаем риторическое восклицание автора: «Не очень больно! И все-таки он сказал про себя правду» (123). Его исчезновение в книге понятно — книга очищается от проявлений непосредственных эмоций автора для создания иллюзии объективности.

После прочерка следует вторая часть XX главы (со слов «Алданов начинает ⟨...⟩» — с. 160). Первая часть главы, кульминация темы смерти, видимо, создавалась позже. После слов «не имеет места» (с. 161) в конце первого абзаца в журнале было риторическое восклицание Бунина, в книге снятое: «Утверждение удивительное!» (125). Последнее предложение главы в журнале немного длиннее — после слов «к „звездному небу"» (с. 163) добавлено разъяснение: «ко взгляду на мир и на жизнь sub specia aeterni» (127). Излишне подробные разъяснения не нужны в книге. Каждое утверждение должно быть многозначным.

XXI глава также отделена прочерком. В журнальном тексте находим лишь вторую часть главы. Первая — о молитве Толстого — отсутствует. В финале книги читаем две цитаты из православных священных текстов. В журнале обе они

lib.pushkinskijdom.ru

помещены в один абзац, а между ними находилась еще одна цитата: «Верующий во Христа имать живот вечный» (129). Ее отсутствие в окончательном тексте понятно — слишком не соответствует она основной идее книги: Толстой выше христианства — он равен Христу.

В журнале произведение заканчивалось словами: «Не чувствую этого „Ничто" — и спасен». В книге добавлены два абзаца, связывающие финал с первой частью XX главы, темой простой молитвы: это рассуждение Алданова о неверии Толстого в будущую жизнь и воспоминания доктора И. Н. Альтшуллера о том, что Толстой молился «как всякий просто верующий человек» (с. 165).

Таким образом, до выхода в свет отдельного издания книги Бунин напечатал VI главу — личные воспоминания о Толстом (1927), главы IX—XIII (1937, газета «Последние новости»), главы XV, XVII—XXI (1937, журнал «Русские записки»). Помимо очерка о Толстом, упомянутого О. Н. Михайловым в комментариях к «Освобождению Толстого», можно выделить еще две группы источников, подводивших Бунина к замыслу книги. Это воспоминания о Толстом близких ему людей, составившие основу публикации в газете, и полемика с недавно вышедшими работами о Толстом — публикация в «Русских записках».

Основываясь на анализе газетной публикации, можно утверждать, что XVI глава книги создавалась позже основного текста. На ее примере видно, как формируется тема в книге Бунина. С одной стороны, она возникает как необходимое разъяснение к воспоминаниям, с другой же — она как бы отпочковывается от основной идеи книги. С большей или меньшей степенью вероятности можно предположить, что и XIV глава, не опубликованная до выхода отдельного издания, возникла еще позднее таким же образом. Она тоже разрабатывает отдельную тему — «умствования», гипертрофии ума и совести Толстого.

Не публиковались до выхода книги I—V главы (излагающие концепцию Бунина, его понимание личности и творчества Толстого, ставящие вопрос об обретении Толстым бессмертия) и первые части глав XX и XXI (где делается попытка объяснить, в чем же конкретно «освобождение от смерти»). Создание этих «концептуальных» глав полностью переориентировало материалы глав «иллюстративных». Из глав срединных исчезают все элементы, приближающие их к воспоминаниям: имитация устной речи в воспоминаниях Лопатиной, замечания Бунина по ходу, невыстроенность и случайность эпизодов и т. д. Комментарий от автора занимает намного меньше места и значительно меняется — отныне эпизоды воспоминаний призваны иллюстрировать теоретические положения первых глав.

Если воспоминания очень активно перерабатывались Буниным в последний период работы над книгой, то полемические отрывки остались в основном неизменными. Причину этого можно видеть в том, что основная идея книги нуждается в острой полемике с предшествующими работами. Но и из этих глав изгоняется авторский голос, создается иллюзия объективности. Бунин пытается убрать излишнюю пылкость в XV главе (полемика с Лениным и Горьким).

В связи с новым замыслом полностью перестроилась композиция произведения. В воспоминаниях и полемическом отрывке Бунин стремился к логической связности изложения, соединяя разнородные отрывки тематически и формально — вводными фразами. Книгу же он разбивает на 21 очерк (вместо прочерков в тексте «Русских записок» появляются номера глав). Текст каждой главы членится на отрывки (внутри глав появляются пробелы и прочерки, подчеркивающие их тематическую неоднородность). Вводные фразы в начале глав теперь не заполняют паузу, а наоборот, усиливают ее — не соединяют, а разделяют отрывки. Автор получает возможность свободно переносить отрывки, абзацы и даже отдельные фразы из главы в главу. Единые ранее темы Бунин членит на части и распределяет по разным главам. Многократное повторение мотивов создает впечатление, что именно они и раскрывают подлинного Толстого.

lib.pushkinskijdom.ru

На последнем этапе работы появляются новые куски текста, заполняющие лакуны в содержании: XVI и XIV главы с недостающими темами, а также первые части XX и XXI глав. Все поздние вставки тематически связаны между собой: постоянная мысль о смерти (XVI) — тема «умствования», связанная с темой «чувствительности» (XIV), — чувство будущей жизни (XX, 1-я часть) — тема простой молитвы (XXI, 1-я часть). Такое развитие мысли, перебиваемое другими отрывками, подводит к открытому финалу книги — возможность спасения распространяется на «миллионы просто верующих людей». Толстой потому и равен пророкам, что показал каждому спасение через чувство.

Итак, публикации отрывков из «Освобождения Толстого» позволяют составить достаточно четкое представление о последнем этапе работы над книгой. По-видимому, именно на последнем этапе окончательно сформировалась ее основная идея. Появились новые куски текста, которые придали значительному материалу, собиравшемуся на протяжении многих лет, новые функции и привели к созданию новой композиции произведения.

ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО

(НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДНЕВНИКИ К. ФЕДИНА 40-х ГОДОВ)
(ПУБЛИКАЦИЯ Н. К. ФЕДИНОЙ, Н. А. СЛОМОВОЙ,
ПРИМЕЧАНИЯ © Н. А. СЛОМОВОЙ)

Предлагаемыми читателю записями из дневников К. А. Федина за 1944—1949 годы мы продолжаем нашу публикацию «Художник и общество (неопубликованные дневники К. Федина 20—30-х годов)» (Русская литература. 1992. № 4). Так же как и дневники 20—30-х годов, в свое время они по разным соображениям, в том числе и цензурным, не вошли в 12-й том собрания сочинений писателя.

Большинство дневниковых записей 40-х годов касается истории публикации книги К. Федина «Горький среди нас» и реакции на нее официальной критики, принявшей ее как «вещь с двойным дном». «Несвоевременность» книги приносит Федину-художнику бесконечные муки, приводящие его к выводу, что «самым неуместным сейчас в литературе считается ПАМЯТЬ». Дневник воспроизводит ситуацию, когда судьба каждой книги зависела от политических мотивов (в течение четверти века книга «Горький среди нас» остается неугодной для литературных чиновников и представителей официальной литературной мысли).

Другие дневниковые записи 40-х годов содержат рассуждения писателя о сочетании творчества с общественным долгом, зависимости творческой личности от политических миражей своего времени.

В целом публикуемый дневник К. Федина как нельзя лучше воссоздает всегда много значащий для писателя образ времени с характерными нюансами переживаний творческой личности в условиях несвободы. Дневник дает возможность по-иному посмотреть на биографию К. Федина, его творческое наследие.

1944 год

30 марта. Сдал измененный текст «Горького» редакции «Нового мира». История рукописи: в начале февраля дал ее Чагину,[1] чтобы он просмотрел; через месяц — разговор с ним, в котором выясняется, что будто бы гл. редактор давал, в свою очередь, читать рукопись редактору отдела Современной литературы и тот «вложил часть рукописи в карман папки», так что главный редактор, читая, невольно пропустил эту попавшую в карман часть. Я быстро спрашиваю: «И эта часть оказалась портретом Зощенки»... Смущение. Да, это так... Потом, будто бы главный

lib.pushkinskijdom.ru

редактор ознакомился с этой частью, и мнение его о рукописи, первоначально благоприятное (воспринятое мною как весьма фальшивое), изменилось. Теперь оно отрицательно, и Чагин разделяет его, формулируя свою оценку рукописи как «вещи с двойным дном». Проглотив сию «критику», я забрал рукопись домой. На свободе, перелистывая ее, я обнаружил, что на портрете Зощенки имеется пометка чернилами: «3 экз.» — т. е. «три экземпляра» этой части рукописи были, без моего ведома, переписаны на машинке и оставлены в Гос. издательстве для неизвестных целей. Значит, часть рукописи, посвященная Зощенко, попала не в «карман папки», а в некий иной карман. Я сказал о своем открытии Чагину, заявив, что нахожу эту «работу недостаточно чистой». Он был растерян.

Понимая, что злая воля может обернуть дело против меня, приписав мне мнимое намерение полемизировать о Зощенке с высокими инстанциями, выразившими свое резкое недовольство его последней повестью, я решил заявить об обстоятельствах в ЦК и написал письмо Еголину.[2] Я вручил письмо ему лично 29 февраля и, прочитав письмо, он заявил мне: «Советую Вам выключить из рукописи очерк о Зощенке. Писатель он крупный, талантливый и снижать своей оценки Вам незачем, да Вы и не захотите. А поднимать сейчас Зощенку несвоевременно. Положение, в каком он нынче находится, преходяще; когда оно изменится, можно будет снова о нем говорить широко».

7-го марта Чагин прислал мне письмо, в котором просил «убыстрить сдачу рукописи» «с теми, в конце концов незначительными исправлениями, которые Вы хотели сделать»...

Так получился мой новый вариант 2-й части «Горького» — без портрета Зощенки, что, разумеется, обеднило замысел за счет советской литературы, за счет поколения, объективно в пользу стариков, чего я, конечно, не намеревался делать.

Через день после сдачи рукописи «Новому миру» редактор позвонил мне и сообщил, что не имеет замечаний, «кроме одного незначительного». Подобных «незначительных» я сделал уже много, десятка два, ибо рукопись, предназначавшаяся ранее журналу «Октябрь», уже читалась его редактором, наметившим ряд изменений, которые могут быть ПОТРЕБОВАНЫ. К ним прибавились требования Гос. издательства. И теперь будут прибавляться новые, так что хождения по мукам, предстоящие этой второй части «Горького», не обещают быть короче, чем пройденные первой частью в 1941-м году, когда общее число изменений доходило до полусотни...

1-го апреля я сдал рукопись Гос. издательству.

14 мая. У меня холодеет сердце: беру роман и вижу, что он начат уже год назад! Ничего не сделано за год, все еще нет даже начала... Выжжена вера в необходимость литературы, в ее самоназначение. Она должна быть служанкой и только. И она служит.

Десяток-другой статей, посланных для американских газет и напечатанных в газетах советских, две поездки в разоренные места, окончание второй книги о Горьком — это все, что сделано за год. Нужны были тягостные усилия, чтобы в промежутки между работой ради хлеба и приступами отчаяния вырвать неделю, а то и день на роман — единственную работу, имеющую значение и смысл, не прикладной, не утилитарный.

Страшное смятение души и почти потеря самого себя, как волевого художника. Все держится на инерции подчинения событиям. Грохот земли глушит, музыка обратилась в какофонию. Искусство не нужно, искусства нет — эту мысль можно гнать с утра до ночи, она живет и подавляет всякое чувство. Уничтожить то, что создаешь — это противно человеческой природе. А это и есть содержание войны. Мы прикрываем его высокими и высочайшими словами, но чем больше мы их повторяем, тем меньше они действуют, а содержание обнажается, его видишь, его видят даже слепцы: душа человека убита, сознание омрачилось делами насилия, челове-

lib.pushkinskijdom.ru

чество захлебнулось кровью. Искусство требует безраздельности; а во мне нет ни единого чувства, свободного от чада нынешних событий.

25 мая. В редакции «Нового мира» мне сообщили о запрещении печатать вторую часть «Горький среди нас». Уже сверстанный номер журнала переверстан. «Горький» заменен другими вещами. Мне рекомендуется не выпускать эту часть и отдельным изданием: «Она встретит неблагоприятный прием». Я обязан не знать, кто запретил книгу. Это не имеет права знать и сама редакция: отрицательной формулы запрещения не существует, мне предлагается говорить, что я, автор, намерен «доработать» книгу и под этим предлогом беру ее обратно из журнала и решаю просить о возврате рукописи издательством, которое успело уже сделать набор. Неофициально я знаю, в какой инстанции последовало запрещение, и мне сообщены мотивы запрещения. Они таковы: 1) не следует говорить о писателях, отрицательное отношение к которым в советской литературе прочно установилось (Ремизов,[3] Волынский,[4] Ф. Сологуб[5]); 2) не следует поднимать обсуждение вопроса о тенденции в литературе (даже решая его положительно) в то время, когда он не существует в советской литературе, как вопрос. Иначе: не следует давать какой бы то ни было повод к размышлениям и какую-либо работу памяти. Все ясно. И ни о чем не требуется думать.

29 мая. Неделя, как я поселился на даче, покинутой перед эвакуацией. У меня живут К. Г. Паустовский и семья Самойловых.[6]

Дикий сад, чужая, грязная мебель, разбитый шкаф из-под сожженного архива. Но буйно цветет вишня и природа освящает бесстыдные дела сего мира.

...В последнюю встречу с Ольгой Форш она мне опять говорила, что можно весьма легко зарабатывать раскрашиванием пуговиц.

10 июня. Развязался, наконец, с записками о Ленинграде. Надоело. История с «Горьким» продолжается. Я счел необходимостью сказать в Гослитиздате (Мясникову)[7] о запрещении печатать «Горького» в «Новом мире». Удивленный взор: «Почему... Нас это во всяком случае не касается. Я Вам не вправе это сказать, но скажу: „Ваша книжка уже разрешена соответствующей инстанцией..."» И это — с полнейшим спокойствием, ибо отвечает уже «инстанция», а не тот, кто выпускает книгу, не издательство.

Я прочитал листы и подписал в печать. Но все время не могу отделаться от чувства, что книга «несвоевременна»: она слишком серьезно говорит о литературе, которой придается сейчас совсем иное назначение, нежели в 20-х годах, когда еще жива была романтика и искусство еще не было совершенной служанкой пропаганды. «Несвоевременность» книги может дать повод к нападкам на нее, а кстати, вообще на все, что я делал и чего «не делал», — чего не писал, чего не слушался. Самым неуместным сейчас в нашей литературе считается ПАМЯТЬ.

30 июня. ...Вышло отдельное издание второй части «Горький среди нас».

Чагин[8] делает вид, что это он настоял на выпуске, тогда как все редактора издательства настаивали на дальнейшей «правке» и ни один из них не решился подписать книгу в печать; она вышла без подписи редактора, — случай беспрецедентный на протяжении последних 12 лет, с момента введения института подписывающих книги редакторов.

Я спросил: «Значит, отвечает только автор, никто больше?» — «Зачем? — ответствовал Чагин, — отвечает также издательство». (Но, как я понимаю, — безлично, ибо никто персонально не будет заушен, а заушения как будто непременно ждут...).

13 августа. Приезжали из города Ник. Тихонов с Ильей Груздевым.[9] Были Вс. Иванов и Б. Пастернак. Как всегда я не сразу понял, что за дружеским визитом Николая[10] скрывается заданная миссия — предупредить меня о предстоящей дискуссии в связи с моим «Горьким». Вероятно, это решено «выше». Мотивировка необходимости судоговорения такова: «Если мы, писатели, сами не будем обсуждать

lib.pushkinskijdom.ru

литературные явления, то естественно, что о них будут говорить журналисты на уровне, который гораздо ниже желательного». Наивность эта была бы похожа на заблуждение, если б от нее не несло на версту лукавством.

Трехчасовой спор, в котором Николай рассказал, как его «сделали» председателем.

Илья сказал ему: «Неужели тебе не ясен смысл такой дискуссии, ведь она означает, что Федина хотят бить руками писателей»...

Борис резко против дискуссии, считая, что это будет «позор» для Союза. Ему кажется, что писатели не примут в ней участия, а те, кто примут, вынуждены будут повторять и усилить сказанное «Правдой».[11]

Так, конечно, и будет...

Вечером Всеволод[12] говорит, что сначала он принял разговор за показатель разочарования в «критике» и намерения дать делу иной оборот. Но потом он натолкнулся в передовой «Литературы и искусства»[13] на посвященный моей особе абзац и понял, что не только не будет никакого «оборота», но ПРОИЗОЙДЕТ ОСТРОЕ РАЗВИТИЕ ДЕЛА И НАЧНЕТСЯ ПОХОД ПРОТИВ МЕНЯ В ОБЫЧНОМ СТИЛЕ.

Я отыскал этот абзац и вижу, что действительно все идет в приемах самой банальной «проработки», когда существо дела отодвигается в дальний угол, а поставленная агитацией цель преследуется любыми средствами. Уже выработалась, выкристаллизовалась сакраментальная формула, которой меня будут преследовать, — формула обвинения. Вот этот абзац из передовой: «...Чувство досады вызывает недавно вышедшая книга Конст. Федина „Горький среди нас", извращающая заветы великого писателя и проповедующая аполитичность, цеховую замкнутость литератора, уводящую от боевых задач жизни, — книга, искажающая факты истории и лишенная исторической перспективы».

Я нахожу эту формулу блестящей в смысле характеристики всех качеств моих критиков.

Постепенно из всех обстоятельств, отчасти давно мне известных, отчасти выплывающих сейчас или восстанавливаемых по рассказам, напр. Брайниной[14] (со слов Еголина)[15] и пр., сложилась полная картина умышленного выпуска книги в ничтожном количестве экземпляров только лишь для «проработки» автора.

Я написал эту книгу — и это уже наказуемо.

Записка от В. И. Мартьяновой[16] — восторженная и благодарная, преувеличенно-похвальная. Телеграмма от Арс. Дм.[17] — сочувственная. Я подобен человеку, у которого открыта болезнь, приговаривающая его к смерти: сплошь многозначительные рукопожатия.

21 августа. Пришел Пастернак. Не могу взять в толк, чего больше в его чувстве — горечи или уклончивости. Он говорит, что — м. б. — будет лучше, если писатели не придут на судилище.

По его мнению, я буду чувствовать себя свободнее или, пожалуй, так: я смогу без оглядки на друзей и без зазрения совести стать на колени или сделать любой поклон, смотря по надобности. Он хочет проявить ко мне доброту, закрыть глаза на мнимую мою слабость, чтобы таким благородством прикрыть нежелание свое участвовать в «позоре», — ведь он назвал «позором» разбирательство книги в общем собрании литераторов. Впрочем, он кончает речь предложением, которое можно почесть и за комическое: «Решай ты, приходить нам (со Всеволодом[18] и пр.) или нет».

Увы, у меня есть заботы более тревожные: что же должен сказать, когда меня обвиняют в том, чего я не совершал? Виноват ли я в том, что моя книга толкуется так, как ее нельзя истолковать?

23 августа. С Паустовским на пруду ловлю рыбу. Вдруг — известие: прибыл Тихонов в сопровождении Поликарпова,[19] ожидают.

Трехчасовой разговор, начавшийся с заботливого осведомления о здоровье. Затем

lib.pushkinskijdom.ru

уверения в том, что мой «случай» в корне отличен от «случая» Зощенки и др., ибо книга моя «не подлежит изъятию» — она издана, распространяется, тогда как сочинение Зощенки признано было «подлежащим изъятию». Затем подкладывание соломки на то ложе, которое меня ожидает завтра в президиуме Союза. Длиннейшее собеседование о причине упадка Союза и «ледяного равнодушия» к нему среди его недавних руководителей — членов президиума. Вопрос: почему я — «страстный человек» — перестал проявлять свою страсть в делах общественных? Призыв — переменить отношение к этим делам и показать пример другим «равнодушным». Апелляция к моему «авторитету», который, оказывается, воочию обнаружился на последнем пленуме правления, когда писатели продемонстрировали свое единодушие со мною и выразили ко мне расположение. Своим авторитетом я должен повлиять на дела и работу Союза и переломить равнодушие. Весь этот ход мыслей излагается Поликарповым в необычно жарких выражениях и с полнейшей почтительностью. Наконец, пренебрегая поддакивающим всему Тихоновым, он говорит начистоту: «Мы хотим возродить в Союзе традицию Горького, и — конечно — не один Тихонов мог бы заменить собою Горького, но все писатели, весь президиум совокупно». Коля проглатывает эту откровенность с иноческим смирением. Вообще весь вечер он держится в тени, которой заслоняет его подлинный хозяин Союза.

Я спрашиваю себя, какова же истинная цель торжественного прибытия столь почтенной делегации и нахожу исчерпывающий ответ в том облегчении, с каким П. и Т. встречают мое обещание присутствовать на заседании Президиума. Вот в чем состоит главная забота председателя и секретаря[20] — прибуду ль я на суд или меня осудят заочно?

24 августа. ...Шагинян трясет мою руку, благодаря меня за волнение, с каким читала книгу. «Зачем же Вы сказали, что она вредна?» — вопрошаю я. «Как? Я этого не говорила». — «Ну, я просто оговорилась...» Ей хочется убедить меня в одном: «Поймите, что так надо, надо, надо!» — т. е. надо, чтобы книга подверглась заранее размеченному, подготовленному хулению.

...Эти рукопожатия и одобрения приходят уже в конце заседания, а заканчивается оно чтением Тихоновым статьи о моей книге. Она построена на двойственного тона расположении и порицании, очень обширна, оснащена цитатами и дает возможность приласкать меня и опорочить. «Хорошо бы выпить пивка», — говорю я. И Поликарпов с полнейшей готовностью распоряжается об ужине в клубе. За столом Павленко[21] поднимает рюмку со словами: «Начинается банкет по случаю проработки Федина. Почаще бы такие проработки!»

М. б., и правда все это было бредом, или сном, или наваждением?

Но на другое утро я просыпаюсь с ощущением чего-то мучительно-мерзкого, и у меня снова начинаются сердечные перебои, как год назад... Нет, это не сон.

1945 год

С 20 февраля — Архангельское. Постоянное мое ощущение — что работаю в непрерывном преодолении противодействующих творчеству условий — укрепилось больше прежнего. Странно. Внешне — кажется, все благоприятствует: несмотря на разгром «Горького», ко мне относятся даже заботливо, предупредительно; от приглашений печататься, выступать, писать для заграницы — нет отбоя — я должен был буквально бежать из города. Но от меня ждут только того, что требуется нынче от «писателя вообще»: я обязан повторять общие места общим языком. Собственно МОЕ отношение к самым невинным предметам тщательно стирается. Статьи «правят», коверкают и при этом сочувственно и умилительно просят «не гневаться». Поэтому большая работа над романом мне кажется чем-то вызывающим, а еще чаще — ненужным.

Меня здесь чудесно встречают, я снова и глубоко убеждаюсь, что у меня есть

lib.pushkinskijdom.ru

читатель; это радует, конечно; но как часто возникает вопрос — понимает ли читатель мое положение художника, который УЖЕ БОИТСЯ СВОЕГО ИСКУССТВА, потому что оно «не отвечает заказу»?

Впрочем, запуганность эта живет где-то сбоку, как приставленная охрана. Отвечаю я по-прежнему только своей мечте. И так как лучшее мое еще не сказано, я его непременно скажу!

...Бальзак удивительно плохой писатель! Но, пожалуй, он один так верно понимал природу искусства, которая состоит в качестве ВОЗДЕЙСТВИЯ произведения на читателя, а не в качестве ВЫДЕЛКИ самого произведения. При этом, разумеется, художник может и не знать, как «делается искусство». Наши формалисты, конечно, антибальзаковцы. Отталкиваться от них мне очень трудно, но именно отталкивание от них и образует сейчас мою силу.

Сейчас в сводке названа река Нейссе. Красная Армия вышла на Нейссе! Сколько часов и дней провел я на берегах ее — в Циттау и в Герлице, сколько передумал о будущем, о том непостижимом «через тридцать лет», в котором реально, плотски живу сейчас! Какой нелепостью казалась мне тогда фантазия, чуть не каждый день приходившая на ум: а что если русские начнут наступление, грандиозное, феерическое наступление и займут Циттау, придут в Герлиц? Какими глазами взгляну я тогда на своих угнетателей и «хозяев» — немцев?.. Нет, даже и во сне эти мысли я считал бредом. И вот надо было прожить три десятилетия и фантазия превратилась в реальность — почти неправдоподобную даже и после трех десятилетий! Но я слышу, слышу живым своим ухом столь знакомые, столь много значимые имена: Лаузиц, Бунцлау, Нейссе — точно читаю «Zittauer Morgenzeitung»,[22] когда-то язвительно изливающую насмешки на русское оружие. Ну, вот мы и встретились, почтенные господа циттаузцы, в расплате за две чудовищных войны... Испейте же, наконец, горя до дна из той чаши, которую вы любили подносить России и вкус которой мне тоже известен zum Wohl.[23]

20 марта. Иногда — и все чаще — меня душит тоска. Я не могу назвать ее беспричинной. Но причин много и они сливаются в серый туман, за которым чудится неизбежный, лишенный какого-либо удовлетворения конец. Страшно, что тоска не связана, как прежде, с неудачной работой, но является даже тогда, когда испытываешь уверенность в силах.

Наилучшие мои качества не нужны, неприменимы, а банальные я не в силах проявлять. Я слишком плохо приспособляюсь. И моя тоска, вероятно, — простое чувство непригодности и наказанного упрямства. «Ты сам выбрал этот путь», — сказала как-то Д.[24] У Брет Гарта[25] выражено это, кажется, так: «Тебя ведь никто не заставлял писать. Тогда надо платить...»

5 апреля. Заседание Президиума Союза и разговор о «социалистическом символизме» — термине, употребляемом Сельвинским[26] в одном совещании и вызвавшем бурю тревог, опасений и страхов.

Против ожидания, все свелось к не новому теоретизированию и никаких «санкций» не последовало. Хорошая речь Антокольского.[27]

Затем — сидение в клубе до пяти утра с Тихоновым, пускавшим фонтаны новейших своих впечатлений — на этот раз из поездки в Болгарию. Конечно, все фантасмагорично, сногсшибательно, головокружительно. И уже несколько статей, и несколько выступлений, и несколько докладов, и все похоже одно на другое.

11 мая. Поражающая очевидность моего военного «итога». Четыре года я порывался сделать или делать нечто для войны и всегда проваливался.

Давно понял, что не способен работать ни как газетчик, ни как «агитатор». Но так как меня пугал приговор за «бездеятельность» и чересчур болезненно относился к раздражениям типа эренбурговских (он как-то назвал писателей, именами которых не пестрят газеты, «затемненными люстрами» — что-то в этом роде), то я много раз возобновлял попытки. Малодушие мое отомстилось: я понимаю, что любой репортер

lib.pushkinskijdom.ru

дороже для газеты, чем я — это, во-первых, а во-вторых, роман-то мой все еще далеко не дописан!

31 мая. Уже две недели на даче. Знаменательные выезды в город. Работа. Полная потеря ощущения слов. Вчера срываюсь и, в отчаянии, бегу к Пастернаку — за какой-нибудь книгой. Он тоже живет без книг, и у него ничего не находится, кроме «Былого и дум». Это даже хорошо. Я рад попить из этого источника.

Но едва начинаю читать, как мрак заслоняет передо мной даже ничтожные просветы того заката, в каком я живу эти две недели.

Герцена читать мучительно! Постыдно и жалко видеть себя нагим, нищим рядом с этим человеком алмазной чистоты и недремлющего разума! Вообще все тягостнее читать «классиков»: с каждой страницы слышишь укор. Мучительно думать о себе, безнадежно — о всем моем поколении. «...Сколько зародышей мрет, глохнет, не видавши света, сколько способностей, готовностей вянут, потому что их не нужно».

А между тем — какая бездонная расщелина проведена историей от России Герцена до нас — и что, казалось бы, общего между «образованным обществом», воспитывавшим народ сто лет назад, и народом — хозяином наших дней? Но как часто мы ощущаем терзавшее Герцена чувство: «мы — жертвы того, что не вовремя родились!»

Я нахожу, что характеристика, данная Герценом патеру Печерину,[28] справедлива, и комментаторы напрасно делают оговорки в пользу этого изменника. Все заключается именно в цинизме Печерина. Герцен был верен народу и бежал из России во имя народа. Печерина угнетали неудовольствия, неприятности, связанные с тираническим режимом Николая. Герцена мучили страдания России. Мысли о ней были содержанием, душою его. А патер старался забыть о ней. Нет, нет, я никогда не назвал бы Печерина отцом русской эмиграции. Это типичный дезертир, а не эмигрант. Поэтому такой осадок и оставили у меня его «Записки».[29] Ум, образованность и даже талант м.⟨огут⟩ б.⟨ыть⟩ оплодотворены только совестью. А совесть есть долг перед родной землей, перед благом родного народа, никак ни перед чем иным и менее всего — перед Ватиканом.

25 ноября. Читал документы о казни Достоевского (в библиотеке гостиницы, которая умещается в походной сумке, среди лапшеобразных брошюр — том «Литературное наследство»).

Затем — дневник В. Ф. Одоевского.[30] Документ великого смятения. Я не помню ничего более впечатляющего об обществе и «свете» 60-х годов. Вместе с тем я не видел в литературе человека более беспомощно поступившегося своим искусством в угоду видимой необходимости: служебного долга. Вероятно, я делал или делаю нечто подобное. Такие разносторонние таланты, такая образованность и все — заседания, заседания, заседания, все болтовня, сплетни, слухи, пересуды. Как много песку, как мало золота!

1949 год

16 мая. Для меня весь «предложенный» мне жизни темп непосилен. Дело не в возрасте, а в душевном устройстве. Я не могу безболезненно совмещать чтение каких угодно рукописей (азербайджанцев, немцев, молодых и старых, желторотых студентов и приспосабливающихся старцев), представительство на банкетах, председательствование на юбилеях, редактуру рукописей пушкинистов, выступления на «читательских конференциях», писание статеек для газет, речей для вечеров — не могу, потому что это может быть заполнено легко только в одном случае — если это все презираешь. Я же еще отношусь ко многому с серьезностью, если не с уважением. Я поражаюсь новым литераторам типа К. Симонова (очень одаренного человека, но любящего славу больше, чем искусство), или совершенному неофиту А. Софроно-

lib.pushkinskijdom.ru

ву:[31] они мне кажутся телефонами-автоматами, одинаково четко набирающими те номера, которые нужны абоненту.

Они пишут стихи, выступают на заграничных конгрессах, пишут доклады об армянской литературе, об Эренбурге, сочиняют пьесы, повести, докладные записки, говорят на митингах, редактируют толстые журналы, прочитывают сотни книг и судят о них так, как подобает судить, то есть без ошибок и отклонений от авторитетного мнения, угадываемого ими идеально; они равно легко работают и делают вид, что работают, при всем том они ежедневно пьют, и мера их питья не ограничена ни силами неба, ни властью земли.

Я не завидую, конечно. Я только поражаюсь: как можно безболезненно променять первородство художника (если все же это художники) на такую организованную, спланированную, безостановочную пляску св. Витта!

Возлагаемая на мои плечи десятая доля мученической муки валит меня с ног, и я чувствую себя несчастным. Но увы! — я должен быть несчастным, когда все сложилось так, что я ОБЯЗАН быть совсем счастлив.

22 августа. ...Забавная история. В. А. Артисевич,[32] директор Научной библиотеки Саратовского университета, запросила моего согласия на... открытие в Саратове «дома-музея» моего имени. Упоенная своим замыслом, уговаривала меня в письме, чтобы я сдавал ей полегоньку свой архив, и дошла до того, что потребовала для «музея» даже мой старый костюм и прокуренные трубки! Словом, обошлась со мной, мало того, аки с гением, но еще, вдобавок, аки с усопшим... Я ответил ей отповедью, и она, кажется, смирилась.

Все это делается от чистого сердца, так что и неловко слишком браниться. Но мне думается, что пыл вскоре приостынет, ибо пора юбилея быстро проходит.

Уже промелькнули нотки, предвещающие известный «пересмотр» недавних славословий моим романам, собственно, моему «мастерству». Тон задал Фадеев. В связи с провалом Софронова[33] и Кожевникова,[34] дурные пьесы которых спервоначалу в обязательном порядке вознесли, а потом в не менее обязательном — распушили, поднята кампания «за художественность» в литературе и искусстве. Фадеев воспользовался случаем, чтобы в обычном своем тактическом приеме произвести некоторую нивелировку «выдающихся произведений»: про бездарные сказал, что они не лишены талантливости, но нуждаются, т. сказ., в шлифовке, а про талантливые — что они, разумеется, во многом хороши, но не без изъянов и пороков. Приободрив одних, охладив других, он открыл двери для своеобразной «ревизии» столь краткого благополучия. В результате за ним устремились готовые на все исполнители.

Первой ласточкой над моей головой пронесся Тарасенков[35] (воспевавший меня в «Известиях» и в своей книге статей). Он заявил на совещании критиков под председательством того же Фадеева, что «в произведениях некоторых писателей, даже самых удачных и признанных народом, иногда наличествует отставание художественной формы от передового, идейного содержания». Засим он (как пишет газета) «показал различные степени и виды этого отставания на анализе...» — тут следует сочетание романа Бабаевского,[36] «Необыкновенного лета» и стихов Грибачева![37] Вот тебе, бабушка, и Юрьев день... У меня, стало быть, «наличествует» некоторая степень и некоторый вид «отставания художественной формы от передового, идейного содержания»... А ведь совсем недавно у меня «наличествовало» якобы очевидное «отставание» передового, идейного содержания от «художественной формы», за что меня и корили пристрастием к «эстетизму» и даже «формализму».

Как ни вспомнить Талмуда: «Падает камень на кувшин — горе кувшину, падает кувшин на камень — горе кувшину; так или иначе — все горе кувшину». Именно все дело в том, что искусство — кувшин. А моя беда в том, что я — искусство.

Сейчас печать «подхватит» новую установку: во всяком даже ценном произведении отыскать недостатки формы. И вот курьез: так как «передовая идейность» моих романов вдруг оказалась общепризнанной, а не критиковать меня нельзя (чтобы не

lib.pushkinskijdom.ru

возомнил и не возгордился), то меня будут критиковать за «недостатки формы», мешая в одну кучу с людьми, которые и во сне не видели — что это за штука — «форма»...

Так, кратковременная слава. Можно высчитать точно: четыре месяца и десять дней! Где уж там «музей»! Два-три ведра воды — и пыл моих добрых почитателей спадает до нормальной температуры, а я спокойно буду донашивать старые костюмы и докуривать до дыр свои трубки.

27 августа. На заседании Комитета по празднованию юбилея Радищева. Происходило заседание в кабинете редактора «Литературной газеты», и Ермилов[38] просил меня остаться, чтобы «поговорить». В крайнем смущении (если это слово мыслимо применительно к Вл. Вл.) он стал мне подробнейше излагать «историю» инцидента с моей статьей, выгораживая себя и сваливая всю вину на редактора Международного отдела газеты К-ва, который-де (как ныне будто бы «установлено») на протяжении лет вел в редакции умышленную линию на «саботаж».

Заключалось же это в том, что оный К-в систематически стремился подорвать отношения между «Литературной газетой» и «крупнейшими писателями, сотрудничество которых особенно ценно и особенно нужно» газете. Оный зловредный К-в и повинен в бессовестном предложении, сделанном мне от имени редакции, — подписать сочиненную безграмотными авторами стряпню. Сам же Ермилов, хотя и совершил такую-то ошибку, хотя и не отрицает за собой всяческих пороков, но в данном случае не знал, что происходит, т. к. «лишь наметил карандашом на рукописи тот пунктир, коему следовать надо было просить автора», сиречь меня... Жар, с которым произносилась пылкая сия речь, и сопровождавшее ее биение в грудь были столь пылки, что если бы я чуть-чуть меньше знал Вл. Вл. и был бы поглупее, то нельзя было бы не увериться, что он во всем прав.

Я ответил, что К-в на меня производил всегда впечатление человека лживого, но в случае с моей статьей я не мог не увидеть повторения установившейся в «Литературной газете» практики обращения с писателями и что Ермилову, как главному редактору, практика эта была, конечно, известна и вполне подвластна: ссылкой на саботаж третьего лица, стоящего между автором и редакцией, печального факта этой практики не устранить.

Ермилов просил «понять», «помочь» и проч. и т. д.

Словом, мое письмо с протестом против НРАВОВ «Литературной газеты» оказалось не напрасным. К тому же, по случайности, оно пришлось ко времени: работу газеты проверял ЦК (в частности — и все склоки внутри редакции), а на днях она будет предметом обсуждения в президиуме Союза.

Статья же моя, несмотря на страхи, будто бы вызванные ею в редакции и помешавшие ее опубликованию (мне было сказано, что если статью поместить в газете, то на другой день «народ кинется запасать хлеб и будет бить стекла в булочных» — так он будет перепуган угрозой немедленной истребительной войны), — статья моя преспокойно и без малейших изменений пойдет в журнале «Новое время».

Смысл же всего столкновения на этот раз вовсе не в содержании заурядной статьи, а в возмутительном обращении газетчиков с литераторами.

2 сентября. ...Вновь гонец от «Литературной газеты» — с просьбой о статье на тему «мастерства». Отказался и советовал передать членам редакции, чтобы они читали номер «Нового времени» с моей статьей «Письмо неизвестному американцу», отвергнутой «Литературной газетой». Странный обычай: сначала плюнуть в лицо, а потом приглашать на чашку кофе.

Встретил М. Козакова[39] и М. Зощенку, вызванных зачем-то из Ленинграда. К. совсем разбит — прогрессирующим диабетом и (не меньше) тяжкой историей с женой, арестованной за мнимые злоупотребления в Лит. фонде. Вообще ленинградцы производят удручающее впечатление своей разбитостью.

lib.pushkinskijdom.ru

18 сентября. Б-,[40] работающая уже давно над книгой обо мне, привезла откопанную ей газету с моей статьей 1936 года. Это — выступление на дискуссии о «формализме и натурализме».

Я забыл и о выступлении, и о дискуссии (припоминаю сейчас речь А. Толстого, темпераментную и дальновидную). Статья же слишком примечательная по теме, которой я часто касался: «невольность» писательских ошибок и невозможность устранить их «профилактически» — путем вмешательства и поучений критиков.

Но меня поразило, насколько тогда у меня было больше уверенности в свободе своего труда, веры в себя, убежденности, что подобные выступления могут принести пользу литературе.

Такая речь вполне могла бы быть произнесена и сейчас. Но я не решился бы, не осмелился бы с ней выступить.

И главное: сейчас я убежден в обратном, — подобные выступления совершенно бесполезны. Какую горькую улыбку вызывает сегодня, в момент назидательных разговоров о мастерстве, художественности и прочем, следующая цитата: «Сейчас, когда мы остро ставим вопрос о качестве литературы и о мастерстве...» А тринадцать лет, прошедшие с тех чудных пор? «Слова, слова?»

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Чагин (Болдовкин) Петр Иванович (1898—1967) — советский партийный и издательский работник.

[2] Еголин Александр Михайлович (1896—1959) — партийный деятель.

[3] Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) — русский писатель, в 1921 году эмигрировал.

[4] Волынский (Аким Львович Флексер) (1863—1926) — русский искусствовед.

[5] Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927) — русский писатель.

[6] Самойловы (Анатолий Васильевич, 1883—1953, Мария Георгиевна, 1894—1973) — семья, близкая семье К. Федина.

[7] Мясников Александр Сергеевич (род. в 1913) — русский советский литературовед, в 1941—1947 годах — редактор и главный редактор Гослитиздата.

[8] См. прим. 1.

[9] Груздев Илья Александрович (1892—1960) — русский советский литературовед, критик, автор книг о Горьком, член содружества «Серапионовы братья».

[10] Тихонов.

[11] 24 июля 1944 года «Правда» опубликовала статью Ю. Лукина (Ю. Б. Лукин (род. в 1907 году) — советский критик, кинодраматург) «Ложная мораль и искаженная перспектива», в которой он подверг резкой критике книгу Федина «Горький среди нас». Выводы в его статье следующие: «Глубоко аполитичная книжка Федина, явления литературного мира выглядят в ней оторванными от жизни, замкнутыми в сфере узко профессиональных интересов и связей, мораль ее весьма сомнительна, перспектива искажена».

[12] Иванов.

[13] Литература и искусство. 1944. 5 авг.

[14] Брайнина Берта Яковлевна (1902—1984) — русский советский литературовед, критик, автор книг о К. Федине.

[15] См. прим. 3.

[16] Мартьянова Валентина Ивановна (1899—1965) — режиссер-педагог ГИТИСа, друг семьи Федина.

[17] Авдеев Арсений Дмитриевич (1901—1966) — театровед, кандидат исторических наук, близкий знакомый семьи Федина по Чистополю.

[18] Иванов.

[19] Поликарпов Дмитрий Алексеевич (1905—1965) — политический деятель.

[20] Поликарпов и Тихонов.

[21] Павленко Петр Андреевич (1899—1951) — русский советский писатель, общественный деятель.

[22] «Циттауская утренняя газета» (нем.).

[23] На здоровье (нем.).

[24] Федина (Александер) Дора Сергеевна (1895—1953) — жена К. Федина.

[25] Брет Гарт (Френсис Брет) (1836—1903) — американский писатель.

[26] Сельвинский Илья (Карл) (1899—1968) — русский советский писатель.

[27] Антокольский Павел Григорьевич (1896—1978) — русский советский поэт.

lib.pushkinskijdom.ru

[28] Печерин Владимир Сергеевич (1807—1885) — русский поэт, мыслитель, мемуарист, с 1836 года — эмигрант.

[29] Вероятно, речь идет о «Замогильных записках» (60—70-е годы).

[30] Одоевский Владимир Федорович (1803/1804—1869) — князь, русский писатель, философ, музыкальный и литературный критик.

[31] Софронов Анатолий Владимирович (1911—1990) — драматург, поэт, общественный деятель.

[32] Артисевич Вера Александровна (род. 1907).

[33] См. прим. 31.

[34] Кожевников Вадим Михайлович (1903—1984) — русский советский писатель, общественный деятель.

[35] Тарасенков Анатолий Кузьмич (1909—1956) — советский критик.

[36] Бабаевский Семен Петрович (род. 1909) — русский советский писатель. Вероятно, имеется в виду роман «Кавалер Золотой Звезды».

[37] Грибачев Николай Матвеевич (1910—1992) — русский советский писатель, общественный деятель.

[38] Ермилов Владимир Владимирович (1904—1965) — советский литературовед, критик.

[39] Козаков Михаил Эммануилович (1897—1954) — русский советский писатель.

[40] Брайнина.

© *Е. М. Салманова*

ТАИРОВ ПРЕДСТАВЛЯЕТ «ВЕРШИНЫ СЧАСТЬЯ» ДЖОНА ДОС ПАССОСА

(ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-АМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ)

К столетию со дня рождения Джона Дос Пассоса (1896—1970) на родине писателя в серии «Библиотека Америки» была переиздана его трилогия «США» (1938) — наиболее масштабное по замыслу и смелое по художественному исполнению произведение. В трилогии развертывалась панорама жизни Соединенных Штатов на протяжении первых тридцати лет XX века; входящие в нее романы — «42-я параллель», «1919» и «Большие деньги», острые по своей социальной направленности, авангардистские по стилистическим и композиционным приемам, выдавали в их авторе смелого экспериментатора, привнесшего в литературу своего времени оригинальность и свежесть.

Выход книги в свет вызвал у тех почтенного возраста американцев, которые с восторгом открывали для себя писателя в 30-е годы, слегка ностальгическое чувство — как будто их юность, пришедшаяся на время расцвета радикальных социальных теорий, когда в предчувствии глобальных общественных перемен каждый ощущал себя причастным к ежедневно творящейся американской истории, напомнила им о себе этими тремя романами. В те годы книги Дос Пассоса мгновенно исчезали с книжных прилавков; их читали практически все. Для того поколения Дос Пассос представлял собой прозаика, учившего действенному социальному самосознанию, человека, который сам вполне обладал этим качеством, соединявшимся в нем с внутренним аристократизмом и скромностью. Очень долго Дос Пассос не уступал в популярности своим знаменитым современникам — Ф. Скотту Фицджеральду и Эрнсту Хемингуэю и какое-то время намного превосходил известностью Уильяма Фолкнера. Судьба тем не менее распорядилась так, что, несмотря на всю свою широкую популярность, писатель оказался целиком принадлежащим своему времени, которое ушло, унеся с собой его славу. Одна из причин кроется, возможно, в том, что остававшийся в своем творчестве внимательным и вдумчивым наблюдателем, Дос Пассос явился художником чуть более увлеченным злободневными социальными идеями и логическими построениями, для того чтобы оставить след в литературе на многие десятилетия, подобно своим необузданным и блестящим современникам. Его

lib.pushkinskijdom.ru

лучшие книги, однако, содержат в себе нечто, чрезвычайно существенное во все времена: они проникнуты отчаянным сопротивлением тому давлению, которое оказывает общество со всеми его социальными и политическими установлениями на человеческую личность.

Русским почитателям американской литературы, которым имена Фицджеральда и Хемингуэя знакомы едва ли не со школьной скамьи, имя Дос Пассоса до самого недавнего времени не говорило практически ничего. В советской России на протяжении нескольких десятилетий оно тщательно замалчивалось: тесно связанный в молодости с «левыми» кругами американской интеллигенции, в зрелые годы Дос Пассос, освободившись от социальных иллюзий, перешел на позиции крайнего антикоммунизма, что вызвало запрет произведений писателя в СССР.

Это случилось в 1936 году, а в середине 1920-х—начале 1930-х годов литературные круги коммунистической России проявляли к писателю самое пристальное внимание, в котором равно сочетались подозрительность и надежда на то, что в его лице коммунизм обретет влиятельного идеологического союзника на Западе.

В СССР имя писателя стало широко известно благодаря участию, которое Дос Пассос принял в 1927 году в деле Сакко и Ванцетти. Собирая в Бостоне материал для газеты «Дейли Уоркер», он интервьюировал пикетчиков, добивавшихся оправдательного приговора, и вместе с группой демонстрантов был арестован. Выпущенный на свободу после казни Сакко и Ванцетти, Дос Пассос публично объявил о своем полном разочаровании в американской политической системе.

Его слова были услышаны. Дос Пассос, к этому времени уже известный писатель-романист, был признан в СССР идеологически перспективным автором — почти «своим» по социальным взглядам и убеждениям. Дос Пассоса начали активно переводить и публиковать, тщательно выбирая, однако, для публикаций те статьи, очерки и эссе, где писатель говорил или о бедственном положении американских рабочих, или выступал в защиту политических заключенных — активистов левого движения. Его романам, по мнению критики, еще не хватало зрелого партийного подхода, но при правильном отношении к писателю и возможном идеологическом воздействии на него этот недостаток можно было и следовало исправить. В середине 20-х годов Дос Пассос являлся весьма весомой фигурой в интеллектуальной среде США, и за него надлежало бороться.

Одной из наиболее ярких и наглядных страниц этой борьбы стала история постановки в 1934 году пьесы Дос Пассоса «Вершины счастья» (1933) двумя московскими театрами — Камерным и Театром им. ВЦСПС. Историю эту сохранила для нас серия документов из собрания Российского государственного архива литературы и искусства (Москва).

«Вершины счастья» — третья и последняя пьеса Дос Пассоса. Она написана в типичной для Дос Пассоса драматургической манере. Пьеса не слишком богата событиями, здесь нет очевидного главного героя; из всей пестрой галереи характеров наибольшее внимание автора, однако, сосредоточено на семейной чете Оуэне и Флоренс Хентер, арендаторах небольшого участка с автостанцией, которые к концу пьесы разоряются и остаются без работы и без гроша в кармане. Судьба Хентеров должна была символизировать крушение «американской мечты» в современном мире крупных промышленных монополий. По замыслу Дос Пассоса семья отправляется на неясные поиски «истинных Соединенных Штатов» — демократической свободной страны, где человеку можно будет работать и добиться процветания (один из наиболее напряженных моментов пьесы — «голодный поход» таких же, как Хентеры, нищих). «Вершины счастья» имеют кольцевую композицию: в конце последнего акта на сцене появляются безымянные Мужчина и Женщина, которые сговариваются с маклером об аренде только что оставленного Оуэнами участка в надежде, что им-то уж повезет.

Первое упоминание о пьесе в СССР относится к 1933 году (Интернациональная

lib.pushkinskijdom.ru

литература. № 3). В разделе «Хроники» под общим заголовком «Революционная литература растет» Дос Пассос был назван прежде других: «Джон Дос Пассос прислал в МОРП (Международное объединение революционных писателей (1930—1935). — *Е. С.*) рукопись только что законченной пьесы „Высоты счастья". Пьеса отражает кризис американского капитализма».[1] Вскоре были напечатаны и отрывки из пьесы: один — в пятом номере той же «Интернациональной литературы» (сцены из пьесы «Высоты счастья»; переводчик М. Марушкевич), другие, в переводе В. Стенича, — в «Литературном Ленинграде» (1933. 25 ноября. № 16) и «Литературной газете» (1933. 29 сент. № 45). Тогда же появились и рецензии на «Вершины счастья». Первую, за подписью «Влад. Николаи», 17 сентября 1933 года напечатал «Литературный Ленинград». Автор этой «Рецензии на „Вершины счастья"» по сути ограничился доброжелательным пересказом пьесы.[2] Вторую, «Вершины счастья», в номере от 29 октября поместила «Литературная газета». Ее автор, А. Языков, дал более широкий анализ, высоко оценив Дос Пассоса как художника и его последнее сочинение. «„Вершины счастья" должны рассматриваться в ряду его (Дос Пассоса. — *Е. С.*) основных и определяющих произведений, — говорилось в статье. — Мы имеем серьезные основания думать, что сам Дос-Пассос придает этой пьесе особое значение. Она значительна и своеобразна, как его романы; многие из его „странностей" в этой пьесе несомненно присутствуют, но перестают быть странностями. Уже сейчас можно утверждать, что „Вершины счастья" дадут новое содержание нашим спорам о Дос-Пассосе. ⟨...⟩ Многочисленные дос-пассовские „странности" на этот раз совершенно оправданны и делают очень важное дело в этом замечательном реалистическом произведении».

На одобренную официальной критикой пьесу популярного и «дружественного» СССР писателя обратили внимание театры. За постановку «Вершин счастья» одновременно взялись сразу два художественных коллектива столицы — Театра им. ВЦСПС под руководством А. Дикого и Камерного театра, которым руководил А. Таиров.

С А. Я. Таировым Дос Пассос познакомился в 1928 году в Москве, когда писатель, движимый интересом к стране строящегося социализма, приехал в СССР. Ему хотелось увидеть все собственными глазами и, увидев, разрешить сгущавшиеся сомнения в непогрешимости коммунистической доктрины и возможности ее применения в США. Едва ли не более проблем политического порядка Дос Пассоса-художника интересовали проблемы культуры: те сдвиги и новации, которые революция привнесла в искусство (главным образом в область драматургии) и о которых он был наслышан.[3]

В Камерном театре шла пьеса Юджина О'Нила «Страсть под вязами» — одна из трех пьес этого драматурга, поставленных А. Таировым в конце 20-х годов (кроме «Страсти под вязами» в Камерном шли «Косматая обезьяна» (1926) и «Негр» («У всех детей Господа Бога есть крылья»; 1929)). В своих мемуарах Дос Пассос вспоминал, что русское восприятие трагедии показалось ему несколько странным, так же ка́к и несколько манерный стиль таировской постановки.

А. Я. Таиров и его жена, как оказалось, хорошо знали Джеральда и Сару Мерфи, состоятельную меценатствующую пару, близкую американской писательской среде,

---

[1] Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 147.

[2] В распоряжении Николаи, так же как и Языкова, рецензента «Литературной газеты» (см. ниже), вероятно, находился выполненный Стеничем полный перевод пьесы, предназначенный для театральной постановки. Опубликован он был отдельным изданием в 1934 году.

[3] Ко времени приезда Дос Пассоса в Москву в 1928 году писатель уже два года являлся одним из художественных директоров нью-йоркского театра Новых драматургов — «репертуарного театра революционно-экспрессионистического направления» (см.: *Dos Passos John.* The Best Times. N. Y., 1966. P. 164). Знакомство с авангардным советским театром, по мысли Дос Пассоса, могло помочь в решении назревавших над «Новыми драматургами» творческих и финансовых проблем.

lib.pushkinskijdom.ru

которые выручили их, когда труппа Таирова около двух лет назад оказалась без денег в Париже. Существование общих знакомых позволило Дос Пассосу сблизиться с семьей А. Таирова, однако это сближение не было полным. Впоследствии Дос Пассос объяснял это тем, что Таиров, считавший его слишком «коммунистическим» писателем, предпочитал сохранять определенную дистанцию.[4]

В 1934 году в Москве находился американский литератор и журналист Уолт Кармон, хорошо знавший Дос Пассоса. Кармон задал А. Таирову несколько вопросов, касавшихся постановки «Вершин счастья» Камерным театром, ответы на которые легли в основу его статьи «Почему Таиров ставит Дос Пассоса», опубликованной впоследствии в «Москоу дейли ньюз». Почему театр заинтересовала эта пьеса? Ведь Дос Пассос отнюдь не блестящий драматург — ни один его спектакль не шел на Бродвее, а «Акционерное общество „Воздух-путь"» имело весьма скромный успех. А. Таиров ответил, однако, что считает «Вершины счастья» неплохой пьесой — лучшей из написанных Дос Поссосом. В своей статье Кармон цитирует доводы, высказанные режиссером в пользу постановки: «...Таиров объяснил, что Камерный театр особенно заинтересован в американских темах. Он напомнил нам, что „Косматая обезьяна" и „Страсть под вязами" Юджина О'Нила и „Машиналь" Софи Тредуэлл — постановки Камерного театра. „Мы чувствовали, что эта картина американской жизни была неполна, — сказал он. — Мы хотели показать советской аудитории завершенную картину Америки — и для этой цели мы выбрали «Вершины счастья». Нам также хотелось отойти от Нью-Йорка, показать жизнь Америки во всех частях, в меньших городах, на Западе. Эта пьеса Дос Пассоса как раз то, что нам нужно"».[5]

В РГАЛИ сохранился еще один интересный документ — официальное разрешение на постановку «Вершин счастья» от 23 декабря 1933 года, выданное Камерному театру Народным комиссариатом по иностранным делам: «Камерный театр. Тов. Таирову. Против постановки у Вас „Вершин счастья" со стороны НКИД возражений

---

[4] Отношения их тем не менее не прервались с отъездом Дос Пассоса из СССР. В РГАЛИ (Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 921) сохранился перевод письма Дос Пассоса А. Таирову; письмо, датированное 17 декабря 1929 года, написано в ответ на приглашение режиссера приехать в Москву на 15-летний юбилей Камерного театра:

Мой дорогой Таиров!

Я переслал Ваше письмо Джеральду Мерфи, который находится в Швейцарии.

Я бы очень хотел опять побывать этой зимой в Москве, но боюсь, что не смогу этого сделать, хотя и буду в Европе пару месяцев. Очень Вам благодарен за приглашение приехать к Вам на Ваш 15-летний юбилей. Для нас в Америке 15 лет — это очень большой срок. Ни одна из наших попыток создать настоящий театр не продолжалась так долго, а сейчас положение кажется хуже, чем когда-либо. Наш Театр новых драматургов умер в прошлом году весной от недостатка денег, и пока что мы не смогли воскресить его. Наш МХАТ, Гильд театр, все упрощается с каждым днем (он никогда и не был особенно оригинальным), а Провинстаун театр просто слаб, и единственный театр, достойный этого имени, это Сивил театр, где Ева Де Тальен играет в старых пьесах в стиле тех, что шли 30 лет тому назад. После «Цели» Камминга вообще ничего хорошего Нью-Йорк не показал. Вообще, театр в Америке переживает тяжелое время. Я полагаю, что Камерный театр счастлив, что работает в Москве. Шлю вам всем сердечные поздравления и наилучшие пожелания к юбилею. Искренне Ваш — Дос Пассос.

Слова Дос Пассоса о счастливой возможности для Камерного театра работать в Москве свидетельствуют о том, что к 1929 году писатель еще не представлял себе в полной мере тех ограничений, которые советская цензура накладывала на все области культуры, не знал о жестоких нападках критики, которым подвергался А. Я. Таиров и его театр (в 1929 году Сталин уже дал Камерному угрожающее определение «действительно буржуазного»). Эдвард Эстлин Камминг (1894—1962) — американский поэт, автор экспрессионистской драмы в прозе и стихах «Him» («Ему», 1927). При переводе письма Дос Пассоса, скорее всего, была сделана ошибка: слово him (ему, его) было принято за слово aim (цель).

[5] Вырезка из газеты «Москоу дейли ньюз» (на русском языке) сохранилась в РГАЛИ (Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 178).

lib.pushkinskijdom.ru

нет. Единственное место, которое возбуждает у нас некоторые сомнения, это „голодный поход". (Некоторые политические высказывания участников «голодного похода» у Дос Пассоса показались чиновникам неуместными. — *Е. С.*). Просьба учесть это при оформлении и считаться с тем, что после просмотра, может быть, придется просить Вас сделать некоторые купюры. Зам. зав. отделом печати — Нейман».[6] К разрешению был приложен внутренний, сугубо отрицательный отзыв о пьесе политрука Главреперткома Чекиной, поразительный по своей литературной невежественности: «„Вершины счастья" Дос Пассоса ⟨...⟩ внешне сценичны и формально, как произведение, интригующее остротой завязки, интересны. (Следует сразу же сделать поправку — никакой «остроты завязки», как уже отмечалось, в «Вершинах счастья» нет. — *Е. С.*). Но этот интерес специфичен, исходит от любви значительной части зрителей и читателей к приключенческим пьесам и фильмам, к шерлокиаде, к детективу и т. д., к произведениям, щекочущим любопытство, воображение, а иногда и нервы. К таким пьесам принадлежат и „Вершины счастья" — из которой, вероятно, можно сделать эффектное театральное зрелище, но идейная ценность которой, по-моему, весьма сомнительна. В перечне действующих лиц нет характеризующих их ремарок, и многих действующих лиц я просто не поняла, а в целом это мир бандитов, священников, бродяг и т. д. (Чего стоит один этот перечень! — *Е. С.*) ⟨...⟩ Действие происходит в Америке, в дни кризиса, но мне кажется, что единственное характерное для американцев в этой пьесе только стремление к легкой наживе. И, признаюсь, откровенно не понимаю, что она даст нашим советским сценам — боюсь, что весь спектакль, как бы эта пьеса ни ставилась, будет насыщен душком авантюризма, детектива. ⟨...⟩ Необходимо изъять ругательства площадного и порнографического порядка на стр. 5 и вообще эротику на стр. 16, 20, 21, 69. Повторяю, вопрос о разрешении на постановку пьесы надо опять взвесить».[7]

Автор настоящей публикации обратилась к страницам, указанным в отзыве. «Площадного ругательства» на с. 5 обнаружить не удалось, эротические же моменты были представлены следующими сценами:

с. 16. «Фей: Кто эта старуха? Ты смотрел на нее, как кот на сало».

с. 20. «Флоренс: Ты такой же, Оуэн, ничуть не постарел. Я счастлива, что мы опять вместе.

Оуэн: Правда? (обнимает ее)».

с. 21. «Оуэн: С тобой вдвоем я вызываю на бой весь мир. Это наша первая ночь, та не в счет».

с. 69. «Бейб: Он как поговорит с девушкой, весь трясется. Мы не много знали девушек, когда ⟨...⟩ ходили в колледж».[8]

Судя по тому, что разрешение все же было выдано, аргументы, выдвинутые в отзыве, даже НКИД показались неубедительными.

Чрезвычайно любопытна хранящаяся в РГАЛИ стенограмма «Беседы А. Я. Таирова с труппой Камерного театра о постановке пьесы Дос Пассоса „Вершины счастья" (постановка режиссера Лукьянова)» от 1 февраля 1934 года. Это наглядный пример приспособления, адаптации произведения, привлекшего внимание режиссера, к его, режиссера, субъективной идеологической и художественной позиции, обусловленной социальными и эстетическими установлениями общества, к которому он принадлежит. Следует учитывать при этом, что сама художественная манера А. Таирова, его художественное кредо во многом заключалось в утверждении права режиссера на переосмысление драматического произведения, которое рассматривалось лишь как исходный, «сырой» материал для спектакля.

---

[6] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 1058.

[7] Там же.

[8] Там же. Ед. хр. 1057.

lib.pushkinskijdom.ru

В предварительном вступлении к конкретному разбору «Вершин счастья» А. Таиров говорит об общей идее пьесы, ее основном предмете. По словам режиссера, тема пьесы — кризис капиталистической системы США в целом, усугубленный глубоким промышленным кризисом (а не то умирание легендарной американской «пограничной» демократии, о которой в середине 30-х годов так сожалеет Дос Пассос).

«Дос Пассос показывает кризис сквозь психику лиц, с которыми мы встречаемся, — говорит А. Таиров. — Он дает отражение этого кризиса в психике людей. ⟨...⟩ Каждое действующее лицо в пьесе в той или иной степени, согласно своей психофизиологической и социальной структуре, отражает в сдвигах своей психики тот процесс, который происходит в капиталистическом обществе».[9] Исходя из этого тезиса, А. Таиров характеризует каждый персонаж пьесы; основная цель его характеристик — выявить внутреннюю классовую принадлежность персонажа (что совершенно несущественно у Дос Пассоса) и отсюда вывести его положительные и отрицательные черты. Так, Оуэн представлен им как человек, психология которого не стала до конца психологией мелкого собственника, несмотря на то что он арендатор участка и формальный хозяин автостанции. Он работает наравне со всеми и потому не утерял внутренней моральной добротности. У Дос Пассоса Оуэн — мужчина, всю жизнь пускающийся в разного рода рискованные предприятия и всякий раз прогорающий — и только. Разительно несхожи трактовки Дос Пассосом и А. Таировым образа Морри Нортона. Морри Дос Пассоса — «сын фермера из старинной американской семьи; разоренный фермерским кризисом, он нанялся работником на автомобильную станцию. Его ожесточение выражается в каком-то ироническом отчаянии. Он чувствует, что создан для лучшей жизни, и полностью он еще не отказался от надежды выбиться — не здесь, так где-нибудь в другом месте».[10] А. Таиров определяет Морри по-другому: «Морри — явный пролетарий, рабочий, батрак. ⟨...⟩ Это человек, который все время работает, но не видит смысла этой работы. Это психология одиночки пролетария в капиталистическом обществе».[11]

Отличная от авторской трактовка персонажей меняла и все лицо произведения; иная, чем у автора, идейная основа пьесы требовала для спектакля и иного окончания. А. Таирову нужно было показать развал капитализма в Америке и зреющие потенциальные силы (в лице семьи Хентеров), готовые к общественному переустройству и созиданию нового пролетарского строя. «Будет правильно, если мы закончим пьесу так, — говорит своей труппе А. Таиров. — По этой дороге, по которой проходят все разбитые жизнью люди, по этой дороге проходят Флоренс, Оуэн и ребенок. Новое поколение, которому предстоит задача переустроить мир». И добавляет: «Мы неоднократно изменяли и финалы, и целые пьесы. Я полагаю, что если бы Дос Пассос был здесь, он бы согласился».[12]

Таким образом, пьеса Дос Пассоса подверглась серьезной деформации: была потеряна задуманная автором кольцевая композиция, исчезла и основная тема Дос Пассоса — тема постепенной гибели в современном мире истинной американской демократии, заложенной еще осваивавшими континент пионерами и изначально предоставлявшей каждому равную возможность обрести свое место под солнцем. Эту тему Дос Пассос четко определил в письме в «Литературную газету»: «Место действия пьесы „Вершины счастья" — автомобильная станция и при ней небольшая ремонтная мастерская на среднем западе США. С тех пор как наша жизнь полностью моторизовалась, эти станции стали центром сельской и междугородной жизни, заменив собой былые таверны и бакалейные лавки. Они — последнее прибежище старомодного „типичного американца", тяжким трудом и хитроумными спекуляци-

[9] Там же. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 490.

[10] *Дос Пассос Джон.* О «Вершинах счастья». Письмо из Америки // Лит. газ. 1934. 6 мая. № 56.

[11] РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 490.

[12] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ями добивающегося богатства. С развитием монополистических компаний ⟨...⟩ эти люди почти полностью потеряли свою независимость и фактически стали наемниками монополистов. Они — последний оплот старинной американской „пограничной" демократии. Демократия эта, возможно, находится в стадии умирания, и тем не менее она в гораздо меньшей степени иллюзорна, чем нам пытаются доказать некоторые пропагандисты, опыт которых ограничивается промышленными центрами. Основная тема моей пьесы, разумеется, — крушение этой иллюзии, которая очень дорога сердцу автора и, как мне кажется, всякому американцу, любящему свою страну и свой народ».

Пожелания писателя, однако, не были услышаны — в Театре им. ВЦСПС А. Дикий, руководствуясь, по-видимому, теми же соображениями, что и А. Таиров, аналогичным образом изменил концовку «Вершин счастья».

Постановка пьесы сразу двумя известными театрами в 1934 году стала заметным событием театральной жизни столицы. 16 апреля, в день премьеры спектакля в Камерном театре, «Литературная газета» опубликовала статью Л. Борового «Дос Пассос — драматург», высоко оценивающую пьесу. В последующие дни в прессе появились многочисленные рецензии на спектакли обоих театров. Одна из первых принадлежала Сергею Динамову: «Дос Пассос, как Снегурочка, боится жаркого пламени сталкивающихся страстей, больших переживаний, напряженных и взволнованных эмоций. ⟨...⟩ Финал (Дос Пассоса. — *Е. С.*) правильно срезан в Камерном театре. Общий тон спектакля ⟨...⟩ правильно найден».[13] В тон публикации С. Динамова прозвучала статья М. Живова «Крах иллюзий. „Вершины счастья" в Камерном театре и театре ВЦСПС»: «Пьеса Дос Пассоса при всех ее высоких качествах могла стать только сырым материалом для советского режиссера. ⟨...⟩ Перед советским театром стояла трудная и почетная задача — исправить Дос Пассоса, использовать богатый материал его пьесы, чтобы создать революционный спектакль. ⟨...⟩ Таиров правильно изменил конец...»[14] Этот же тезис в своей развернутой статье «Два спектакля» развивает Д. Мирский: «Совершенно естественно, что и Таиров, и Дикий не могли удовольствоваться тем концом, который дал в своей пьесе Дос Пассос ⟨...⟩ Единодушно они исключили ⟨...⟩ последнюю сцену — пессимистически-пораженческую, кончающую пьесу на ноте, что „так было, так будет..."».[15]

В ноябре 1934 года Уолт Кармон, находившийся в то время в Москве, прислал Дос Пассосу серию фотографий, запечатлевших сцены из обоих спектаклей. «Дорогой Уолт, — писал ему в ответном письме Дос Пассос. — Спасибо за отличные фотографии. Они дают чертовски хорошее представление о спектакле. Сегодня я пишу Таирову...» «...Рад, что Вы получили фотографии, снятые на таировском спектакле, — отвечает У. Кармон 19 декабря. — Сейчас Вы, должно быть, получили уже и те, что я добыл у Дикого. Таирова я не видел, но уверен, что он будет счастлив, если Вы напишете ему пару слов».[16]

Фотографиями да отзывами в московских газетах и журналах, с которыми ему удавалось познакомиться, и ограничилось представление Дос Пассоса о спектаклях. Но даже из этих отрывочных сведений Дос Пассосу было ясно, что его пьеса в трактовке советских режиссеров претерпела серьезные изменения: «Из критических заметок, которые я читал в московской прессе, я почувствовал, что критики ⟨...⟩ показали недостаточное понимание недавнего этапа в жизни Америки...» (из письма А. Дикому от 5 февраля 1935 года).[17]

---

[13] Известия. 1934. 18 апр.

[14] Советское искусство. 1934. 23 мая. № 24.

[15] Лит. газ. 1934. 12 мая. № 59.

[16] См.: *Салманова Е.* Несколько писем из середины 30-х (Неизвестная переписка Джона Дос Пассоса, Сергея Динамова и Уолта Кармона) // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 248—249.

[17] Лит. газ. 1935. 5 февр. № 7.

lib.pushkinskijdom.ru

Постановка «Вершин счастья» — лишь небольшая, но показательная страница в истории восприятия Дос Пассоса в СССР, истории создания заведомо ложного образа одного из интереснейших американских прозаиков. «Борьба за Дос Пассоса» выразилась в том, что на протяжении десятка лет фигура писателя в советской режиссуре и критике из реальной превращалась в ту, какой она должна была быть согласно требованиям момента. Тогда, когда «советский» Дос Пассос «поднимался в своих произведениях к истинно революционному искусству», настоящий Дос Пассос, наблюдая со стороны за событиями в СССР (в середине 30-х до него уже доходили слухи о сталинских расправах), за беспринципными действиями и политическими интригами американских коммунистов, постепенно приходил к выводу, что гораздо более способен терпеть тиранию американского монополистического капитализма, чем тиранию коммунистической идеологии. «Меня беспокоит не возможность сталинизма в США, — писал он известному нью-йоркскому критику и своему близкому другу Э. Уилсону 5 февраля 1935 года, — а тот факт, что сталинская компартия, кажется, скомпрометировала и уничтожила все гуманистические идеалы, в которые я лично верю...»[18] В другом письме Уилсону того же периода он добавляет: «Теперь я окончательно убежден, что средства не могут быть отделены от цели, что резня ведет только к еще большей резне, и угнетение — к еще большему угнетению, и средства становятся целями — до этого нужно дорасти и потратить не один год, чтобы это увидеть, — возможно, здесь начинается очерствение зрелости, но, честно говоря, я так не думаю».[19]

Поворотный пункт в отношении к писателю со стороны советских политических и культурных кругов наступил через два года после постановки «Вершин счастья», сразу же после выхода в свет романа «Большие деньги», где позднейшие размышления писателя нашли свое публичное выражение. Категоричность суждений, высказанных автором, не оставляла никаких надежд на возможность обточить и подправить роман при переводе аналогично тому, как была «подправлена» более нейтральная, хотя и не совсем «выдержанная идеологически» пьеса. Несмотря на все усилия, сделать из Дос Пассоса союзника так и не удалось; оставалось заклеймить его как врага.

«Закрывая „Большие деньги", ⟨...⟩ я испытываю нечто вроде обиды и разочарования, — писал А. Старцев, известный критик и автор монографии о Дос Пассосе, вскоре после выхода в свет романа. — Слабость книги в ее политической недостаточности. Быть может, самым ярким проявлением этой недостаточности служит неудача, постигшая Дос Пассоса в изображении коммунистов. ⟨...⟩ Нужно верить в рабочий класс, нужно ближе и глубже знать его жизнь, его передовых людей, его партию».[20]

После этого сочинения писателя на много лет исчезли из советского театрального репертуара, из издательских планов, со страниц газет и журналов, как будто его не существовало вообще. Десятки имен американских литераторов мелькали в статьях, библиографических обзорах, рецензиях и хрониках — имя Дос Пассоса, еще недавно столь популярное, неизменно отсутствовало, а роман «Большие деньги», лучший из входящих в трилогию, так и остался не переведенным на русский язык.

---

[18] См.: *Ludington T.* The Fourteenth Chronicle. Letters and Diaries of John Dos Passos. Boston, 1973. P. 465.

[19] Ibid. P. 462.

[20] *Старцев А.* О новой книге Дос Пассоса // Интернациональная литература. 1936. № 10. С. 145—146.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Р. Ю. Данилевский*

ИНГЕБОРГ БАХМАН И АННА АХМАТОВА

(ПЕРЕСЕЧЕНИЕ СУДЕБ)

Их сравнивать трудно. Анна Андреевна Ахматова родилась еще в прошлом веке и прожила более двух третей страшного XX столетия. Ингеборг Бахман — дочь этого столетия, год ее рождения 1926-й. Ей достались военное детство и послевоенная молодость; ей могла бы принадлежать вся вторая половина нашего века, если бы трагический случай не оборвал жизнь поэтессы в Риме, в 1973 году.

Их сравнивать трудно, но, как увидит далее читатель, для того чтобы поставить эти два имени рядом, основание есть. Есть черты, общие для обеих поэтесс, но есть, конечно, и большое различие между ними.

Прежде всего, у них разная родина, разная национально-культурная среда. Ингеборг Бахман, как известно, — австрийская поэтесса, хотя жила она и творила в разных местах Европы — в Германии, Швейцарии, дольше всего в Италии. Об одной из своих героинь она сказала: «Быть всюду чужой — ее судьба» (повесть «Три дороги к озеру» из сборника «Синхронно», 1972). И почти тогда же, в этюде о римской жизни, Бахман говорит уже прямо от себя: «Ведь пишу я о Вене, или, скорее, когда я пишу, то я — в Вене» («Допустим», 1970). Ее спасение оказывается в творчестве, ее творчество оказывается ее родиной:

Я — мертвый призрак,
    скиталица,
нигде не ждут меня
. . . . . .
все давно позади,
    и забот никаких,
лишь о времени, ветре да слове;
а среди людей не живется мне,
    облаком одела меня
    немецкая речь моя —
      это домик мой,
    с ним брожу я по языкам...
(«Изгнание»)[1]

Настоящая же родина, город первых ее литературных успехов Вена, а в еще более точном смысле Клагенфурт в Каринтии, на реке Гайль, при всей их реальности, столь детально переданной в стихах и прозе (например, в стихотворении «Широкий ландшафт под Веной» из первого сборника стихов «Отсроченное время», 1953; в автобиографической новелле «Детство в одном австрийском городе», 1961), все же были для И. Бахман чем-то почти уже не существующим, подобным воспоминанию, куда возвратиться невозможно. В упоминавшейся повести о трех дорогах, ведущих к знакомому с детства озеру, героиня, приехавшая в родной городок, никак не может до этого озера добраться. Нечто роковое отделяет ее от пейзажа детства, как отделяет кто-то от героя Ф. Кафки пресловутый «замок».

Здесь мы прикасаемся к довольно сложной проблеме специфики австрийской литературы. Об этой специфике написано немало, как и вообще о литературах, которые лишены по прихоти истории такого, казалось бы, необходимого признака, как национальный язык. Без него, как бы зафрахтованного уже другой, влиятельной литературой (в нашем случае литературой Германии), австрийской литературе

[1] *Bachmann I.* Ausgewählte Werke. Berlin, 1987. Bd 1. S. 174. Здесь и далее, кроме двух оговоренных случаев, перевод автора статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

нелегко определить свою особенность, особность. Трудно с этим справиться и литературоведам.

Один из наиболее плодотворных способов определения национальных особенностей литературы (помимо всех других известных путей — изучения сюжетов и тематики, языковой специфики и пр.) — это изучение отношения ее к истории страны. Если для писателей четырехъязычной Швейцарии характерен обостренный патриотизм, национальная гордость одной из первых демократий Европы, то австрийская история оставила тем, кто к ней причастен, проблему безвозвратной утраты прежнего величия империи и распада многонациональной, многоязычной культуры. Этот германо-венгеро-славяно-итальянский конгломерат культур и языков с еврейским, цыганским и многими другими элементами обладал, при всей своей внутренней противоречивости, неким духовным единством. Может быть, это было сознание общей опасности со стороны Порты, но, наверное, играли в этом немалую роль общие торговые, экономические интересы, географическое положение на берегах Дуная. Не забудем о богатых традициях таких культурных центров, как Прага, Любляна, Будапешт, Загреб, Львов, Инсбрук и сама Вена, о наследии австрийского Просвещения, о венском барокко, о всемирном значении австрийских музыкальных гениев. В общем, австрийской интеллигенции XX века было что вспомнить, но эти воспоминания неизменно окрашены смешанным чувством ностальгии, раздражения, печали. Даже те, кто идеализировали старую Австрию, с австрийской трезвостью ума признавая эфемерность так называемого «габсбургского мифа», все же ощущали себя неуютно на маленьком республиканском острове, оставшемся от древней Священной Римской империи германской нации, от Австро-Венгрии.[2]

В восприятии И. Бахман эта своеобразная австрийская тоска по родине приняла форму мечты об «австрийском доме» (по аналогии, очевидно, с понятием Габсбургского Дома), о культурном идеале, в котором соединились бы печаль о прошлом, просветленное познание несовершенства мира и творческий дух, устремленный в будущее. Так, по крайней мере, говорила поэтесса в одном из интервью 1971 года.[3] Этот идеал едва ли осуществим в нынешнем веке, хотя за двадцать лет, что прошли после смерти И. Бахман, австрийская культура доказала, что у нее действительно есть будущее. Но, кажется, остался как признак «австрийскости» своеобразный «страх ностальгии», все то же сложное чувство утраченного прошлого.[4] Об этом стихи Бахман во втором ее сборнике «Призыв к Большой Медведице» (1956), где природа Каринтии предстает в виде древней персонификации небесного созвездия и остается такой же недоступной. В стихотворении «О земле, реке и озерах» слышится почти фольклорный, едва ли не славянский (Бахман выросла среди словенцев, и в ее роду были славяне) плач по потерянной связи с землей. И вместе с разрывом связей между поэтом и исконным природным началом утрачивается чувство уверенности в том, что мир устроен разумно:

Где тут закон, порядок? Где увидишь
смысл камня, дерева, зеленого листа?
Все это звуки слов и лишь понятья,
чья суть чиста...[5]

Мир, который окружает героиню бахмановской лирики, да и всех персонажей ее повестей и романов, — мир враждебный, трагический, опасный. Миранда, героиня

---

[2] О духовной специфике Австрии см.: *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

[3] *Hapkemeyer A.* Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien, 1990. S. 135.

[4] См.: Sehnsuchtsangst: Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität von Amsterdam / Hrsg. von A. von Bormann. Amsterdam, 1987.

[5] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 78.

lib.pushkinskijdom.ru

новеллы «О, эти счастливые глаза» (сборник «Синхронно»), почти ничего не видит, и мир бьет ее со всех сторон, пока не убивает тяжелой стеклянной дверью отеля:

Я — ужаса всемирного дитя.
Я — длящаяся мысль о смерти.
(«За стеной»)[6]

Экзистенциальная растерянность, столь характерная вообще для настроений послевоенной европейской интеллигенции и еще усиленная опасностью ядерного конфликта, вьетнамской войной, бунтами студенческой молодежи, не стала, однако, основным тоном творчества австрийской поэтессы. Печаль Ингеборг Бахман имела иную первопричину. Перед внимательным взором пожизненной скиталицы лежало человеческое общество середины XX века, общество, внешне, материально как бы все более устраивающееся, даже отодвигающее военную опасность, общество более или менее демократическое и открытое, однако не делающее людей счастливыми.

Поэтесса деятельно участвует в европейской общественной жизни. Она работает на австрийском радио, читает курс лекций по современной литературе во Франкфуртском университете (в 1950 году она защитила докторскую диссертацию по философии Хейдеггера), занимается в Западном Берлине по стипендии Фордовского фонда, посещает американский Гарвард и даже ГДР, а затем Польшу и Чехословакию, безбоязненно проникнув за «железный занавес». Бахман — член западногерманского писательского объединения «Группа 47», которое, собственно, помогло ей приобрести европейскую известность. Она — лауреат нескольких литературных премий, участница антивоенного движения.

Но ни вся общественная деятельность, ни личные проблемы не складывающейся жизни не поглощают ее: на первом месте — впереди пищи и жилья (сидя без гонораров, она временами голодала), рядом, может быть, с естественным стремлением красивой женщины выглядеть элегантно — находится литературное творчество. В ответной речи во время вручения ей литературной премии имени Антона Вильдганза (1971) И. Бахман говорила: «⟨...⟩ я существую только когда пишу; я ничто, если не пишу, становлюсь совершенно чуждой сама себе, утрачиваю себя, если не пишу».[7] За этим кроется настоятельное стремление, изображая человеческие характеры, понять, объяснить для читателей и, если возможно, тем самым как-то улучшить, исправить мир. В романах «Ма́лина» (1971), «Случай с Францей» (не окончен) психологические вопросы людских взаимоотношений — отношений между женщиной и мужчиной прежде всего, но не только, — решаются во спасение от взаимного убивания людей, которое совершается, как убеждена писательница, в обычной повседневности злым словом, душевной черствостью и прочими орудиями современного цивилизованного человека. В планах поздней Бахман намечалось до десятка больших романов — целый цикл, подобный «Человеческой комедии» Бальзака. Она собиралась написать картину австрийского общества «начиная с каринтских крестьян, с провинции и до интеллигентов», судя по одному из ее последних интервью 1973 года.[8]

С середины 1960-х годов И. Бахман отстраняется от общественных дел, с тем чтобы целиком отдаться литературе, прозе по преимуществу. «Писателям придется подавать в отставку, если они будут талдычить лишь те же самые слова, что и все остальные», — сказала она в 1971 году.[9]

---

[6] Ibid. S. 160.
[7] Цит. по: *Hapkemeyer A.* Op. cit. S. 131.
[8] Ibid. S. 136.
[9] Ibid. S. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

Я выучилась наконец
понимать слова,
вот эти
(для простого люда):
голод,
стыд,
слезы
и смертная тьма[10]

— эти строки одного из последних стихотворений поэтессы, названного ею «Никаких нежностей», дали когда-то исследователям повод говорить о гражданственности поэзии Бахман,[11] сближая эту поэзию с творчеством Брехта, которого поэтесса, кстати, высоко ценила. Но если эта боль за человека и может назваться гражданственной, то лишь в особом, бахмановском, австрийском понимании, близком гуманизму Достоевского, Кафки или Фрейда, как сочувствие всякому страданию, душевному переживанию неустройства бытия. Благодаря в 1959 году за премию Общества слепых инвалидов войны (полученную ею за радиопьесу «Добрый бог Манхэттена», 1958), И. Бахман напомнила, что писатель «всем своим существом обращен к Ты, к человеку, до которого он хочет донести свой опыт познания человека (или свой опыт познания вещей, мира и своего времени, да — и всего этого тоже! — однако в особенности именно человека), каков он все-таки есть или каковы другие там, где он и другие больше всего являются людьми».[12] Сострадание, пронизывающее все творчество Бахман, выразилось, например, в тексте, который поэтесса подготовила для балетной пантомимы, сочиненной ее другом, композитором Хансом Вернером Хенце (1953) по роману Достоевского «Идиот». Этот «Монолог князя Мышкина» пронзительно человечен: «Любая секунда моего бытия срослась воедино, переплелась с судьбою и жизнью чужого мне человека ⟨...⟩».[13]

Но все это требовало адекватного поэтического языка, а к словесному материалу, к стихии слова Бахман относилась так же трепетно, как ваятель относится к камню или резчик — к дереву. За этим поклонением слову стояла не только традиция немецко-австрийского модернизма (С. Георге, П. Целан) или французской поэзии, за которой Бахман внимательно следила, но и собственно специальность поэтессы — философия. Философия языка, столь обстоятельно разработанная М. Хейдеггером и мыслителями «венской школы» (Л. Витгенштейн и др.), приписывала человеческому слову едва ли не функцию создания мира, во всяком случае, положение «речь говорит», выдвинутое Хейдеггером в 1950 году,[14] фиксировало внимание на основах словесного творчества. «Эй, слова!» — восклицает поэтесса:

Эй, слова, вставайте и — за мной!
и если уж мы забрались
в такую даль, то что нам стоит
рвануться дальше, в бесконечность...[15]

Поэтическое слово для Ингеборг Бахман — это отражение мира, а «формулы» стихов рождаются из дыхания поэта, и в этом гарантия их искренности и истинности (очерк «Зачем стихи?» — 1955). Говорят об особенном ритме, присущем зрелой поэзии Бахман,[16] о ее искусной стилистике, но в бахмановском языке есть какая-то

[10] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 185.
[11] См., например: *Урманова М. И.* О поэтике Ингеборг Бахман // Поэтика и художественный метод в зарубежных литературах. Ташкент, 1987. С. 39—40.
[12] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 565.
[13] Ibid. S. 52 (перевод И. Грицковой).
[14] См.: *Heidegger M.* Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, 1960. S. 12.
[15] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 183.
[16] *Hapkemeyer A.* Op. cit. S. 54—56.

lib.pushkinskijdom.ru

тайна, которая не позволяет хорошо воспроизводить ее стихи, например, по-русски. При переводе теряется их упругая энергия, которая очень ясно слышится особенно в голосе поэтессы, когда она читает свои стихи (сохранились записи). Тайна эта заключена, несомненно, также и в особенностях немецкой интонации, в традициях немецкого акцентного стиха, продолженных когда-то Клопштоком и Гельдерлином и многими другими вплоть до Георге. Органически влилась в эту традицию античная струя. Стиховое новаторство Бахман обнаруживает подчас свои старые источники, например сапфическую строфу:

Если на качелях все семихолмье
к небу взлетает и вниз стремится
от тяжести нашей и от объятий —
в темную воду...
(«Картина Рима ночью»)[17]

В поэзии Бахман встречаются следы фольклора, причем фольклора, по-видимому, славянского или смешанного: ведь поэтесса выросла, как она сама вспоминала в автобиографической заметке, «на границе, в долине, имеющей два имени — немецкое и словенское», среди ее предков были австрийцы и «венды», а «за горами, в часе пути, лежит уже Италия».[18] Славянское, словенское связывалось в ее представлении с чем-то исконным, сельским, праведным и правдивым. Когда в мае 1973 года она побывала с выступлениями в Варшаве и Кракове и была встречена с восторгом, вернувшись, окрыленная, в Рим, она сказала растроганно: «Я ведь все-таки славянка».[19] Славянской древностью веет от заклинаний Великого Медведя (поскольку он же — и созвездие, то название стихотворения и уже упоминавшегося сборника приходится переводить на русский как «Призыв к Большой Медведице»), от темы вурдалака в как бы детской песенке «Дорога домой» из того же сборника:

Ночь ключей цветущих —
травам нет числа, —
промочи мне ноги,
чтоб я легче шла.

За спиной — вампира
Жуткие круги,
Слышу, как он дышит,
Как стучат виски...[20]

В стихотворении «Широкий ландшафт под Веной» вдруг открывается почти российская «ветреная даль» (слова из русских стихов Рильке), и в оригинале появляется слово Steppen. Поэтесса чувствует свою связь с миром славянского «востока»:

С той самой ночи
я живу и говорю снова
чешской речью,
словно я снова дома,
где между Влтавою и Дунаем
и рекою моего детства
все давно меня знают.
. . . . . .
Рушатся ледяные глыбы

[17] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 119.
[18] Ibid. S. 590.
[19] *Hapkemeyer A.* Op. cit. S. 150.
[20] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 91 (перевод В. Топорова).

lib.pushkinskijdom.ru

на реке, что и моя тоже,
и вырывается вода на свободу,
слышная до самого Урала.
(«Прага, январь 64-го»)[21]

Тогда же возник подлинный гимн в честь свободной Чехии — «Богемия лежит у моря», стихотворение, как бы выносящее страну на берега Вселенной.

Зная с детства словенский язык, И. Бахман могла, очевидно, легко воспринимать другие славянские наречия. Неизвестно, читала ли она по-русски, но крупные имена русской литературы были ей, конечно, знакомы. В поэме о князе Мышкине находим очень своеобразный парафраз пушкинской баллады о «Рыцаре бедном», подсказанный, разумеется, романом Достоевского, но это не исключает отдельного знакомства Бахман с творчеством Пушкина. В ее франкфуртских лекциях упоминались Блок, Маяковский и Пастернак. В 1964 году поэтесса познакомилась с А. Ахматовой.

Как известно, в декабре 1964 года А. А. Ахматову выпустили за границу. В Италии, по инициативе Европейского сообщества писателей и сицилийской общественности, ей была присуждена международная литературная премия «Этна-Таормина». Для торжественного вручения премии надо было прибыть на Сицилию, в древний город Таормину вблизи Этны, а затем переехать в не менее древнюю столицу провинции Катанию, где и должна была 12 декабря совершиться сама церемония.

Все перипетии поездки и торжеств Анна Андреевна, очень уже пожилая и с больным сердцем, перенесла стойко и приняла знаки признательности со стороны итальянцев и всех ее европейских почитателей как заслуженную честь, хотя, по свидетельству А. Т. Твардовского, присутствовавшего на церемонии, вернувшись в гостиницу из замка Урсино, где проходило торжество, Ахматова сказала:«А ведь меня, как поэта, здесь никто не знает».[22]

Кое-что узнали, конечно, те, что съехались в замок. Перед ними выступили итальянский поэт Джакомо Дебенедетти и Александр Твардовский. Был прочитан итальянский перевод знаменитого стихотворения Ахматовой «Мужество» («Мы знаем, что ныне лежит на весах...», 1942). Сама Анна Андреевна сказала краткое благодарственное слово и прочитала именно то свое стихотворение, которое она, всю жизнь поклонявшаяся Данте, не могла не прочесть перед итальянской публикой, — стихотворение еще 1924 года «Муза»:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что́ почести, что́ юность, что́ свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».[23]

Оно прозвучало, может быть, даже несколько вызывающе, выпадая из привычного официально-благодарственного церемониала. Мы не знаем, какие чувства внесла тогда Ахматова в подтекст произносимых стихов (по другому поводу она когда-то сказала: «Стихи эти были с подтекстом, Таким, что как в бездну глядишь...»).[24] Там было, может быть, сожаление о непосещенной Италии прежних лет. Эта горечь была ею давно высказана — в строках конца 1950-х годов:

---

[21] Ibid. S. 187.

[22] См.: *Кондратович А. И.* Твардовский и Ахматова // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 680.

[23] *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 173—174.

[24] Там же. С. 359.

lib.pushkinskijdom.ru

Все, кого и не звали, — в Италии —
Шлют с дороги прощальный привет.
Я осталась в моем зазеркалии,
Где ни Рима, ни Падуи нет.
. . . . . .
Мне к лицу стало всюду отсутствовать
Вот уж скоро четырнадцать лет...

Ахматовские стихи, помеченные Италией 1964 года, все, кажется, печальны: «С кем мы еще поменялись судьбой? Лучше бы не было нас на земле...» («Из итальянского дневника»). В Риме и повсюду стоят перед взором поэта ставшие для нее родными сосны поселка Комарово, стоят как символ обиды и — примирения:

Заключенье небывшего цикла
Часто сердцу труднее всего,
Я от многого в жизни отвыкла,
Мне не нужно почти ничего, —

Для меня комаровские сосны
На своих языках говорят
И совсем как отдельные весны
В лужах, выпивших небо, — стоят.

(«В Сочельник (24 декабря).
Последний день в Риме»)

Незадолго до этого стихотворения был создан маленький шедевр — фрагмент, включенный затем Ахматовой в цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» как завершение цикла:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней.

(«Рим. Ночь.
18 декабря 1964»)[25]

Вспомним картину ночного Рима, набросанную Ингеборг Бахман. Для нее Италия была скорее спасением, пристанищем, хотя поэтесса относилась к Вечному Городу, равнодушному к людям, не без скепсиса (очерк «Что я видела и слышала в Риме», 1955). Но обеим поэтессам — Бахман и Ахматовой — Рим позволял взглянуть сквозь преходящее, сквозь страдания и даже смерть в бездну Вечности, которая «ввек говорить не устанет..»[26]

Голос Вечности, ее, по выражению Ахматовой, «царственное слово», т. е. поэзия, и явилось почвой, на которой возник интерес Ингеборг Бахман к старшей русской современнице. Как раз интерес австрийской поэтессы к Ахматовой — одно из свидетельств того, что ахматовская лирика была востребована в мире, вопреки сомнениям автора. «А тебе еще мало по-русски, — сама упрекала себя Анна Андреевна, —

И ты хочешь на всех языках
Знать, как круты подъемы и спуски
И почем у нас совесть и страх».

(Ок. 1964)[27]

---

[25] Там же. С. 226, 356, 368—369.
[26] Там же. С. 359.
[27] Там же. С. 341.

lib.pushkinskijdom.ru

В Катании и Таормине Анна Андреевна встречалась с разными людьми, которые приветствовали ее приезд.[28] В эти дни, очевидно, познакомилась с нею и И. Бахман. Андреас Хапкемейер, тщательно изучивший биографию Бахман и общавшийся с теми, кто хорошо знал Ингеборг (архив поэтессы пока закрыт для исследования), определенно утверждает, что Бахман была «лично знакома» с Ахматовой.[29] Об их знакомстве довольно подробно рассказывает немецкий писатель и журналист Ханс Вернер Рихтер, центральная фигура «Группы 47».

По свидетельству Х. В. Рихтера, австрийская поэтесса присутствовала при вручении Ахматовой премии и сразу после ответного выступления русской гостьи прочла перед ней и публикой свое стихотворение «Воистину. Анне Ахматовой» («Wahrlich. Für Anna Achmatowa»). По всей видимости, Ингеборг Бахман очень волновалась. «Казалось, она долго готовила себя к этой минуте», — пишет Рихтер и вспоминает далее, что в награду Бахман получила от «царицы» русской поэзии царственный кивок. На последовавшем праздничном приеме в высшем свете Сицилии Бахман выглядела при Ахматовой, как «первая придворная дама королевы». Рихтер утверждает, что во все время пребывания Ахматовой в Италии Ингеборг Бахман почти не отходила от нее ни на шаг.[30] Даже если это преувеличение, глубокое, даже восторженное уважение, которое питала И. Бахман к А. Ахматовой, — бесспорный факт.

Так или иначе, поэзию Ахматовой она в какой-то степени знала: стихи появлялись в итальянских и немецких переводах. Возможно, повторяем, Бахман могла читать по-русски, так как, например, в ее новелле «Синхронно» (точнее надо было бы перевести немецкое заглавие «Simultan», наверное, как «Смесь языков») встречаются русские фразы. То, что она следила за судьбой переводов из Ахматовой, подтверждается следующим эпизодом. Когда стало известно, что немецкое издательство «Пипер-Ферлаг» собирается выпустить том произведений А. Ахматовой в переводах бывшего нацистского литератора Х. Баумана, Ингеборг Бахман выразила решительный протест и порвала с этой издательской фирмой всякие отношения, с ущербом для себя. К счастью, проект не осуществился.

Однако самым важным свидетельством интереса Бахман к Ахматовой служит ее стихотворение, посвященное Анне Андреевне и написанное, по всей видимости, тогда же, в конце 1964 года:[31]

ВОИСТИНУ

Анне Ахматовой

Кого никогда слово не подвело,
и скажу я вам,
кто сам спасает себя,
на слово надеясь —

тому помочь невозможно.
Ни на кратком его пути,
ни на самом долгом.

Фразу хотя бы одну крепко сработать,
чтобы среди пустословия устояла.

Тому не под силу это,
кто имя свое таит.

---

[28] См.: *Пунина И. Н.* Анна Ахматова на Сицилии // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 662—669.

[29] *Hapkemeyer A.* Op. cit. S. 133.

[30] См.: *Richter H. W.* Im Etablissement der Schmetterlinge: Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47. 2. Aufl. München, 1993. S. 58—59.

[31] *Bachmann I.* Op. cit. Bd 1. S. 188.

lib.pushkinskijdom.ru

Это язык авгуров, т. е. людей, которые способны понять друг друга, язык профессионалов, которые знают, что такое слово и что такое труд поэта. Вполне возможно, что стихотворение было навеяно строками ахматовского «Мужества», — собственно, гениальным парафразом слов Тургенева о русском языке:

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем...[32]

Но могли быть и другие ассоциации, так как любое стихотворение Ахматовой поражает законченностью. Очень близки к мысли стихов Бахман наблюдения исследователей ахматовского творчества — Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, Е. С. Добина и др. Откликаясь на событие, совершившееся в сицилийской Катании, К. И. Чуковский писал об Ахматовой: «Стихи у нее кованые, сработанные раз навсегда».[33] Еще один важный оттенок стихотворения Бахман — акцент на личном мужестве много выстрадавшего человека, женщины, в которой выразилась целая эпоха — войны, террор, бездомность (так хорошо понятная австрийской поэтессе):

А веселое слово — дома —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький,
Как отравленное вино.
(«Поэма без героя. Эпилог»)[34]

«Людям моего поколения не грозит печальное возвращение, — писала А. Ахматова в недатированной автобиографической заметке совсем в духе И. Бахман, — нам возвращаться некуда».[35]

Одиночество, удел всякого творческого человека, но вдвойне тягостное для женщины, также очень сближало Бахман с Ахматовой. Эту «австрийскую» тему Ахматова еще в молодости уловила у Рильке, переведя в 1910 году его стихотворение «О, святое мое одиночество — ты!»[36] Потом эта тема сделалась и ахматовской.

Ахматовой не было надобности скрывать свое имя — ни от недругов, ни от ценителей своей поэзии. Создателя «Поэмы без героя» и «Реквиема» узнавали, так сказать, по львиным когтям. Это можно отнести и к наследию Ингеборг Бахман — не случайно упоминавшаяся уже книга А. Хапкемейера о ее творчестве заканчивается цитатой из стихотворения, посвященного Ахматовой. Большие несбывшиеся литературные планы Бахман могли бы вывести ее на первое место среди австрийских прозаиков второй половины XX века, но как лирик, по крайней мере, она успела занять место в переднем ряду современной поэзии на немецком языке. В этом отношении Бахман и Ахматова могут считаться равными.

Имеются и другие грани творчества, объединяющие обеих поэтесс. В частности, это их похожее отношение к музыке и музыкальному началу в стихе: обе работали над балетными либретто. Сходным было отношение обеих к народной поэзии: она привлекала их в особенности сочетанием лиричности и трагизма. К приводившимся выше стихам Бахман о вурдалаке и медведе можно здесь присоединить, например, ахматовское «Заклинание» («Из тюремных ворот, Из заохтенских болот...», 1935). Однако главным их сходством остается отношение к слову — созидающему и сокрушающему, требующему всей жизни и эту жизнь дающему:

---

[32] *Ахматова А.* Соч. Т. 1. С. 199.
[33] *Чуковский Корней.* Малиновые костры // Неделя. 1964. № 51. 13—19 дек. С. 9.
[34] *Ахматова А.* Соч. Т. 1. С. 297.
[35] Там же. Т. 2. С. 242.
[36] Там же. С. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное слово.[37]

[37] Там же. Т. 1. С. 329.

НЕОКОНЧЕННЫЙ РАССКАЗ ВС. ИВАНОВА «ГЕНЕРАЛИССИМУС»

(ПУБЛИКАЦИЯ © Е. А. ПАПКОВОЙ)

Есть в дневнике Вс. Иванова горькая запись: «Когда я думаю о смерти, утешает то, что на том свете не будет редакторов». И действительно, редакторская правка его рукописей причиняла Вс. Иванову, по его словам, страшные терзания. «Читателю это неинтересно», «Народ этого не поймет» — подобными фразами исчерканы были рукописи повестей, рассказов и романов писателя, считавшегося, по традиционному мнению, классиком.

Готовя к публикации рукопись неоконченного рассказа Вс. Иванова «Генералиссимус» и сама выступая в роли редактора, я, конечно, не хотела бы оказаться в роли такого невежественного цензора, берущегося судить о писательском мастерстве. Поэтому сразу следует сказать, что предлагаемый текст — это один из возможных вариантов прочтения и реконструирования тех черновиков, набросков, отдельных записей, которые пролежали в архиве Вс. Иванова более 30 лет. Работа над текстом была проделана совместно с М. В. Ивановым, сыном Вс. Иванова.

Беря на себя смелость реконструировать незавершенный текст, мы старались максимально руководствоваться волей автора. Прежде всего надо отметить, что восстановленный текст не противоречит поэтике Вс. Иванова. Соединение реального и фантастического планов, различных исторических времен, введение в художественное повествование документов, лирических отступлений, обобщений, комментариев (чаще всего иронических, как например в романе «У»), яркие, образные описания природы — эти стилевые черты можно видеть в произведениях Вс. Иванова разных лет, особенно последнего периода творчества.

Рассказ «Генералиссимус», если бы он был закончен, был бы последним, может быть, в какой-то мере итоговым произведением Вс. Иванова. Работа над ним велась в феврале-апреле 1962 года, незадолго до смерти писателя, хотя первое упоминание относится к 1956 году. В дневниках Вс. Иванова 1962 года есть записи об этапах работы над рассказом и размышления о его возможной судьбе: «Завтра сажусь переписывать „Генералиссимуса". Что-то его ждет, беднягу?»[1]

Тема и главная сюжетная линия будущего произведения были определены Вс. Ивановым сразу: врач воскрешает найденного в вечной мерзлоте генералиссимуса Александра Меншикова.

Невозможность для человека примириться со смертью определила значимость идеи воскрешения из мертвых для религиозных и философских систем, для мировой литературы. Особое место занимает тема воскрешения в литературе XX века, что во многом связано с бурным развитием науки. Вопросы преодоления законов мира, пространства, времени и смерти были предметом размышлений Н. Федорова, К. Циолковского. Литература начала XX века была захвачена пафосом проникновения в тайны жизни и природы. В 1914 году В. Брюсов писал: «Смерть и Воскресение суть

[1] *Иванов Вс.* Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1985. С. 452.

lib.pushkinskijdom.ru

естественные феномены, которые она (наука. — *Е. П.*) обязана исследовать и которые она в силах выяснить. Воскрешение есть возможная задача прикладной науки, которую она вправе себе поставить».[2] Произведения А. Платонова, М. Пришвина, Н. Заболоцкого, В. Маяковского в большей или меньшей степени были исполнены веры в творческие, преобразовательские силы человека, надежды на победу его над временем, болезнями и смертью. Воплощение в жизнь этих идей казалось делом недалекого будущего. А. М. Горький, которого Вс. Иванов называл в числе своих учителей, в лекции «О знании» в 1920 году утверждал: «Мое внутреннее убеждение такое, что рано или поздно, может быть, через 200 лет, а может быть, через 1000, но человек достигнет действительного бессмертия. Я не вижу вообще пределов мощи человеческого разума, я не вижу пределов работе его, я не вижу пределов его творчеству».[3]

В произведениях Вс. Иванова впервые мотив преодоления законов мира (пространства) появился в фантастическом рассказе «Странный случай в Теплом переулке» (1924), где герои, четверо молодых ученых, неожиданно из Москвы 1924 года попадают в будущее. Впрочем, мысль о всесилии науки, помогающей преодолеть пространство, время, старость, дается в рассказе с некоторой долей иронии, а само перенесение в будущее воспринимается как чудо, не нуждающееся в объяснении.

В 40-е годы писатель задумывает цикл «Фантастических повестей и рассказов». Герой одного из них, Пауль фон Эйтцен («Агасфер»), наделен бессмертием, но оно, в соответствии с христианской легендой, становится для него проклятьем. Не рассматривая подробно эти произведения, можно все же сказать, что Вс. Иванов, для которого, безусловно, идеи времени о преобразовательской деятельности человека и конкретно о воскрешении из мертвых и достижении бессмертия имели свою привлекательность, тем не менее относился к ним с известным недоверием. «Не нужно насиловать жизнь. Она за это отомстит» — эти слова могли бы быть репликой писателя в споре о воскрешении.

Эта скрытая полемика с идеями времени была продолжена в рассказе «Генералиссимус», и, если бы рассказ был завершен, мы имели бы возможность достаточно ясно определить позицию писателя. К сожалению, незаконченность рукописи позволяет делать лишь весьма приблизительные выводы.

Обратимся непосредственно к архивным материалам. Наиболее завершенный текст представляет собой 1 глава рассказа «Люты коренья». Она есть и в рукописном, и в машинописном виде, причем в нескольких вариантах, из которых подробно прописаны два. Первый содержит последовательное изложение событий, предшествовавших воскрешению. Здесь уже указано время действия рассказа — февраль 1945 года, место — сибирское село Березово, дана характеристика одного из главных героев — доктора Михея Кирилловича Гасанова. Второй вариант начинается с ретроспекции: в первых же строках речь идет о НЕМ (воскрешенном А. Меншикове), автор сообщает, что ЕГО привезли в Москву, и дает по этому поводу некоторые комментарии и разъяснения. Затем рассказ возвращается к началу — «появлению ЕГО предшествовали снега времен почти космогонических». Другие варианты первой главы менее разработаны, доктор именуется то Иваном Николаевичем, то Михеем Олеговичем, но в основном в набросках и планах Вс. Иванов называет его Михеем Кирилловичем.

В архиве есть варианты плана рассказа по главам. Наиболее полный из них следующий.

«*Глава первая.* — Хирург, Липат и кн. Меншиков.

---

[2] *Брюсов В.* О смерти, воскресении и воскрешении // Вселенское дело. Одесса, 1914. Вып. 1. С. 49.

[3] *Горький М.* Художественные произведения. Статьи. Заметки // Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. 12. С. 110.

lib.pushkinskijdom.ru

Глава вторая. — Дорога в Москву: катер, самолет и ж.-д. Мысли о жене. Что с ней?

Глава третья. — Жена получает письмо от мужа перед операцией. „Было" у ней что-то с профессором? Ее вдруг выселяют. Должно быть, и для нее, и для него полной неожиданностью появление ее и проф. — (кто он?) — в Кремле. *А в это время* — муж и Менш. приезжают в „Балчуг".

Глава четвертая. — Прием в Кремле; перед этим узнают о гибели Липата, им предсказанной».

Из перечня глав ясно, что главной сюжетной линией должна была быть линия доктора и Меншикова: воскрешение, дорога в Москву, встреча со Сталиным в Кремле. Черновиков и набросков к этой сюжетной линии больше всего, они достаточно разработаны. Помимо главной, вырисовывается еще несколько сюжетных линий: жена доктора, ее любовь к профессору и дальнейшая судьба в связи с открытием доктора. Вс. Иванов, как это видно из набросков, планов и диалогов, предполагал различные варианты развития сюжетной линии жены. Есть, например, такой:

«*Жена* узнает об опыте. Кто?

„Меншиков?!" И она приходит в ужас.

Она понимает, что уничтожение грозит не только доктору, но и его окружению. „Предлог найдется".

Мужа, доктора, она уже не любит; любит другого (профессора?), но она готова пожертвовать всем ради науки. Она просит мужа „законсервировать"ее, а уж тайну у этого простодушного нетрудно выпытать. Разумеется, есть риск: можно и не проснуться. Но ведь риск и в том, что она — жена доктора, ее могут уничтожить вместе с ним».

Другая сюжетная линия, связанная с основной, но также оставшаяся в виде плана, строится вокруг образа сторожа Липата.

«Сторож *Липат* и штурвальный *Никитенко* — как их интересы (скажем, спекуляция) сплелись с появлением генералиссимуса? — За ними стали наблюдать, а „дело" (спекуляция) накапливалось крупное. Поняв, что „гонятся", они стали подозревать друг друга: „Кто-то выдает, иначе — почему ж?" Ссора. Убийства. Но они так и не поняли, разумеется, что виною тут генералиссимус, его появление, слежка, организ. полк. Порскуном».

И эта сюжетная линия практически не была разработана Вс. Ивановым: всего несколько страниц рукописи отведено названным персонажам. При всей непрописанности этих побочных линий очевидно, что между воскрешением Меншикова и судьбами людей, имеющих как непосредственное (доктор), так и косвенное (жена, Липат, Никитенко) к нему отношение, существует связь, и чудесное воскрешение оборачивается не праздником человеческого знания, а трагической гибелью для всех участников этой истории. Вс. Иванов предполагал несколько вариантов окончания рассказа, каждый из которых — гибель героев.

Для Меншикова: «М. в ванной сам себе выпустил кровь и ушел (утоп — нрзб.)». Или: «Проф. прикрепили к Меншикову, но проф. не знает: принять или нет предложение — выпустить кровь и опять положить в гроб; предл. Сталина?» Или: « ⟨...⟩ отправить в Сибирь, в лагерь, под номером...». Выбор небогатый.

Судьба доктора должна была быть не менее драматичной: арест, допросы следователя в духе времени: « ⟨...⟩ нас интересуют ваши заграничн. связи. Какие. Вот, говорили вы на засед. Мед. Совета — что об опытах следует сообщить за границу... Кто они такие? И как вы им это сообщили?...» Дальнейшее предположить нетрудно.

В рукописи рассказа неоднозначность позиции писателя отразилась и в набросках диалогов между доктором Гасановым и его оппонентом, профессором Онисовым, в раздумьях самого доктора, в авторских размышлениях: «Вы этим хотите сказать — человек бессмертен? Смертен, смертен. И все делает для того, чтобы скорее прийти

lib.pushkinskijdom.ru

к гибели. И — правильно. Пора прийти чему-то другому. Уж очень человек несовершенен. Можно ли простить людям то, что они свершили за эти две войны и вообще за половину XX века»; « ⟨...⟩ с историей нельзя шутить, т. е. в смысле ее воскрешения. Кажется все незыблемым, а дунет ветерок, и все скроется»; «Человек брошен в другие исторические условия. Вчуже жалко. Даже если вы живете 100 лет, вы уже мало кому нужны и интересны. А через двести? Воскрешать — это жестоко».

Наиболее художественно убедительно позиция Вс. Иванова высказана на страницах рукописи, где раскрывается образ генералиссимуса Меншикова. Несмотря на незавершенность рукописи в целом, его психологический портрет создан писателем полно и ярко. Следует вообще сказать, что в рукописи рассказа «Генералиссимус» наибольшее внимание уделено характерам героев. Так, например, есть страницы с пометкой «Лица», где подчеркнуты отдельные, наиболее яркие черты характеров или психологическое состояние героев в определенные моменты повествования.

По замыслу автора, композиционно образ Меншикова должен был быть построен так, что в рассказе герой как бы второй раз проходит жизненный путь: рождение (воскрешение), дорога — символ пути прозрения, борьбы смирения и гордыни, раскаяния в своих грехах, и вторичная смерть. Впервые в своем творчестве Вс. Иванов создает яркий психологический портрет властителя, запятнанного кровью невинных, к которому приходят запоздалые муки совести, — своего рода двойника И. В. Сталина, второго генералиссимуса, появляющегося на последних страницах рассказа во время приема в Кремле. Причем первоначально диалог на приеме должен был происходить между Меншиковым и князьком, случайно там оказавшимся (в архиве есть своего рода вставная новелла — биография князька), ему же Меншиков адресовал свою знаменитую фразу о водке, но потом Вс. Иванов отказался от этого варианта и свел в конце рассказа лицом к лицу двух генералиссимусов. Параллель была продолжена и в описании ночи после приема в Кремле: «Даже оба генералиссимуса так не думали: один в гостиничной комнате в „Балчуге", другой в домике подле Кунцева в роще, выбирая себе комнату, в которой ему лечь спать сегодня. Его мучила бессонница, и ему казалось, что она проходит, если он спит в иной комнате, а что он боялся убийц, этого он старался не думать, и не имел права так думать при той всенародной любви, о которой так кричали ежеминутно радио и газеты».

Вообще, следует сказать, что это последнее произведение Вс. Иванова очень печально. В ходе повествования на первый план выходят мотивы одиночества человека и в природном мире, и в мире людей, и в историческом времени, боль от сознания тщетности великих замыслов человека и попыток их осуществления. Всю художественную ткань рассказа пронизывает противоречие между духовной силой и величием личности («Значит человек бессмертен!») и ее трагическим бессилием, невозможностью что-либо изменить в мире и невозможностью измениться («люди те же», только «водка стала лучше»...).

Известно немало писателей первой четверти XX века, входивших в советскую литературу с уверенностью в том, что «Человек — это звучит гордо!» — а к концу своего жизненного и творческого пути с горечью осознавших, что человек-то далеко не всесилен, скорее наоборот, жизнь переделывает все, в том числе и человека, по-своему. Так и Вс. Иванов в своем последнем незаконченном произведении размышлял: «Люди, народы, страны и даже земля меняет свои очертания. И странно, чем больше человек узнает об этих изменениях, тем больше возносится, словно эти изменения он сам выдумывает и осуществляет».

lib.pushkinskijdom.ru

Всеволод Иванов

ГЕНЕРАЛИССИМУС

Глава первая. — **Люты коренья**

Февраль вышел снежным. Березовцев снегами не удивишь, однако и они охали. Трудно стало подвозить дрова, сено, продовольствие, которого требовалось много: война, в городок эвакуировали лазареты и даже отделение киевской клиники.

В середине марта, в дни «авсеня» — древнее определение начала весны, до сих пор здесь не забытое, — точно подтверждая предание, что и в Сибири весна в марте бывает, начались теплые дни. Подул полуденный ветер, «авсенюха», потекло с крыш, и весна, точно боясь, что не успеет, стала днем и ночью точить снега. К концу марта, — что уже совсем необычайно, — хлынули дожди, земля обнажилась, налились до краев реки, лед затрещал, и ветра, точно в беспамятстве, пели отходную зиме.

И увеличивая беспокойство, с юга доносилось мягкое, но глубокое погрохатывание, сопровождаемое легкими, еле уловимыми толчками. Говорили, что от гор — где-то там ведут дорогу, но горы ведь не близко? Толчки сопровождались светом на горизонте, впрочем, зданий они не колебали и работе не мешали.

А работа у доктора была жгучая, увлекательная.

Он работал старшим хирургом в большом лазарете с сотнею больных и считался специалистом по переливанию крови, крупным. Он вел записи, и все верили, что он напишет хороший труд по хирургии времен Отечественной войны, вообще к нему относились хорошо и много ждали от него в науке, в медицине; он собирался на преподавательскую работу после войны, да и войне близился конец: наши войска стояли на Одере в те дни уже.

К полуночи его охватывала приятно-тревожная усталость. Дойдя до дивана и поспешно раздевшись, он плюхнулся с мыслью: уснуть немедленно! Да, немедленно, чтоб на другой день рука была крепка и мысль ясна. От крепости руки его, от ясности его разума зависит каждый день ⟨жизнь⟩ трех или пяти больных.

В сущности ему некогда было обращать внимание на снега, или дожди, или на погрохатывание с юга, сопровождавшееся по темным вечерам какими-то светло-сиреневыми вспышками на горизонте. И он не обратил бы внимания, если б не помощники, а затем и он сам, не заметили, что во время усиленного погрохатывания и вспышек спорилась работа, операции проходили более удачно, больные явно лучше их переносили, даже это в какой-то еще не вполне уловимой степени влияло и на скорейшее выздоровление. На душе было как-то легко и нежно. Многое ожидалось в такие минуты. Впрочем, доктор Гасанов относился ко всему этому достаточно скептически и больше всего боялся, чтоб не узнал об этом сторож Липат. Липат, по слухам, ворожил, предсказывал и едва ли не лечил травами. Все это требовало проверки. «И надо б заняться, да некогда — думаешь, как бы от операционного, после обхода, до постели добраться, а тут с ним возись? В конце концов обязанности свои сторожа и истопника он выполняет хорошо, а болтает, так и пусть болтает!» — думал доктор. Липат пел на клиросе, называл себя «овчар, агнец непорочный» — и это тоже не нравилось доктору. Но вместе с тем Липат страстно ненавидел фашизм, войну считал глубоко справедливой и нужной — «внуков и сынов ушло семеро, двух уже Бог взял, и сколько их вернется, Миколе-угоднику, поди, только известно», — а, пусть его!

* * *

Словно его толкнуло что. Гасанов сел на топчане, свесив ноги. Светало. Привыкший глаз видел нити проводов на стене, фанерный столик, покрытый старой газетой,

lib.pushkinskijdom.ru

и чайник на нем, грязный стакан рядом с чайником — всю нехитрую обстановку скромной, даже, пожалуй, бедной комнаты его. Да и то сказать — барак! Натянув бурки и накинув полушубок, скользя по мокрым половицам, он вышел на крыльцо. Возле высокого сугроба он разглядел Липата, представительного, в длинном тулупе и высокой ушастой шапке, отороченной пушистым мехом. Липат ходил по старинке с деревянной колотушкой, хотя помимо его лазарет и клинику сторожило несколько инвалидов с берданками. Липат курил и глядел на горизонт, наполненный алым и струящимся золотистым светом. На юге опять почасту ухало, отдаваясь в ноги мягкими волнистыми толчками. И хотя ночь спалось плохо, опять потянуло к работе. ⟨...⟩

— Плохо, ты вот не явился, а я заснуть не мог, — полушутя, полусерьезно ответил Гасанов: когда ночью, после работы, Липат заходил к нему на часок покалякать, доктору казалось, что он засыпает легче и спит непробудно. — Что ж ты? Иль, дела?

— Дела не дела, а и не безделье. Вишь, как плывет. Убираю после природы-то. Ну, глядишь, и подвертываются под руку люты коренья.

Липат, не гнушаясь слов современных, любил и понимал старинные. «Авсень», начало весны, доктор узнал от него. Липат разъяснил, что в этот день полагалось раньше осыпать хозяев житом, приговаривая добрые пожелания, полагалось вечером гадать, а к обеду непременно — свиную голову. «Свинья хоть и пища, а характером — пакость, ее есть полезно». И он добавлял: «Ну, да это понятие отходит. До войны еще водилось, а теперь, когда девяносто процентов больных да раненых, ни тебе жита, ни тебе свиной головы, ни тебе гаданий». — Доктор шутил: «Гаданья-то при тебе, поди?» — Липат отшучивался: «Мне что гадать? Мое своеручное писание оканчивается».

— Какие же такие лютые коренья подворачиваются, Липат?

— Да разные, Михей Кирилыч, — ответил Липат уклончиво. — Эко, на полдне-то полыхает! К ветру, поди.

— Ну, а все-таки, какие коренья?

Липат помолчал, видимо думая — говорить или нет, и так как получалось, что лучше сказать, он проговорил решительно:

— Разрешите доложить все, товарищ старший хирург?

— Разумеется, все.

— У нас это случалось и прежде. Вымывает мертвые тела — в размыв, особенно если прямые воды, сразу значит. Мертвец ведь у нас тут не гниет: всюду вечная мерзлота. Городок хоть маленький, ну и накопилось. Мы в гроба не заглядываем, просто перекапываем; иногда попа пригласим, если колода старинная — раньше ведь попов было мало, хоронили и без отпеваний. Ну, и отпоем, чтоб не поднялся. Так вот, Михей Кирилыч, вышел я ночью, а ночь месячная, на обрывчик. Ухнуло, обвалилось. От бани недалеко, как бы не повредило, думаю, баню. Смотрю: вода крутит комище, а над комом торчит из обрыва колода, того гляди, упадет. Месяц, он ведь светом врет, многое померещиться может: мне и показалось, что крышка колоды сдвинута. А колода большая, медными полосами обита, старинная, из кедрового лесу. Это только самым почтенным людям ставили: кедр-то был из священной рощи, где остяки богам молились. Спустился. Верно, сдвинута колода. Я это зажигалочку чирк, наклонился. Покойничек-то хоть льдом покрыт, но видно — почтенный, рослый, халат, и сбоку шпага: поди, городничий, а то и воевода. Главное, что лицом — будто его только что положили. Я вот из-за лица-то пришел в смущение, Михей Кирилыч. Очень уж властное. А у нас горожанин — дурак, он даже и мертвой власти боится. Раз обручи лопнули, колода сдвинулась, будут переносить, непременно посмотрят. И пойдут толки, песни: «Липат своего деда колдуна выкопал!» Тьфу.

lib.pushkinskijdom.ru

«Странного нет ничего, — думал тем временем доктор, напряженно слушая Липата, — вечная мерзлота, понятно. Но, с другой стороны, и странно: что это за властная фигура, что это за воевода?»

— Так как же, Михей Кирилыч, посмотрите?

— Разумеется, разумеется. И узнай, пожалуйста, нет ли на городском кладбище запасных могил: надо его перенести туда немедленно.

— Могилы есть, как не быть: мор заметный.

Они прошли мимо склада медикаментов и аптеки, в которой горел свет. В окно было видно, как дежурный фармацевт Катя Гусева, склонившись над толстым томом «Тихого Дона», дремала, заложив пальцем страницу. Она была миловидна и заметно кокетничала с доктором. «Как все-таки тепло! — подумал доктор. — Окно совершенно оттаяло». Ему хотелось постучать пальцем, но, вспомнив про кедровую колоду, он ускорил шаги.

За аптекой шли бараки, в которых жила охрана, и за бараками начиналась тропинка к откосу. Дощатый забор здесь давно упал, и откос так подмыло, что края откоса доски еле-еле доставали. Обозначилась тропинка, по которой охрана носила себе воду, и в трех или пяти шагах от откоса виднелась темная, вся залитая солнцем колода. Между краями колоды была щель величиною в ладонь. Доктор заглянул и, хотя он немало видел мертвецов на своем веку и привык к ним, ему стало страшно.

* * *

⟨...⟩ Сторож Липат не знал, конечно, кого он обнаружил в кедровой колоде. Да и доктор сразу не мог поверить. Некоторое время спустя, приглядевшись, он обнаружил, что справа, вдоль бока, лежит короткая шпага в серебряных ножнах, и на витой рукоятке, славянской вязью — «Другу Меншикову. Петр. Полтавская баталия».

* * *

Скажем несколько слов о Березове. Село Березово. Ханты-Мансийского национального округа. Тюменской области, 12 тысяч жителей, на реке Северной Сосьве. Рыбокомбинат. Ищут нефть или газ. Северная Сосьва — левый приток Малой Оби. Вскрывается в мае! Идет кое-какой сплав. Крутой, обрывистый берег. Хвойные леса. Луга, озера, протоки и болота. От Тюмени, областного центра, семьсот с чем-то верст по прямой и «семь тысяч, если не на самолете». Все надо обходить — под конец кажется, что и самого себя обходишь. Восемь месяцев мороза и снега. Воздух сыр и туманен. Тучи. Восемь месяцев, чуть ли не подряд, бураны. Ночи длинны, иногда — северное сияние.

Возникла крепостца «Березов» в 1593 году — ров, вал, деревянная стена с башнями. Крепостца эта существовала и в 1727 году, когда в Березове числилось 400 дворов казаков служилых, три церкви, воеводский двор и приказ. Как водится, это было лишь военное сооружение.

В том же 1727 году сюда привезли светлейшего князя и генералиссимуса Александра Даниловича Меншикова с сыном Александром (13 лет) и дочерьми: Александрой (14 лет) и знаменитой княжной Марией (16 лет), обрученной невестой императора юного Петра Второго, по приказу которого и был сослан Александр Данилович. Их поместили в городском остроге, невысоком деревянном доме из четырех комнат с узкими, закругленными наверху окнами. В одной жил сам генералиссимус с сыном, в другой — две дочери, в третьей — прислуга, а в четвертой — кладовая. Дом был обнесен тыном из высоких стоячих бревен.

Гордый, жестокий, властолюбивый, порочный князь А. Меншиков, говорят, в Березове быстро смирился. Он будто повторял беспрестанно: «Благо мне, Господи,

lib.pushkinskijdom.ru

яко смирил мя еси!» Как бы возвращаясь к своей молодости, когда он, вместе со своим другом и благодетелем Петром Первым, работал на голландских верфях, он взялся за топор и срубил деревянную церковь во имя Рождества Богородицы с пределом Ильи Пророка, где и был церковным старостой, собирал деньги, которые еще недавно собирал миллионами, пел на клиросе, где его слушали казаки да охранявшие его рядовые, звонил в жалкие колокола и даже говорил поучения, которые слушали тоже. Вечерами он читал богословские книги или диктовал детям свои записки, которые, впрочем, пропали. Он ждал и ждал доброй весточки. Дули бураны, — а доброй весточки не было. Он умер два года спустя и был похоронен на берегу Сосьвы, близ алтаря построенной им церкви. Через месяц рядом с ним похоронена была невеста императора, через которую светлейший князь Ижорский надеялся совсем овладеть российским престолом.

Сибирские реки своенравны.

Едва ли не самая своенравная среди них Северная Сосьва.

Обмывая и обрывая берега свои, на которых примостился Березов, она не только унесла гроб Меншикова и его дочери, княжны Марии, но смыла и церковь Богородицы, и фундамент ее. Поговаривали, что манси — по-тогдашнему остяки — нашли гроб где-то уже на песках Оби и похоронили его, по-своему, торжественно. Сам тобольский губернатор заинтересовался будто этим слухом и посылал, лет тридцать спустя, уже в дни Екатерины Второй, офицера, чтоб узнать, где похоронен Меншиков, но офицер вернулся втуне. «Никто ничего не знает, ходит слух, что схоронили какого-то великана в длинном халате и кедровой колоде с золотой шпагой у бока, но кто, где, узнать о том невозможно, ибо остяки — народ вздорный, и сам архангел Гавриил у них толку бы не добился, а я и плеть пробовал». Как видите, казачий офицер выражался и действовал энергично, но толку не добился. Позже, в 1825 году, тоже по приказу, уже другой тобольский губернатор искал могилу Меншикова; вскрыли и нашли что-то похожее — могилу, впрочем, засыпали; в донесении своем городничий прибавлял — «не ручается, действительно ли усопший был князь Меншиков».

* * *

Началось это в первых числах марта. В Березове шел сначала мокрый снег, его навалило много, затем подморозило, встал наст, а затем наступила длительная оттепель, речки выступили из берегов. Взрывы точно подталкивали воду, она поднималась через ровные промежутки какими-то волнами. В городке было тревожно.

* * *

Долгое и горячее обсуждение в Медицинском Совете после доклада доктора Гасанова.

По словам доктора, смерть последовала в холодной комнате после обильного кровопускания. У покойного был, по-видимому, небольшой мозговой спазм, который врач и принял за удар: «К нашему счастью, если операция будет удачной. Заморожен он идеально». О взрывах он ничего не сказал, — да и что, кто мог сказать? Поговаривали, что они способствуют многим операциям и выздоровлению, — но как, откуда? Может быть, просто хорошие климатические условия?

Кто-то осторожно спросил:

— А может быть, все-таки запросить Москву?

— Кого? — спросил насмешливо доктор Гасанов. — Министерство здравоохранения? «Вернуть к жизни Меншикова разрешите?» Оно сочтет нас, в лучшем случае, за авантюристов или сумасшедших. Кроме того, оно потребует материалы, созовет

lib.pushkinskijdom.ru

коллегию или совет, пошлет комиссию, а к тому времени благоприятные условия, вы знаете какие, исчезнут или изменятся, и мы действительно будем выглядеть, как авантюристы.

Осторожный сказал:

— Сомнительная фигура. Я почитал литературу. Как-никак...

— Прежде возвратить к жизни, а там уже будем обсуждать его нравственные качества.

— Наконец, о Меншикове есть картина Сурикова «Меншиков в Березове», где он рассматривается положительно.

— Русские, еще Достоевский заметил, кажется, рассматривают каторжан как несчастных.

— Товарищи! Меншиков — друг Петра Великого, сподвижник и прочее: пусть его обсуждает общественность, надо или не надо.

— Есть факт — человека есть возможность вернуть к жизни, все остальное перед этим фактом меркнет. Вы — доктор, хирург, решайтесь, за вами последнее слово.

— Решаюсь.

— Так о чем же разговор!

Лица I

а) *Доктор Михей Кириллович Гасанов.* — Впечатление озабоченности невероятной, почти надорванности, и особенно при этом выделялись точно нарисованные широкие рыжие брови на черном лице и рыжие усы.

«Ничего не будет хорошего в том, что воскрешу светлейшего?» «Я боюсь и жажду». Препятствия. Профессор из Москвы, прикрепленный к Меншикову, его реакция: «Усыпить обратно, не надо смеяться над людьми: Меншиков бесполезен, а доктору дать нагоняй за его самомнение и ненужный риск, и дело вообще замять». (Может быть, предложение Сталина?)

«Не трогать трупа исторического».

Но жизнедеятельность организма, как ни странно, не нарушена. Замерзшая кровь. «Группа крови подходит». Научный интерес: «Попробую».

Он торопился с опытом ради науки, что само собою разумеется, но кроме науки у него была жена. Он ее любил. Обстоятельства задержали его в бывшем Березове почти на год, письма он получал все реже и реже, а главное, «любовь» почти не упоминалась в этих письмах. «Прожили душа в душу пять лет, а теперь как же?» — смятенно думал доктор.

б) *Галина Наркисовна, его жена.* — Маленькая, стройная, очень смелая, но травмированная на войне, лицо кажется обожженным, большая обидчивость между тем. Любит обиход квартиры — «оклеить бы комнаты». Мужа любила, но прошло? «Почему? — Обколотый он. Наука его обколола: сегодня одно, завтра другое. Есть люди, которые не поддаются и все успевают, а он — нет. Его обкололи, а меня? Я и охладела». Путь ее любви?

в) *Профессор Пимен Павлович Онисов.* — Испугался и сказал, что не в состоянии бросить семью ради нее.

г) *Сталин.* — Очень поношенное старческое лицо, разбитая походка, полинялый взгляд бесцветных глаз, морщинистая шея, тающий голос.

д) *Полковник Порскун.* (Никто, кроме Меншикова, и не знает, что значит эта фамилия. Он ухмыльнется — облава на дворе!)

* * *

Едва лишь возник слух, что в кедровой колоде с медными обручами открылся «он», сразу же «его» прозвали «тухло». Усердно скрывалось *его* имя и вообще случай

lib.pushkinskijdom.ru

его появления, однако то сильно, то мягко, как туше музыки, вокруг *него* звучало, никогда не исчезая: «Тухло!» Привезли *его* в Москву — тут прибавилось лишь название сибирского городка, где *его* обнаружили: «Березовское тухло».

Мнение лиц, которым пристало сооружать обобщение, выражало отношение к истории вообще. Увеличивающееся количество свидетелей, де, — равно как и множество книг, — не делает историю достовернее. Подобных «мыслителей» следует карать! Тут мы ничего не ответим, только скажем — так-то оно так, но помимо широких обобщений был ведь *факт* его существования?

Правда, видеть *его* в лицо мало кто видел, но слух о *нем* был такой убедительный, подробный, я бы сказал — озабоченный, что простодушных *это* ужасало, почти бросая в столбняк; боязливых заставляло делать тупое лицо и, прекращая интереснейший разговор, прядать в сторону; дальновидных — говорить с горькой усмешкой: «Однако!»; мечтателей — сверкать глазами и горячо шептать: «Эва, где лежит оно!» Впрочем, в слове «оно» имелось столько же смысла, сколько в слове «однако».

Появлению *его* предшествовали снега — времен почти космогонических. Снега валили по всей Сибири в течение февраля и половины марта. Их сопровождали те небывалые ветра, от которых, по народному речению, «даже у черта кострец ноет». Затем началось раннее поднятие вод, дикий гул со стороны Ледовитого океана, гигантские торосы, вздыбившиеся по всей Обской Губе. Ну, а эти мягкие, еле уловимые толчки, как бы от взрывов, идущие с юга? И одновременно с толчками сиреневато-золотистый свет по горизонту, видимый темной ночью?

Предшествовало? Хм. А может быть, ничего и не предшествовало? То — само по себе, это — тоже само собою? Отыскивая причины некоторых явлений, мы иногда волнуемся больше, чем это надобно для людей уверенных, что все причины рано или поздно найдутся.

Виновником *его* возникновения называли доктора Михея Кирилловича Гасанова, исполнявшего в Хирургическом отделении 2-й Киевской клиники, года три назад эвакуированной в Березов, обязанности старшего хирурга. Кому-кому, а уж Михей Кирилловичу надо чувствовать предзнаменования — он ничего не чувствовал. Уже когда *он* лежал на операционном столе и готовили *его* группу крови, Михей Кирилловича вежливо спрашивали: «Как вы, того, то есть в отношении...» Михей Кириллович сурово и простодушно отвечал: «Работаю, работаю!»

Меньше всего он думал, что ему придется участвовать в крупнейшем историческом и научном событии.

* * *

Меншиков, очнувшись, позвал:

— Лекарь! Эко тебя украсило?

И, прислушиваясь к голосу, спросил:

— Немец, что ли, ты, лекарь?

— Русский.

— А-а... — протянул Меншиков, закрыл глаза, опять открыл, оглядел комнату и, не высказывая особого изумления, спросил:

— Число ноне какое?

— А год?

— 1945-й...

— Оно и видно, — и закрыл глаза.

Больше он не расспрашивал. Он, казалось, сразу догадался, как ни невероятен был факт.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Он долго лежал, — когда доктор ему сообщил, — как? воскрешал? — закрыв глаза; осматривал неказистую палату, кое-какие аппараты — кислородный аппарат, «каталку». Лицо его искривилось улыбкой. Грудь раза два поднялась высоко, он прищурил глаза и сжал губы, помолчав, сказал:

— Спасибо тебе, лекарь.

Впрочем, он изумительно быстро освоился и стал запоминать слова и два дня спустя стал уже называть не «лекарем», а «доктором», иногда даже «врачом».

Как-то спросил:

— Еды мало, что ли?

— Диета.

— Что?

— Вам по здоровью пока еще многого нельзя.

— Пока?

— Да, некоторое еще время.

— Пост. Пасхальный, что ли?

— По-видимому.

* * *

Меншиков внимательно приглядывался к окружающим: «Есть ли еще воскрешенные?» Расспрашивал.

Но ему казалось, что таких воскрешенных мало. Он задал два-три вопроса на эту тему прохаживающимся по коридору.

— А ты-то, из колхозников, что ли? — глядя на бороду, спросили его.

— Из колхозников, — ответил Меншиков.

* * *

— Дворянин? — спросил он как-то доктора.

— Крестьянин, мужик.

— А порят?

И он удивился:

— Не порят? Ну, вы далеко этак не уедете. Поди, и взяток не берете.

— Берут.

— Как не пороть тогда?

* * *

Александр Меншиков — кроткий, не монолитный и с ужасом вспоминает прошлое. Что произошло? А, ничего. «Долгий сон способствует выздоровлению».

— Были ли, а? В Батурине?

— Были.

— Часто насиловал, вырезал?

— Было.

«Этот страшнее Петра!»

— Почему подобрел? Видел, что ли, там какое?

— Ничего не видел.

— Что же прояснило?

— Был тогда — такой. Воскрес. Лежу на койке, думаю: «Таким-то опять и воскрес?» Стало как-то противно. «Неужели же человек другим, более добрым быть не может? — подумал я. — И нельзя ль хоть попытаться? Вот и пытаюсь».

lib.pushkinskijdom.ru

— Стало быть, злость-то бродит?
— Еще и как!
— Ишь ты! Рассчитываешь, что ли, победить? Аль ослабнешь?
— Поди так и не ослабну.
— С божьей помощью.
— Да, и с божьей.
— Вот это-то верно.
— Что?
— Да, насчет божьей помощи.
— А что именно?
— На бога, говорят, надейся, а сам не плошай.
— У вас, что ли, с богом плохо.
— Чтоб совсем уж хорошо, не скажу.
— А что?
— Сомневаются.
— Кто?
— Ну, правительство. Да и другие.
— А других-то много?
— Не считаны.
— Ишь ты! Это жалко.
— А что? Сильно на бога опираешься?
— Не сильно, но убог, стар да и одинок, — без бога трудно.
— Это — верно. Иначе для чего ж воскресать-то.
— Воскрес человечьей волей.
— А в человеке-то — бог.
— Ты так думаешь?
— Как мне думать иначе, посуди. Убийства вокруг, смерть, работа, и та убийственна. То спор, то схватка, то по башке лопаткой. А я — жив. Не иначе как во мне частица бога: боятся тронуть. Ну, и иду на фордевинд.
— Как?
— Я в порту родился. Портовое выражение.
— Та-ак. Что-то помню такое.
И задумался. Видно, было не до «портовых выражений».

* * *

Доктор знал «Петр Первый», и не столько роман, сколько фильм. По фильму выходило, что Меншиков — задира, весельчак, честолюбец и, конечно, казнокрад. А этот высокий, с чрезмерно, не по возрасту, румяным лицом и ярко-пунцовыми губами, нисколько не весел.

Технику и основные начатки современной науки он понял быстро. Вообще, удивляться б ему следовало больше. Он осмотрел аппараты и машины, посредством которых он был воскрешен, пристально посмотрел на доктора и сказал:

— Божье попущение.

Не удивился он ни автомобилю, ни самолету, ни железной дороге, точно он оставил все позади вместе с халатом и шелковой шапочкой XVIII века, в которых его вынули из кедровой колоды. Видно было, что он чего-то ждал, ждал страстно, но чего, доктор понять не смог.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Авторское отступление. Меншиков. Даты

Читаю, комментирую в дороге старинную книгу Д. Бантыш-Каменского (1840) «Биографии российских генералиссимусов».

Меншиков Александр Данилович родился 6 ноября 1673 года. Был первым генерал-губернатором Петербурга (1703), прогнал девятитысячный отряд шведов, желавших овладеть Петербургом, победа под Калишем над шведами — за несколько лет до Полтавского сражения, разоблачил Мазепу и взял приступом город Батурин, в Полтавской баталии под ним убиты три лошади.

В 1718 году участвовал в суде над царевичем Алексеем Петровичем во время допросов и пыток, и, по словам историка деликатного, «видели его с царевичем и в день его кончины, то есть руководил его казнью!»

(Меншиков: Батурин взял, сжег. Мазепа — подлец. Но младенцев не убивал. При пытках и смерти царевича Алексея не присутствовал.)

Рост: 2 аршина 12 вершков; двумя вершками меньше Петра.

По ссылке найдено: 9 миллионов рублей в банках Лондона и Амстердама, 4 миллиона наличными, драгоценностей на 1 миллион, 45 фунтов золота в слитках и 60 фунтов в сосудах.

(Меншиков: «Столько денег? Откуда им у меня быть?»)

Перед ссылкой намеревался сочетать браком сына своего с великой княжной Натальей Алексеевной.

Мария умерла от оспы. Он *сам* вырубил ей могилу и *сам* опустил ее останки. («А, вздор, брехня! Это было незадолго до моей смерти: мне было 56 лет уже, я был слаб».)

В Березове была роща кедрового леса, называемого тайным: остяки поклонялись там богам своим. «Сам приготовил гроб». («Никогда!» — воскликнул он в негодовании.) «Изъявил желание, чтоб его похоронили подле дочери, в халате, тухлях и в стеганой шелковой шапочке, которую носил». («Такая чепуха! Нет гроба».)

$$\text{Смерть}\quad \begin{array}{r} 1945 \\ \hline 1729 \\ \hline 216 \\ +\ 56 \\ \hline 272 \end{array}\ \text{года ему!}$$

Меншиков хохочет: «Дожил! Поздновато вернули из ссылки».

Глава вторая. — Дорога

Полное равнодушие (на пристанях, вокзалах, аэродромах) к Меншикову, этому высокому человеку в пальто с барашковым воротником и в беличьей шапке (на которую он посмотрел пренебрежительно — «в соболях ходил»). Он это учел, ничего не спросив.

Из-за ранней воды решили добраться до ближайшей железнодорожной станции катером. Доктор боялся везти Меншикова самолетом. Да и погода была нелетная.

Перед отъездом достали книгу, едва ли не тех времен. Закапанная воском, со стертыми углами, переплетена в доску, изъеденная кожа темна. Меншиков раскрыл ее и долго читал. Упала слеза. Перевертывая страницу, Меншиков указал на мокрое прозрачное пятно и проговорил доктору:

— Во всей нашей истории это, быть может, самое удивительное.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

В окно катера видна покосившаяся деревянная церковь, погосты и могилки, полусмытые водой. За погостом — нефтяная вышка. Катеру что-то нужно спросить, и он проходит так близко от пристани, что в окно виден дремлющий кот; мальчик дремлет на стружках верстака, мать собирает игрушки. Кот поводит глазами, а мальчик спит. А ветер над погостом так и крутит, так и крутит. Звонят по телефону: пойдет ли самолет, а то река свободна.

— Одно боязно, — говорит капитан катера, — что прихватит морозом, ну и торчи. Все-таки апрель, не июль.

Апрель! И это трудно понять, что апрель может пугать морозами.

На катере еще поздравляют, а дальше — не до них:

— Так, слух ходит.

— А что?

— Поди, брехня.

Капитан катера:

— Меншиков? Прекрасно. И — поздравляю. Эпоха! А все-таки на вашем месте — я б Ермака.

— Ну, партизан, вроде наших.

— Не скажите. Что-то в нем вижу. Ни воровства, ни бабства насчет.

А то еще и Пугачев, и Разин по этой части; ну, известно, казаки: у них это считается доблесть, а по-моему — вред.

— Кому?

— Самому себе.

— А Меншиков, простите, герой, однако и казнокрад, факт!

«Значит, и тут о воровстве Меншикова известно?!»

* * *

Звезды мерцали, мигали, подпрыгивая на волнах, а впереди лежали неподвижные. Мужики косили отаву — она была огромна. За их спинами, которые они не разогнули на стук мотора, сверкали ясно косы. Костер у избушки. «Зачем, что жгли? А ему что?» Дым. Отава без цветов и запаха. — «Не любил я». И еще треножник. Палисад. Осенние цветы. Вечерняя прохлада.

Сердце билось тревожно. «А вдруг умрет от волнения?» Ведь умирали те, которых он оживлял, довольно часто.

Потянуло дымком. Гурт скота в загородке. Собаки обежали стадо.

Прибрежные ивы.

Не ждалось ему...

* * *

Грешна и хороша! Увлекательно падение. Наслаждение и смерть в одном: под топором! Обнаженные плечи, закрытые глаза, прозрачные пальцы, золотовласая — на песке. Кто она? Откуда? Куда ведет эта асфальтовая дорога от затона?

Тихая ночь. Звезды в протоке неподвижны. Но по мере приближения катера они начинают ежиться и дрожать. Пропел где-то петух; за ним хрипло, спросонья, закричал второй, молодой и задорный голос третьего. Приникая трепетным слухом, увидав златовласую, он со страху, невольно, спустился в каюту, помолился. Вернувшись, сказал: «Забавно, что это еще больно». И замолчал. Доктор заговорил об истоках славы России, о том, чего она достигла: он должен был его воспитывать. Меншиков поморщился и сказал:

— Не надо.

— Но какая свежесть тайны в этом необычайном рассвете!

lib.pushkinskijdom.ru

Меншиков прервал:

— У ручья дно чистое?

— Чистое.

— А он сколько протек. — И помолчав, добавил: — Страна не ручей. Наклонись к нему, улыбнись, он, несмотря на чистоту свою и на нежность улыбки, исказит твое лицо. Это — история.

* * *

Едут по Иртышу. В другое время доктор бы любовался водами, а сейчас он трепетал. Но Меншиков вел себя прилично. Он не удивлялся технике: однажды сказал только, когда мотор заглох:

— За столько лет могли бы добиться и большего.

* * *

— А качели водятся? — вдруг спросил Меншиков.

— Как же, как же! — торопливо, больше самому себе, чем Меншикову, сказал доктор.

Он вспомнил качели, то было незадолго перед войной: Галя была тогда еще невестой ему. На даче. Среди сосен, не пожалели двух бревен, сделали качели. Туго натянутые веревки, сухие, а утро было влажное. Крепко укреплена доска мертвыми петлями, кажется тем не менее шаткой. Стоят, затем начинают чуть приседать, бросая друг друга. Упоительно! Ближе и ближе к вершине сосны, как страшно стоять и держаться за веревки, которые делаются все суше и суше.

«Правда, это игра. Из тех, которые кажутся роковыми, хотя и редко кончаются роково».

* * *

Меншикову дали много книг: популярных и научных. Он быстро освоил современный язык, изредка прибегая к словарю. Дали ему и религиозные; он их читал редко, по праздникам. Больше всего его почему-то интересовали книги по математике. Течением истории он остался доволен. Дом Романовых исчез:

— Я так и думал, что после Петра пойдут дураки. У великого отца редко бывают великие дети. Екатерина Вторая? Во-первых, друг мой, она немка, а во-вторых — какая ж она Романова? Да и в ее величии я сомневаюсь. Потемкин — несомненно велик, он все и наделал. Потемкин — вроде меня.

* * *

Меншиков явно злился:

— А Петр Алексеевич лежит по-прежнему на Неве?

Деликатнейшая особа! Никакого подхалимажа. Другой бы, нарочно подчеркивая, выпалил: «Император Петр Первый почиет в Ленинграде?» А этот нет...

* * *

Социализм, коммунизм, партия: это он не совсем понимал:

— Все — общее? А почему бы и нет? У нас в полку все было артельное. Это — удало и по-русски. Надеюсь, на всех хватает?

— Не всегда.

— Ничего. Добьемся. Это — удало, — повторил он.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Шумело над бором. Шум подходил к заливу; прогрохотал над ним. Залив померк. Возникали облака, клубились, перебирали все цвета и, остановившись, казалось, на густо-синем, вдруг исчезали, открыв блестящий купол неба, на дне которого что-то плескалось: словно мыли золотой крест. Из бора пахло хвоей, груздями; овраги засыпаны ягодами, хмельные; где-то звенели ключи, к ним шел большой зверь. Меншиков стоял, широко расставив ноги, дыша всей грудью.

— Хорошо!

— Поохотиться бы? — сказал доктор, уверенный, как и все, что царедворцы, такие как Меншиков, только и занимались охотой.

— Глупое занятие! — отрезал Меншиков. — Просто смотреть на все это приятно.

Лица II

а) *Доктор* — обрадовался «оживлю», его уговаривают: «не надо», он торопится, Москва не ждет. Хочет сообщить всему миру: не дают. Он рекламирует Меншикова — совсем современный, хотя и сам видит — куда там до современности, никакого демагогизма.

«Светлейшего не только надо воскресить, но надо, чтоб он был идеологически выдержан». Последнего я никак не мог осуществить. Я мог физически воскресить человека, но не мог сделать ему другой мозг и другие чувства. А может быть, я, смертный, вообще не смею воскрешать? И буду за это жестоко наказан. Но я могу убивать? Мало ли не наказанных за убийства ходит по земле? Или смерть легче рождения?

1) От меня бежали родители, 2) друзья, 3) любимая ушла последней, но ушла. «Это непереносимо, — сказала она, уходя, — я боюсь не того, что меня накажут за тебя, а боюсь страха, который у тебя в глазах».

Ведь наказывают за все, и особенно жестоко за анекдоты. А светлейший создал анекдот, который и погубит меня.

б) *А. Д. Меншиков* — из тех, про которых говорят, что и в неделю не проглотишь. «Обер-дядя!» Ястребиный нос, гладкое матовое лицо, решительная походка. Великан почти. После обеда любит поспать, а затем, проснувшись, гимнастические упражнения. Откинута назад голова.

Меншиков молчит и ждет: «216 лет, что ли, ждал, подожду и еще». Пригласят — значит, уж совсем запутались. А что касается машин — либо это вздор, бесовы выдумки, либо уж плохо управляют, — да и голод всюду, — «как это с такими машинами весь мир не завоевать и не заставить на Россию работать. Да что-то с помещиками неладно: без них как же?» Понял, но не принял.

в) *Генералиссимус Сталин* — готов признать факт воскресения — если б не такой заметный человек. Полковник Порскун донес: «Рвется к власти, и не очень почтителен. Насчет Сталина только ухмыляется: тоже временщик». Хлопот будет много. Почему без согласования. Положил бы в могилу, ждал 216, пусть еще подождет: нам, живым, ждать некогда, а мертвым? — Отправить в Сибирь, в лагерь, под номером — «Зак — номер —» — легко, а зачем?

Меншиков в ванне, сам себе еще раз выпустил кровь и ушел ⟨утоп (?) — нрзб.⟩.

г) *Николай Николаевич Порскун* — семьянин, хлебосол, живет в доме против парка культуры имени Горького и восхищается ростом парка, скромная дачка, разводит цветы, троим своим детям читает по вечерам Пушкина и Некрасова, сам чинит обувь, дед его был сапожник, и вообще милейший человек. Он, правда, имеет одну слабость: любит Вертинского и любит выпить. Но, бог мой, кто не любит выпить и кто в те годы не любил Вертинского? В своем деле он осторожен в выводах

lib.pushkinskijdom.ru

и никогда не торопится, часто повторяя: «Русский народ говорил — семь раз отмерь, один раз отрежь», — и добавлял, да другое: «Особенно если касается головы ближнего».

Дорога

Сверху снег подтаял, образовалась чуть голубоватая ледяная корка, кое-где снег опустился, и там на стенках ямок свисали сосульки. Бежал заяц. Он не боялся поезда, видимо, его гнало что-то более опасное. Он ждал, пока поезд «проскачет», ждал и его враг, поезд был менее страшен, чем этот враг, он пропускал поезд.

* * *

— Заяц... собака...

У будки стрелочника поезд задержался, исправляли путь.

Меншиков увидал кошку и обрадовался:

— Кис, кис!

Заметил, что жесть ветрами сдуло и открылся нарешетник крыши. «Ветра!»

* * *

Поезд мчался. Перелески, дорога, телега и дремавший в тулупе мужик волновали его страшно.

— Вроде нашей. Дед Ефим, водовоз.

— Где? В Петербурге или Березове?

Он не ответил, а только махнул рукой...

* * *

Можно было подумать, глядя на Меншикова, на его свежее лицо, алые губы, уверенную походку, что у него всегда беспечно-веселое настроение, а — на доктора Гасанова, на его сутулую фигуру, с понурою головой, на его морщины и тусклые глаза, что у него внутри все грызет.

А было все как раз наоборот.

Меншиков внутренне побаивается: «Не Страшный ли это суд — в новой форме? И не будут ли судить за прошлое?» Прочел А. Толстого — «не будут», тут же прочел «Историю Петра», наброски А. Пушкина — «Такой авторитет! Будут!»

«Пролежал 216 лет? Но ведь грешен же (?), грешен. Перед доктором свои грехи отрицал: избиение младенцев в Батурине, кражи, убийство царевича Алексея. В этом-то грешен, что записано в книге. А не записано?» И он вспоминает свои преступления. «Что же? Другие делают больше? Или бог простил, когда со мной побеседовал, зная, что я проснусь? Не помню беседы? Но как же жить, если помнить беседу с богом? Тогда невесть куда вознесешься!» Он целиком погружен в свои думы.

Платок

а) Девушка ждала помилования стряпчего, управления дел Меншикова, подпись на бумаге. Она неграмотна; он написал «дура». Она ждала, платок, ясные ждущие глаза — ради отца. И не пожалел.

— Ах, господи.

lib.pushkinskijdom.ru

Медведи Лухош и Кужка

б) Добрый старый дворянин. Меншиков ему помог. Тот пришел благодарить. Пустил двух медведей, они побежали друг к другу через сугроб; упал в сугроб и умер; маленький кулачок из сугроба — на него.

— Ох, господи!

в) Баба с двумя детьми. Голод, пожары, пришли просить снисхождения. «Как смели. Плетей». И детей, собственные дети — с нею же пришли.

— О, господи!

* * *

Прильнув к груди матери, спал ребенок. Ранняя осень. Блаженная тоска в глазах матери. Лампа? Здесь в избе и солнце, и луна, и все звезды.

— Мой род? Прекратился в ... году.

Он, словно отвечая на мысли сопровождающего, сказал:

— Нелегко было б мне, мертвецу, заводить новый. Он вымрет так же, как вымер и тот.

Кроме этих слов, в нем не было ничего мертвого. Он был живой — даже до чрезвычайности.

* * *

«Не всякий таящий врет, — думал доктор, наблюдая за Меншиковым, — хотя и утверждают, что кто таит, в том и горит». В Меншикове явно горело.

* * *

Когда они остались одни, он сказал:

— Меня, сказали, везут к Сталину.

Ответил уклончиво:

— Я не знаю, примет ли вас И. В.

— А кто он?

— Вождь народа.

— Император?

— Народ свергает императоров, а не возводит.

— По-видимому, вы плохо знаете историю Рима и Византии, голубчик. Да и, кажется, даже русскую.

И действительно, доктор знал плохо. Он спутал и биографию светлейшего. Он дал ему роман А. Толстого. Меншиков захохотал:

— Какая глупость! Да мы что скифы тогда были, что ли.

Но он стал читать: — Но он очень способен. Это из каких Толстых? Из него бы, при хорошем воспитании, вышел бы недурной историк. Мне эта манера истории не нравится. Светоний писал лучше.

* * *

Радио, аппарат. Он пожал плечами, но ничего не сказал.

— А что шведы теперь ?

— Пятистепенная держава.

— Я рад.

— Чему?

— Такой мы ее начали делать.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

«Сомневаешься, должен ли человек быть смиренным? Я с таким трудом и лишениями добился смирения — и мне показали мое ничтожество еще и в будущем. Для этого, что ли, я воскрешен? Друг императора Петра Великого, я, посадивший на престол Екатерину Первую, генералиссимус, дочь моя — невеста Петра Второго, повергнут в бездну Сибири, в страны полуночи, стал смиренным. А они? Какой пост мне дадут?»

Ему ничего не давали. Он недоволен и приводит доводы, что его партии нет. Почему же его не взять? Он решительный и деятельный. И он так много для России сделал.

— Если меня воскресили, то не для того же, чтоб посадить в зверинец? — говорит в негодовании Меншиков. — Чего вы молчите?

— Для меня, А. Д., вы только научный объект.

* * *

В Москве что-то происходило. Но явно — до Главного не дошло еще. Два раза отцепляли их салон-вагон, ставили на запасные, а затем, пыхтя, подходил паровоз, их толкало, — их опять везли к Москве.

«Рассуждали сами и им давали время на размышление. Ну что ж, это и хорошо. Он понравится, когда пойдет на врачебную комиссию». Но никакой врачебной комиссии в Москве!

Подали серую машину. Шофер раскрыл дверцу. Суматоха на вокзале, хотя привезли ранним утром.

* * *

Главное в дороге: «Зачем в Москву? Ну, это понятно! Но что ждет в Москве? Почему в дороге не подсели врачи-специалисты; почему нет ни одного журналиста из Совинформбюро? И почему, наконец, от него, доктора, не требуют ни отчета, ни прогнозов?»

Глава третья. — **Москва. Кремль**

Посветлело, ближе к Москве, побелело. Грязь замерзла и ломается под колесами машины. По ветвям иней, синеватый, колючий.

В инее вставала Москва.

Дома, и без того обшарпанные за войну, казались обшарпанными еще больше.

Остановились в Замоскворечье, в гостинице «Балчуг», в номере с новыми синими бархатными портьерами. Пахло табаком и мылом. За окном сверкал снег. На средине улицы машины размесили снег, он был почти коричневый, но по бокам, у выщербленных тротуаров, он лежал большими белыми сугробами. В окно была видна церковь в ... «Я там маливался», — сказал Меншиков, но не высказал желания пойти туда, и хорошо: там, кажется, какой-то архив сейчас?

Изредка, утром, пораньше, они ходили гулять. Меншиков шел небрежно, подняв барашковый воротник пальто, мимо электростанции. «Сколько машин-то, а?» — сказал он раз однажды, глядя на трубы с разводом, но, как всегда, не закончил своей мысли.

Москва-река очистилась рано. Грузовые суда маневрировали, слышались команды и, конечно, ругань. Меншиков и тут не удивился: русская брань просуществует тысячелетия, такая она добротная! Налетевший ветерок поднимал снег, обрывок газетной бумаги с приказом Верховного главнокомандующего, бросал под ноги

lib.pushkinskijdom.ru

скомканный пустой конверт, а однажды тоненькую связочку тряпок-обрезок, стянутых голубой ниткой: потеряла какая-нибудь девочка. Все очень обыденно, даже то, что по набережной три человека волокли полосатый приводной аэростат; он, поворачиваясь в переулок, отразился в воде реки и на граните набережной, покрытой легким ледком.

* * *

Доктор был озабочен: мрачность, которую он чувствовал и мог даже объяснить, но «не достать» от хитрого царедворца, очень волновала его. «Ну, у меня неприятности, но он, воскресший, да еще в такую эпоху, должен радоваться да радоваться! А он мрачнеет день ото дня». Давление? — «На что жалуетесь?» — он пожимал плечами.

* * *

Коридорный в «Балчуге»:

— Он что, псих?

— Почему?

— Шведов целовал. Из делегации. («Хм. В Полтавском сражении, на поле боя, получил знаки фельдмаршала. Что он подумал, увидав шведов?»)

Но пришлось соврать:

— Может быть, он у шведов при Сопротивлении скрывался, кто знает.

— Ах, так! Извините.

* * *

Диковинное для всех событие для доктора было нисколько не удивительным, но даже и рядовым. Разумеется, разница между двумя-десятью минутами и двумястами семнадцатью годами — явление необычное, но необыкновенного тут ничего нет.

Но раз оно возбудило толки, и к самому доктору, и к пациенту его привлекло внимание многих, кончившееся, насколько нам известно, трагическим концом и для пациента, и для доктора (я говорю по слухам, потому что мои сведения окончились коротким свиданием двух генералиссимусов в Кремле), — я, не зная подлинного конца истории, все-таки позволил себе рассказать ее.

Если уж говорить по правде, опыт-то сделал он ради любви жены! Думал ее обрадовать, закрепить любовь, но и к тому же удачный опыт, увеличивающий славу Родины, несет и некоторые материальные преимущества, жена не так-то их уж очень ценила, как все другие, но все же человек есть человек, а тем более когда конец войны близок, можно подумать и об отдыхе, и об известных благах, связанных с этим отдыхом. Промелькнуло целых пять лет, а что он видел? Вдобавок шарахнуло в эту дыру! Позади тайга, Обь, впереди — Ледовитый океан.

Жена

Он думал, будет испытывать мучительную ревность, а увидел ее — и ничего. «Какая-то она невзрачная! Ее ли он так любил?»

Шелковое платье не по сезону. На нем рисунок: какая-то детская игрушка. Ребята. И под кофточкой две чашки с песком, опрокинутые мальчиком, игравшим песком. Как эти игрушки называют? Не помню. «Песочница». Похожа на ту, с золотыми косами.

— Покрасилась?

— И не думала. Просто выгорела на солнце.

lib.pushkinskijdom.ru

— Ездила на юг?

— Откуда ты взял? Да что с тобой?

— Мне так не хочется тебя терять.

— А ты воспитывай его, воспитывай.

— Дорогая, как мне его воспитывать, когда он умнее меня во сто крат?

— Мертвец-то?

Она захохотала.

— Может быть, мне пококетничать с ним? Не ревнуешь?

— К нему ходят только по списку.

— Избави меня бог от всяких списков!

Она села верхом на стул:

— Ну, ты, Пимен, решай. Я больше терпеть не могу. Скажи ему, что у тебя кончилось — в нем — вроде завода. И если он тебя не будет слушать, пшик — и он лопнет.

— Ты не понимаешь ничего в науке. Он будет жить долго, может быть, дольше нас с тобой.

Она сказала серьезно: «Весь Медицинский Совет откажется». Спор с ней был долог. Он доказывал, что они люди науки, а она — да, но вместе с тем и самые обыкновенные. Припрут — они и откажутся: скажут, под давлением воскресил, и вовсе в том необходимости не было. Они ведь перепугались страшно. Почему отложили его сообщение? Почему нет собрания? Почему такой испуг, когда это опыт величайшего научного значения?

— Долго, долго! — смеясь, добавила она. — Не знаю, как насчет Меншикова, но насчет тебя скажу, что долго не проживешь.

— Почему?

— Потому что струсишь, когда тебя потянут...

— А, собственно, почему меня «потянут» и что из меня можно вытянуть?

— А зачем ты воскресил Меншикова?

— Обстоятельства сложились.

— Видишь ли: они во всем — даже там, где, собственно, нет причины, — желают видеть причину, и притом злую. Какая злая причина была у тебя, когда ты воскрешал его?

— Только научный интерес.

— А если не только?

— Ну, я понятия не имею. Может быть, ты?

— Я тоже понятия не имею, но зато знаю, что они что-то уже имеют. И надо действовать, пока не поздно.

— Как?

— Я еще не знаю. Но уничтожение грозит не только тебе — доктору, но и окружению. «Предлог найдется».

Полковник Порскун

Полковник Порскун приехал, ничего не зная. Он через кого-то допросил всех и вынес заключение, что все так и было. Он поручил «уточнить» кое-какие места, оставшиеся для него темными, но в общем дело ясно. «Жаль только, что опыт не санкционирован Академией Медицинских наук, это главное». Но в купе он услышал слово «генералиссимус», вошел и стал слушать. Он онемел.

* * *

Беседа троих за столом. Полковник пьет коньяк, доктор чай, думая, что и полковник пьет чай; Меншикову дали желудевое кофе. Полковник — в черной морской форме, багровый, с белесыми глазами и хриплым голосом — рас-

lib.pushkinskijdom.ru

сказывает о постройке Беломоро-Балтийского канала. Доктор говорит о будущем науки:

— Воздействие на гены. Создать микробы, убивающие все болезни.

— Как?

— Соответственными лучами...

Полковник следит усиленно.

* * *

Он появился с самыми благими намерениями: «Там тухло появилось, ему помоги, а сам по дороге обследуй — чтоб тихо все и гладко. Оно дело медицинское, и недаром народ сказал: „тухло". Так-то так. А все-таки... вдруг да не „тухло"».

Он должен узнать: что такое представляет собой Меншиков?

Он играет с ним в «дурака» и приходит к заключению: «Мертвец-то он мертвец, но себе на уме».

Он пришел к тому выводу, что дело не так просто. Во-первых, намерения доктора не чисты — метит в президенты Академии, если не больше. «Через Меншикова — возможно». Во-вторых, Меншиков не понравился ему своим ростом и самоуверенностью. Затем: «За каким чертом он, в конце концов, появился? И не подослан ли кем? Американцы очень активизировались». Конечно, это чепуха.

А затем: что за насмешка над титулом генералиссимуса? Мертвец: «Отдай мое, что ли?» Сталину это не может понравиться: это главное. Он не любит шуток, а это шуточка из средних.

Прием в Кремле

Когда они ехали к Кремлю в машине Медицинской академии, совсем прояснило и над улицами с потухшими давно фонарями показались звезды.

— Куда ведет дорога?

— К Кремлю.

— А там что?

— Высшие правительственные учреждения.

— Столица опять в Москве?

* * *

В Кремле все подметено. Дорожки и тротуар посыпаны песком, через здание по лестнице — красный ковер с синей каймой.

Наверху лестницы, под картиной в золотой раме, занимавшей полстены, стоял в гордой позе, с бледно-желтым лицом, низкорослый и болезненный Молотов.

Кто-то, подходя к Молотову, вытер ноги словно о половик; тот и не улыбнулся.

Доктор, пожимая руку Молотову, сказал, кланяясь в сторону Меншикова:

— Меншиков, Александр Данилович... Медицинская академия...

Молотов ничего не ответил. Видимо, его занимали другие заботы. Пошли в терема. Меншиков смотрел на все молча.

* * *

Белые мраморные плиты с наименованием полков: Георгиевский зал. Точно на кладбище, только плиты стоймя — странное украшение, похожее на кипарисы. И вообще, все задумано как памятник, а получилась игра в «переглядышки», молча понимая друг друга.

lib.pushkinskijdom.ru

Впрочем, сидели не за столами. Гостей было немного, был какой-то церковный съезд, съехались представители церквей, ну и еще какой-то случай. Священников и епископов было много. Дипломатический корпус. Несколько крупных военных и профессура, преимущественно медицинская. Разносили на подносах, но в соседнем зале, кто хотел покрепче, было нечто вроде буфета. Были и актеры, которых, говорят, любил последний генералиссимус, — если он был способен любить.

Меншикова и попы, и медицинские профессора не то чтоб чуждались: попам и священникам это казалось просто сплетней, неизвестно еще для чего пущенной, а профессора еще не знали решения Комиссии. Военных он не интересовал: они видели на фронте и не такие чудеса медицины, а с точки зрения военной — они, не отрицая его личной храбрости, стратегически его подвиги ставили под сомнение.

Священнослужители съехались со всех стран, освобожденных от фашизма, — «на общую молитву», отнюдь не ради особы Меншикова.

Они смотрели на Меншикова косо: «атеистическая пропаганда». «Двести лет пролежал в земле, а где в это время была его душа? В аду или в раю? И почему она вернулась и вернулась ли?» Думали даже, что будет пресс-конференция и этот вопрос затронут. Петр Великий, по их мнению, был больше протестант, чем православный, но он был Великий, а этот? Собутыльник, организатор развратных оргий Петра и едва ли не убийца царевича Алексея Петровича. Сидел, небось, двести лет в аду, а теперь будет хвастать, что рай видел...

Меншикову появление служителей церкви здесь казалось тоже едва ли не умышленным. «Посмотри-ка, Александр Данилович, на эту могучую Русь, если к ея атеистическому Генералиссимусу, по первому его мановению, сбежались попы всех краев? Разве не красиво?»

Но ничего умышленного в этом приеме в Кремле не было. Не думал никто об атеистической пропаганде, ни о том, чтоб демонстрировать Меншикову величие России. Просто так сошлось. И уж историки и писатели позже придали этому историческое значение. Впрочем, иначе и быть не могло — и в каком-то разрезе Меншиков думал правильно.

«Как умно, сложно, дальновидно!» — говорили будто бы многие, расходясь после приема.

А никто этого не говорил и не думал. Даже оба генералиссимуса так не думали: один в гостиничной комнате в «Балчуге», другой в домике подле Кунцева в роще, выбирая себе комнату, в которой ему лечь спать сегодня. Его мучила бессонница, и ему казалось, что она проходит, если он спит в иной комнате, а что он боялся убийц, этого он старался не думать, и не имел права так думать при той всенародной любви, о которой так кричали ежеминутно радио и газеты.

* * *

Но вернемся на прием в Кремле.

В письме-приглашении жена доктора не упоминалась. Может быть, все ясно, а может быть — «утрясется»? Он ждал вопроса от Сталина: «А где ваша жена?» Один из знаменитых маршалов, рассказывают, пришел на прием в Кремль без жены, со знакомой актрисой. Сталин, здороваясь с маршалом, спросил: «А где ваша жена?» — и тот, как мальчишка, помчался за женой. А тут и к жене не пускают. Это как понять?

Вопроса от Сталина не только не было, более того — Сталин и не взглянул на него. Протянул руку, глядя в лицо и не глядя. На мгновение голова доктора сделалась как бадья.

Еще доктор думал: «Несомненно, что история науки, да и жизнь людей вообще, делает крутой поворот к лучшему — несмотря на войну». «Я-то это понимаю, —

lib.pushkinskijdom.ru

думал он, с напряжением вглядываясь в Меншикова: — А вот он-то? И почему — не понимает?»

Неужели же не понятно, доктор?

Оба ваши генералиссимуса охвачены честолюбием, и что им поворот науки?

* * *

Столы с угощением, повторяю, стояли в соседнем с Георгиевским зале. Туда постепенно стекались те, кто любил покушать и выпить. Доктор, видя некоторое отчуждение вокруг Меншикова, чтобы тот не смущался, увел его к столам с закуской. Меншиков шел безропотно.

— Надо и покушать.

На столе — птица, икра, рыба, вина и в больших граненых графинах с длинными хрустальными пробками — водка.

Меншиков сделал вид, будто, как и другие, берет что-то со стола в тарелку, налил большую стопку водки, и в тот момент, когда хотел поставить и тарелку и стопку с чуть отпитой водкой обратно, в зал неслышной своей походкой вошел Сталин. Это почувствовалось по тому, как присутствующие стали пристально рассматривать друг друга.

Сталин прямо направился к Меншикову.

Очень поношенное лицо, разбитая походка, полинялый взгляд бесцветных глаз, морщинистая шея.

Он смотрел без улыбки усталыми старческими глазами в лицо Меншикова, розовое, яркогубое. «Не желал бы я, чтоб меня воскресили, вроде вас», — думал он.

— Хорошо доехали, Александр Данилович?

Глуховатый медленный голос с кавказским акцентом. Спешить некуда, все равно каждое слово дороже золота. Большой красный рот Меншикова под бесцветными, еще не совсем отросшими усами открылся после поклона.

— Очень хорошо, Иосиф Виссарионович, благодарю Вас.

— Надеюсь, Александр Данилович, вам здесь понравится.

И последний генералиссимус чуть дотронулся до бокала, взял с подноса, специально поднесенного адъютантом, бокал и поднес к губам, но пить не стал. Затем что-то сверкнуло в его глазах; он увидал посла Мексики и направился к нему, недавно приехавшему. Впрочем, и ему, послу, он сказал, изменив только фамилию, то же самое, что и Меншикову.

* * *

Меншиков выпил, поморщился и сказал, глядя вслед Сталину:

— Люди те же, но водка стала лучше.

Послесловие

Все полетело «к чертям собачьим!»:

дом,
карьера (выгнали и обвинили),
опыты и будущая книга,
и, вообще, конец! (Может быть, где-то
лежит ордер на арест.)

Но доктор ужасно доволен и не обращает на свои беды никакого внимания. Он рад, что Меншиков «не поврежден», что рассуждает здраво и что, наконец, охвачен честолюбием, хотя это, пожалуй, и вредно ему... Но «двум генералиссимусам не быть на одном месте», да и какое место дать Первому?

lib.pushkinskijdom.ru

Да и последний Генералиссимус, кажется, ужасно раздражен появлением Первого: «Что это? Зачем? Что за намек? Разрешение *говорить* об истории не значит *воскрешать* ее!» И это поняли все, кроме Первого Генералиссимуса и доктора; он твердит свое:

— Значит, Человек бессмертен!

* * *

Полковник Порскун не мог простить себе:

— Как он мог пропустить? И как агенты не донесли ему о появлении колоды, а затем об опыте, раз к этому примешано слово «генералиссимус»? Не будь бы этого чертова слова, это еще туда-сюда, но тут!

И он допытывался о генералиссимусе:

— Особый мундир? Знаки отличия?

«Не похоже. Но все равно — генералиссимус!»

И он представил себе, *как* это воспринимает *тот* генералиссимус!

«Кому понравится? Издевательство. Звание дано народом, а там — сам себе, чтоб других запугать. И что за личность? В сущности преступник. Военные заслуги — раздуты. Казнокрад. Сто тысяч крепостных рабов! Хорош гусь. Потому что темная личность, и отрицательное отношение к нему будет с моей стороны осторожным, вернее сказать, будет совершенно правильным».

Он собирает факты «организационных попыток Меншикова, особенно среди офицерства», но факты эти не обобщает.

Обобщает он факты в «Балчуге», когда еще кое-что собралось. Встреча с генералом армии, пьяным Корешковым и шведами. Он истолковывает это по-своему. — И пришел к выводу: «Готов на государственный переворот. Хвастался переворотом».

Полковник Порскун приходит к заключению: «Предлагаю привести некоего, называющего себя Меншиковым, в исходное положение. Проект инструкции при сем прилагаю. Полковник Порскун».

© *Л. Е. Ляпина*

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЦИКЛИЗАЦИЯ (К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ)

Одна из фундаментальных проблем, открытых литературоведением XX века, — это явление литературной циклизации, т. е. объединения групп самостоятельных произведений в новые многокомпонентные художественные единства — циклы (типа «Героя нашего времени» Лермонтова, «Губернских очерков» Щедрина, «Снежной маски» Блока и др.). Очевиден рост интереса к вопросу. Если в 1960-е годы публикации и доклады, связанные с этой проблематикой, вызывали порой сомнения в продуктивности специальных ее изучений, то к настоящему времени совокупные результаты этих изучений заставляют говорить о сложившемся и успешно развивающемся научном направлении — «цикловедении».

Обилие работ, посвященных литературным циклам, делает полезной ретроспективную систематизацию их с выделением основных путей, принципов и главных результатов исследований. Такого рода комментированные обзоры в истории цикловедения уже предпринимались Л. В. Спроге и М. Н. Дарвином.[1] Оба имели своим

[1] *Спроге Л. В.* Проблема жанровых новообразований в литературоведческих исследованиях // Семантика на разных языковых уровнях. Рига, 1979; *Дарвин М. Н.* Изучение лирического цикла сегодня // Вопросы литературы. 1986. № 10.

lib.pushkinskijdom.ru

предметом изучение лишь одной разновидности литературных циклов — лирических; этими обзорами были обозначены два этапа в изучении лирической циклизации: определение и постановка проблемы в 1960—1970-е годы и разработка целостных исследовательских концепций в 1980-е.

С тех пор, однако, масштабы цикловедческого направления существенно расширились; одновременно происходят и качественные трансформации в подходе к вопросу. Чтобы уловить и оценить их, обратимся к истории цикловедения, какой она видится сегодня. Мы не будем пытаться дать полный библиографический обзор всех существующих материалов по проблеме, но постараемся выделить принципиальные моменты и направления развития научной мысли в области теории циклизации.

Интерес к проблеме цикла в отечественной науке был подготовлен отдельными наблюдениями ряда ученых еще в 1920—1950-х годах: Ю. Н. Тынянова — о фрагменте и циклизации (в значении установления межтекстовых связей) на материале поэзии Тютчева; Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума — о структуре и генетических корнях «Героя нашего времени» Лермонтова и др.[2] Эти разнохарактерные замечания составили предысторию вопроса, активная и целенаправленная разработка которого началась уже во второй половине XX века.

Стимулом к этому явились прежде всего практические исследования поэтики Блока, Брюсова и других поэтов серебряного века, для которых цикличность явилась определяющим принципом творчества. Л. Я. Гинзбург, З. Г. Минц, Л. К. Долгополов, П. П. Громов, обратившись к материалу блоковских циклов, создали основу для фундаментального изучения поэтики цикловых структур.[3] В теоретическом плане проблема цикла была обозначена и рассматривалась (тоже на материале блоковского творчества) В. А. Сапоговым.[4] Им выделены такие принципиальные черты цикла, как его неожанровая природа; особый характер сюжетной организации, формирующейся на основе системы межтекстовых взаимодействий; множественность принципов создания циклового единства; рассмотрены элементарные примеры межстихотворных «скреп».

Здесь необходимо сделать существенное отступление. Дело в том, что еще раньше, в 1930—1940-е годы, теоретико-литературное изучение феномена лирического цикла на материале западноевропейской поэзии начали зарубежные ученые, прежде всего в Германии. В 1932 году появилась обстоятельная статья И. Мюллера, в которой структура лирического цикла характеризовалась на основе сопоставительного анализа циклов Шекспира, Новалиса, Гете, Браунинга, Рильке.[5] В качестве определяющих признаков цикла Мюллер выделил общность тематики составляющих цикл произведений («tematische Apriori») и сюжетно-динамическое единство целого («motivische Schwerpunkt»), чем наметил перспективы решения вопроса о выделении цикла из всей парадигмы многокомпонентных единств (сборник, подборка, рецеп-

---

[2] *Тынянов Ю. Н.* 1) Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256; 2) Пушкин и его современники. М., 1968. С. 188; *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западная литературная традиция // Лит. наследство. 1941. Т. 43—44; *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 249.

[3] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 270—274; *Минц З. Г.* Лирика А. Блока (1907—1911). Тарту, 1969. Вып. 2; *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века. М.; Л., 1964; *Громов П. П.* А. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.

[4] *Сапогов В. А.* 1) О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. М., 1966; 2) «Снежная маска» Александра Блока // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1966. Т. 255; 3) Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (Дооктябрьский период). Калуга, 1968; 4) К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969; 5) Поэтика лирического цикла А. Блока. Автореф. канд. дисс. М., 1967; 6) Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

[5] *Muller J.* Das Zyklische Prinzip in der Lyrik // Germanich — Romanische Monatsschrift. XX. 1932.

lib.pushkinskijdom.ru

тивные циклы и т. д.). Спустя 14 лет в Америке вышла большая монография Х.-М. Мастэрд, посвященная истории немецких лирических циклов XV—XX веков.[6] Во вступлении к книге Мастэрд предложила минимизированную «формулу» цикла как структуры, соединяющей целостность (и самостоятельность) каждого из составляющих цикл произведений с целостностью цикла (возникающей как результат взаимодействия его компонентов). Эта формула, актуализирующая категорию целостности, оказалась универсальной (хотя, нося общеэстетический характер, и оставляла открытым вопрос об отличиях литературных циклов от аналогичных явлений в других искусствах, о чем Мастэрд, впрочем, и не заговаривала). В 1950-е годы В. Фридрих обратился к изучению циклов уже не в лирике, а в американской прозе.[7] Все эти работы, однако, не имели в свое время должного резонанса. Они были оценены по достоинству и востребованы лишь литературоведами следующих поколений на волне массового интереса к литературной циклизации (начиная с 60-х годов) как за рубежом, так и в России.

Активно проявили себя в это время американские ученые. Среди них Ф. Л. Ингрaм, автор обстоятельной монографии о новеллистических циклах XX века (Джойса, Камю, Стейнбека, Кафки, Фолкнера, Андерсена),[8] соединивший свои наблюдения с опытом своих соотечественников — Клинтона М. Берэнса, Марты Карри и др. Из теоретико-литературных новаций нужно отметить предложенную Ингрaмом типологию циклов по генезису («априорные» и «вторичные», в зависимости от того, что возникает раньше — замысел или тексты). Привлекает иностранных ученых и русский материал. Циклы Блока стали предметом анализа в монографии Д. Слоуна.[9] Определив в качестве структурной доминанты лирического цикла его сюжетную динамику (и строя на этом конкретный анализ текстов), Слоун специальное внимание уделил семиотическому аспекту цикловой структуры. Принципиальным положением концепции Слоуна стал вывод о внутренне диалектической природе цикла, продуцирующей его творческое интерпретирование. Рональду Врууну принадлежит приоритет в разработке стиховедческого аспекта проблемы цикла, тоже на русском материале.[10]

Все эти идеи имели свое продолжение. Однако о массовом форсировании проблемы литературной циклизации, причем уже в 1960—1970-е годы, необходимо говорить прежде всего в отношении отечественного, российского литературоведения.

Здесь, во-первых, после первопроходческих работ о циклах Блока и его современников продолжалось активное накопление аналитического материала — изучение конкретных произведений цикловой формы, всевозможных цикловых единств различных авторов XIX—XX веков: А. С. Пушкина (Н. В. Измайлов, В. В. Непомнящий, Д. Устюжанин), Е. А. Баратынского (И. Л. Альми), Н. А. Некрасова (А. М. Гаркави, В. П. Ройзман, И. А. Юделевич), М. Е. Салтыкова-Щедрина (А. С. Бушмин, В. Ф. Козьмин), Л. Н. Толстого (Л. В. Чуприна), А. А. Григорьева (П. П. Громов, Б. О. Костелянец), Н. П. Огарева (Г. С. Комарова), А. К. Толстого (В. Т. Гусев), К. К. Случевского (О. В. Мирошникова), А. П. Чехова (Г. И. Соболевская), С. А. Есенина (Л. Л. Бельская) и др. Это накопление материала не было механистичным: угадывались, выяснялись и осмыслялись сходства и соответствия между внешне дистанцированными друг от друга явлениями и авторами. А это, в свою очередь, вызывало мысль о значительности, глубинности феномена циклизации в его историческом качестве.

Постепенно масштаб исследований укрупнялся: циклизация обнаруживала себя

---

[6] *Mustard H. M.* The Lyric Cycle in German Literature. New York, 1946.

[7] *Fridrich W.* Vier Amerikanische Erzählungszyklen. Universität München, 1953.

[8] *Ingram F. L.* Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Paris, 1971.

[9] *Sloane D.* Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, Ohio, 1988.

[10] *Vroon Ronald.* Prosody and Poetic Sequences // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA (UCLA Slavic Studies, 8). Columbia, Ohio, Slavica, 1989.

lib.pushkinskijdom.ru

как тенденция, характеризующая особенности не только поэтики отдельного произведения, но художественного мышления автора, групп авторов-современников, литературной эпохи. Сформировались две параллельные ветви в изучении циклов: 1) эпико-повествовательных, 2) лирических.

О разных видах эпико-повествовательных циклов как жанровых явлений, характерных для определенных периодов XIX века, наиболее обстоятельно начиная с 1970-х годов писали А. С. Янушкевич и Ю. В. Лебедев;[11] из занимавшихся этой темой вслед за ними, в 1980-е годы, следует выделить Н. Н. Старыгину (работавшую в основном над циклами Н. С. Лескова).[12] Несколько опережающей этот поэтапный историко-литературный анализ была интересная попытка М. Левина определить новеллистический цикл гораздо более масштабно, продолжив известную бахтинскую типологию эпических форм.[13]

Предметом внимания для Янушкевича стали новеллистические циклы 1820—1830-х годов, в отношении которых он воскрешает формулу Белинского: «форма времени». Наполняя ее конкретным содержанием, Янушкевич объясняет популярность новеллистической циклизации, с ее множественностью рассказчиков и *со*-противопоставленных взглядов, общей потребностью времени в философском, системном осмыслении жизни, увязывая форму цикла-беседы с принципами русской кружковой культуры. Основанием для таких обобщений становится сравнительный анализ всевозможных «Вечеров...» и «Ночей...» — ряд, завершающийся циклами Гоголя, «Русскими ночами» Одоевского. В 1830-е годы, как показывает Янушкевич, рядом с «идеологическими» циклами возникают фольклорно-бытовые, с оттенком очерковости.

Наступала эпоха господства очерковых циклов, проблема которых привлекла внимание Ю. В. Лебедева. Обобщая богатейший литературный материал русской очерковой прозы второй трети XIX века, Лебедев характеризует очерковую циклизацию как эпохальную и продуктивную жанровую форму, находившуюся в постоянном развитии. В 1850—1860-е годы, как показал Лебедев, она соединяется с новеллистической, порождая в русской литературе специфическую форму «эпического» цикла (образцом ее Лебедев считает «Записки охотника» Тургенева, «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина). При этом важно, что, описывая эти процессы, Лебедев постоянно соотносит их с другими фактами и закономерностями жанрового порядка, обнаруживая основания для соединения жанровых начал в «вихревой» поэтике сценок и фрагментов 1850-х годов, анализируя взаимодействие циклообразовательной и романной традиций.

Забегая вперед, можно сказать, что фактически Лебедев на примере русской прозы середины XIX века описал принцип исторического бытования циклизации в эпико-повествовательной литературе. Он состоит в чередовании, смене жанровых циклообразующих традиций от эпохи к эпохе, при противопоставленности каждой новой модификации суммарному опыту всех предшествующих. Таким образом, помимо постоянной выработки новых типов циклов, происходит последовательное укрупнение самих этих типов (не по объему, а по масштабности параметра).

---

[11] *Янушкевич А. С.* 1) Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Сб. трудов молодых ученых. Томск, 1971; 2) Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX в. // Проблемы литературных жанров. Томск, 1972; и др.; *Лебедев Ю. В.* 1) Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840—1850 годов // Проблемы теории и истории литературы. Ярославль, 1973. Вып. 36; 2) У истоков эпоса (очерковые циклы в русской литературе 1840—1860-х годов). Ярославль, 1975; 3) «Записки охотника» И. С. Тургенева. М., 1977; 4) Становление эпоса в русской литературе 1840—1860 годов (проблемы циклизации). Автореф. докт. дисс. Л., 1979; и др.

[12] *Старыгина Н. Н.* Циклизация в русской литературе XIX в. и творчество Н. С. Лескова // Модификации художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988; и др.

[13] *Левин М.* Цикл новелл и роман (к вопросу о типологии прозы) // Материалы XXVII науч. студенческой конф. Тарту, 1972.

lib.pushkinskijdom.ru

Очерковый (бесфабульный) цикл противостоял новеллистическому в соединении с элементарной событийной цепочкой; появившийся в результате соединения новеллистического цикла с очерковым «эпический» (по Лебедеву) цикл тоже не стал последним этапом в развитии циклизации. Цикл-сборник чеховского времени оказался противопоставленным всем предшествующим типам цикла на уровне хронотопа, по-новому понимаемого, центробежного (ср. характеристику чеховского хронотопа у И. Н. Сухих).

Такого рода обобщения будут сделаны существенно позже, уже в 1990-е годы, но модель рождения «синтезного» эпического цикла образца 1850—1860-х годов уже подсказывала их.

Что же касается 1970—1980-х годов, то областью, в которой изучение циклизации достигло наибольших успехов и наиболее масштабных обобщений, выступила не эпика, а лирика. Лирическая циклизация стала предметом внимания целой плеяды исследователей. Как о типе контекста, своеобразной универсалии нового времени, писала о лирическом цикле Л. Я. Гинзбург,[14] Е. Г. Эткинд «вписал» стихотворный цикл в свою «лестницу контекстов».[15] Рос статус лирической циклизации.

Разработка жанрового понимания лирического цикла, начатая Сапоговым, требовала историко-литературного анализа массивов «циклового» творчества. Такая работа на материале циклов 15 авторов 1840—1860-х годов была проделана Л. Е. Ляпиной.[16] Основой ее стал сопоставительный анализ. Определение лирического цикла по нескольким критериям-признакам (авторская заданность композиции, самостоятельность входящих в цикл произведений, лирический характер их сцепления, центростремительность композиции, лирический тип изображения), специфичным именно в своей совокупности, позволило отграничить собственно лирические циклы от соседствующих явлений и проследить основные закономерности развития циклизации в это время, состоящие во все большем отходе от традиционно-жанрового единообразия и утверждении индивидуально-субъективного начала в композиционной организации цикловых единств. Непосредственным результатом развития циклизации в лирике середины XIX века стал порожденный ею спектр собственных жанровых модификаций (циклы «сельские», «сезонные», путевые, любовные).

К началу 1980-х годов относится серия результативных исследований М. Н. Дарвина,[17] сосредоточившего основное внимание на циклизации в поэзии пушкинского и допушкинского времени. Помимо ряда статей, Дарвин издал первую в отечественной науке книгу о лирической циклизации «Проблема цикла в изучении лирики» (Кемерово, 1983) — концептуальный анализ явления лирического цикла в нескольких ракурсах, от истории эволюции самого понятия «цикл» в литературоведении до характеристики природы лирического цикла, его конструктивных особенностей и путей становления в русской поэзии. Объясняя органичность циклизации в лирике, Дарвин следует за Л. Я. Гинзбург в представлениях о принципиальной контекстуальности прочтения лирического произведения. В книге впервые предпринята попытка сводной типологизации литературных циклов. Несмотря на спорность классификационной схемы (первичными и вторичными, авторскими и читательскими, очевидно, могут быть не только лирические, но и эпические циклы; идентифи-

---

[14] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 257.

[15] *Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. Л., 1970.

[16] *Ляпина Л. Е.* 1) Лирический цикл как художественное единство // Проблема целостности литературного произведения. Воронеж, 1976; 2) Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977; 3) Лирический цикл в русской поэзии 1840—1860-х годов. Автореф. канд. дисс. Л., 1977; и др.

[17] *Дарвин М. Н.* 1) К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1983; 2) Лирический цикл: часть и целое («Северное море» Г. Гейне) // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983; и др.

lib.pushkinskijdom.ru

кация лирических циклов со стихотворными, а эпических с прозаическими уязвима в силу существования переходных явлений — эпических стихотворных циклов и пр.), сама идея такой многофакторной классификации оказалась продуктивной и полезной. Ставя вопрос о конструктивных особенностях лирического цикла, Дарвин сводит их к монтажу в постэйзенштейновском понимании — как композиционного принципа. Наконец, намечая историю развития русского лирического цикла, Дарвин обнаруживает ее корни уже у С. Полоцкого, Капниста, других авторов XVIII—XIX веков. Более основательно эта история, вплоть до «Сумерек» Баратынского, рассмотрена в следующей монографии Дарвина — «Русский лирический цикл» (Красноярск, 1988).

Если Дарвин главное внимание уделяет контекстуальной ипостаси лирических циклов, то И. В. Фоменко в своих работах, в том числе в двух монографиях — «О поэтике лирического цикла» (Калинин, 1984) и «Лирический цикл: становление жанра, поэтика» (Тверь, 1992), сосредоточивает основные усилия на выяснении собственно текстовой специфики лирических цикловых единств (оперируя с материалом русской поэзии XIX—XX веков, первостепенное внимание Фоменко уделяет текстам XX века).[18] Видимо, именно это заставляет его видеть жанровое содержание цикла в концептуальности (качестве, вообще говоря, характеризующем всякое художественное произведение) и досконально разрабатывать вопрос о разных типах циклообразующих связей: «запрограммированных» (заглавие, композиционные принципы, развитие темы) и «незапрограммированных» (пространственно-временные отношения, ключевые слова, фоника).

Проблеме циклообразования у символистов посвятила серию своих исследований Л. В. Спроге.[19] Ей принадлежит заслуга описания принципиальной модели символистского цикла — мощного проявления циклообразовательной тенденции XX века. Спроге первая обратилась к конкретному изучению таких важных сторон проблемы циклизации, особенно актуальных для поэзии начала XX века, как иерархичность цикловых форм («цикл в цикле»), деструктивные процессы в области циклизации («рассыпание» цикла).

Работа всех этих исследователей над проблемами цикла продолжается и в настоящее время. При этом характерен их выход к аспектам все более глобальным, не только литературоведческим: философско-эстетическим, культурологическим (об онтологическом статусе произведения в составе цикла — Дарвин; о формировании авторского мироощущения лингвистическими средствами, в том числе в цикле, — Фоменко, и т. д.).[20]

Что же касается собственно лирической циклизации в русской литературе, то в результате проведенных изучений многими учеными она предстает активно набирающей силу на протяжении XIX—XX веков продуктивной тенденцией. В отличие от эпико-повествовательной циклизации, она носит не скачкообразный, но скорее

---

[18] *Фоменко И. В.* 1) Лирический цикл как метатекст // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин, 1979; 2) Понятие «цикл» в литературном обиходе начала XX века // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982; 3) О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. Т. 45, № 2; и др.

[19] *Спроге Л. В.* 1) Жанровая интерпретация «книги стихов» символистами // Тез. докл. республиканской научно-теоретической конф. молодых ученых и специалистов по общественным наукам. Рига, 1983; 2) Деструктивные явления в процессе становления жанра лирического цикла (А. Блок. «Тишина цветет») // Там же. Рига, 1984; 3) Ю. Балтрушайтис, Ф. Сологуб, А. Блок: к проблеме организации текстового единства (лирический цикл, книга стихов, стихотворный том, «дилогия», «трилогия») // Связи литовской литературы с литературами СССР и зарубежных стран. Вильнюс, 1987; и др.

[20] *Дарвин М. Н.* Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы. Автореф. докт. дисс. Екатеринбург, 1996; *Фоменко И. В.* Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1994.

lib.pushkinskijdom.ru

эволюционный, спонтанный характер, обладая способностью непосредственно порождать свои собственные жанровые цикловые формы, организовывать художественный мир отдельного автора и литературной эпохи.

Именуя «синтезный» повествовательный новеллистически-очерковый цикл образца 1850—1860-х годов эпическим, Ю. В. Лебедев был не метафоричен. Действительно, в процессе развития циклизации именно родовая специфика, родовое качество начинало играть все более важную, определяющую роль. То же имело место и в лирике: циклы XX века в гораздо большей степени соответствуют ее родовой природе, нежели опыты циклообразования пушкинского и послепушкинского периодов. Соответственно, сопоставляя два параллельно развивавшихся направления цикловедческой мысли на эпико-повествовательном и лирическом материале, нетрудно заметить, что, стремясь объяснить феномен циклизации, исследователи (как в первом, так и во втором случае) неизменно апеллируют к родовой специфике материала. Поэтому определения и дефиниции цикловых структур, не говоря уж об истории форм, давались врозь: отдельно для лирики и отдельно для эпики.

Между тем при последовательно-индуктивном развитии цикловедческой мысли все больше обращал на себя внимание общелитературный характер явления циклизации, обнаруживающийся не только в синхронности появления и развития цикловых форм в русской литературе того или иного периода, но и в прямом взаимодействии разнородовых принципов в конкретных циклах (очерково-лирических Майкова, лиро-сатирических Некрасова, прозо-лирических Тургенева, лиро-новеллистических Павловой и др.). Не параллельно-независимыми процессами, но двумя сторонами одного представлялось развитие циклообразования в эпике и лирике. Но это метауровневое «одно» должно было быть чрезвычайно значительным.

Для ответа на вопрос об истинных масштабах циклизации требовалось, во-первых, обратиться к материалу циклов третьего литературного рода, т. е. драматического; во-вторых, задуматься об общих признаках и генетических корнях литературных циклов разных родовых ориентаций.

Первый шаг в изучении драматической циклизации как единого системного явления на материале 1840—1860-х годов был предпринят Ю. В. Лебедевым и Н. Н. Скатовым,[21] соединившими в общую парадигму трилогии А. К. Толстого и А. В. Сухово-Кобылина, замысел «Снов на Волге» А. Н. Островского и ряд других цикловых явлений в драме середины века. Сопоставление правомерное, но в предварительных объяснениях фактического интереса драматургов-современников к цикловой форме исследователи свели их к влиянию прозы, к эпизации русской драмы второй половины XIX века. Между тем дело, очевидно, было не только в этом.

Анализ драматических циклов XIX века, проведенный Л. Е. Ляпиной в сопоставлении с лирическими и эпическими,[22] позволил выявить специфику драматической циклизации и, обобщая материал, определить собственные исторические корни циклизации нового времени. Помогло этому уяснение самого механизма, внутренней логики циклообразовательного процесса. Циклизация в условиях каждого из литературных родов актуализирует формообразующие потенции разных уровней целостности литературного произведения: «внутренней формы» (моделирующего) — в лирике, «внешней формы» (текстово-речевого) — в эпике, проблемно-тематического («содержательного») — в драме. Соответственно складывается своя логика и тип развития циклообразовательных процессов, носящих взаимно-встречный характер. Общие же корни активизации циклообразовательных тенденций (в масштабах всей

---

[21] *Лебедев Ю. В., Скатов Н. Н.* Литература 60-х годов // История русской литературы XIX века. Вторая половина. М., 1987.

[22] *Ляпина Л. Е.* 1) Циклизация в драме // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1987; 2) Русские литературные циклы (1840—1860 гг.). СПб., 1993; 3) Циклизация в русской литературе 1840—1860-х гг. Автореф. докт. дисс. СПб., 1995; и др.

lib.pushkinskijdom.ru

литературы!) следует искать в глубинных слоях культурно-эстетического сознания, прежде всего в актуализации и ревизии самого понятия «целостность» в период перехода от риторической литературы к нетрадиционалистской.[23]

Таким образом, фундаментальный характер явления литературной циклизации открылся науке не сразу и благодаря многим усилиям независимо работавших исследователей. Но, открываясь, он естественным образом требовал все более емких и масштабных аналитических экскурсов. Характерны те объемы материалов, которыми оперируют цикловеды. Так, А. С. Коган для определения характера эволюции типов объединения лирических стихотворений в первой половине XIX века обследовал 277 сборников; И. В. Фоменко, исследуя поэтику лирического цикла, опирался на материал около 500 текстов 180 русских и отчасти иноязычных поэтов.[24]

И, однако, очевидна недостаточность и таких объемов, если речь идет о глобальном эпохальном феномене. И здесь оказывались все более необходимы формы непосредственного сотрудничества, целенаправленная координация усилий ученых, интересующихся этой проблемой. Поэтому, видимо, закономерным следствием расширения и углубления проблематики, осмысления фундаментальности литературной циклизации стала в 1990-е годы тяга к активному сотрудничеству цикловедов.

К этому времени появляются своеобразные центры цикловедения — школы в Кемерове (Дарвин), в Томске (Янушкевич), несколько позже в швейцарском городе Фрибурге (Р. Фигут), где проблемой циклизации, наряду со специалистами и под их руководством, занимаются студенты и аспиранты.

В 1992 году в Кемерове был издан межвузовский научный сборник «Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе». Он продемонстрировал многоаспектность проблематики, ее продуктивных выходов, соединив исследования поэтики лирических, эпических и драматических циклов, актуализировав в русле цикловедения целый спектр проблем: преемственности (А. С. Барбачаков), формирования авторского художественного мира (В. И. Тюпа, Г. А. Мешкова, Н. В. Курбатова), эволюции его (Л. В. Спроге), отношений «автор—читатель» (Л. А. Ходанен), сюжетики (Р. Иблер), композиционных форм (Л. Л. Бельская), цитации (Д. П. Бак, Е. В. Борисова), взаимодействия культур (И. К. Меркурьев, М. Н. Дарвин), связей с художественной эпохой (А. С. Янушкевич, Л. Е. Ляпина).

Наконец, началось и планомерное коллективное изучение проблемы в системе перспективного проектирования. В середине 90-х годов в Магдебургском университете им. Отто фон Герике (Германия) профессор Р. Иблер создал исследовательскую группу, темой работы которой стала циклизация в русской литературе. Здесь собирается библиография, устанавливается корпус литературных текстов циклической организации, готовится к изданию энциклопедический справочник русских лирических циклов. В марте 1997 года Иблер провел в Магдебурге международную конференцию «Циклизация в славянских литературах», собравшую литературоведов, работающих в этой области, из Германии, США, Польши, Чехии, Швейцарии, Австрии, Югославии, Латвии, России. Было заслушано 45 докладов, из них на материале русской литературы — 24. Таким образом, инициатива изучения литературной циклизации, стимулировавшая исследования И. Мюллера и его современников в 1930—1950-е годы, оказалась подхваченной его соотечественниками и развита через полвека уже на международном уровне.

Опыт такого сотрудничества перспективен. Он реально способствует результативному изучению наиболее масштабных и фундаментальных явлений литературы, к которым, несомненно, относится и феномен литературной циклизации.

---

[23] См., например: *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.

[24] *Коган А. С.* Типы объединений лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению. Автореф. канд. дисс. Киев, 1988; *Фоменко И. В.* Поэтика лирического цикла. Автореф. докт. дисс. М., 1990.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *М. И. Рыжова*

Н. А. НЕКРАСОВ В СЛОВЕНИИ

Во второй половине XIX века активизация национального самосознания словенского народа, обращение к своим славянским истокам, славянской общности помогали ему противостоять политике онемечивания, проводимой правящими кругами Австро-Венгрии, под властью которой находились тогда словенцы. Это стимулировало и их интерес к истории, культуре, литературе других славянских народов; постепенно возрастало внимание словенцев к русской литературе, что связано с особенностями развития словенской литературы в тот период. Из всех русских прозаиков самым читаемым, более всего переводимым на словенский язык писателем становится Тургенев, оказавший известное воздействие и на специфические черты реализма некоторых словен- ских писателей,[1] с 1884 года начинают переводиться произведения Гоголя, несколько позже — Толстого и Достоевского, одновременно возрастает внимание к Пушкину и Лермонтову, известным словенской интеллигенции значительно раньше,[2] но особенно удачно и интенсивно они переводятся уже в XX веке.[3] Некрасов переводился на словенский язык значительно меньше, но все же он был словенцам известен.

Видимо, первое упоминание Некрасова в Словении встречается в журнале «Словенски гласник» («Словенский вестник») за 1866 год в одном из кратких сообщений о русской литературной жизни,[4] которые писал для журнала Фран Целестин, впоследствии видный словенский критик, публицист, переводчик, педагог, проявлявший большой интерес к русской истории, культуре, общественно-политической сфере, живший в России в 1869—1872 годах. В заметке говорится об издании в Петербурге серии книг «Для чтения» и перечисляются авторы, чьи произведения будут напечатаны в этой серии, и в их числе называется Некрасов.

Несколько позже Целестин коротко характеризует Некрасова в своей книге «Россия после отмены крепостного права»,[5] вышедшей в 1875 году в Любляне на немецком языке и получившей широкую известность не только в Словении, но и в других областях Австро-Венгрии и в Германии. Уделяя значительное внимание общественным и эстетическим воззрениям Чернышевского, останавливаясь на его романе «Что делать?» и упоминая затем Добролюбова, Писарева, Михайлова, Целестин причисляет к «радикальным писателям» также Некрасова и Салтыкова-Щедрина: «Первый, так сказать, официальный поэт этого направления, чьи замечательные стихи отображают страдания и немногие радости русских крестьян; они имели большое значение, пробуждая симпатии к народу».[6]

В 1878 году газета либеральной ориентации «Словенски народ» откликается на кончину русского поэта некрологом, принадлежащим перу журналиста Антона Коблара (впоследствии общественного деятеля клерикального толка).[7] Публикация, посвященная Некрасову (по сути дела также некролог), появляется и в журнале «Словенски гласник».[8]

Впервые словенцы смогли достаточно обстоятельно познакомиться с творчеством Некрасова в обширной статье К. Штрекеля,[9] печатавшейся последовательно в четырех номерах ведущего словенского литературного журнала «Люблянски звон» («Люблянский колокол») в 1883 году.[10] Переводов произведе-

---

[1] *Barbarič Š.* Turgenjev in slovenski realizem. Ljubljana, 1983. Рец. на кн.: *Рыжова М. И.* И. С. Тургенев и развитие словенской литературы // Русская литература. 1985. № 4. С. 208—212.

[2] Первый перевод Пушкина на словенский язык появился в 1853 году, Лермонтова — примерно десятилетием позже.

[3] См.: *Рыжова М. И.* Миле Клопчич — переводчик и популяризатор русской литературы // Русская литература. 1983. № 3. С. 172—184.

[4] Slovenski glasnik. 1866. S. 352.

[5] *Celestin Fr. J.* Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft. Laibach, 1875.

[6] Ibid. S. 365—366.

[7] *AKb.* N. A. Nekrasov (nekrolog) // Slovenski narod. 1878. S. 71—72.

[8] *I-St.* [Ivan Steklasa] N. A. Nekrasov // Slovenski glasnik. 1878. Št. 15. S. 1—2.

[9] Карел Штрекель (1851—1912) — видный славист, собиратель словенских народных песен, член-корреспондент Российской Императорской Академии наук.

[10] *Štrekelj K.* Novejši pisatelji ruski. I. Nikolaj Aleksejevič Nekrasov // Ljubljanski zvon. 1883. S. 586—593, 655—659, 717—720, 785—790. (Далее название журнала сокращенно: LZ.)

lib.pushkinskijdom.ru

ний Некрасова на словенский язык еще не было, поэтому автор статьи многие произведения русского поэта просто пересказывает, причем довольно подробно, некоторые стихотворения и обширные цитаты дает в собственном подстрочном переводе. Статья насыщена информацией не только о Некрасове, но и о литературной жизни России тех лет и, что особенно важно, содержит во многом верные оценки творчества поэта.

Штрекель считает Некрасова непосредственным преемником Лермонтова — его гражданской, проникнутой горьким сарказмом поэзии, и в то же время подчеркивает самобытность таланта Некрасова. Желая осмыслить и объяснить истоки многих мотивов его произведений, автор статьи обращается к биографии поэта, его детству и юности, говорит об атмосфере в доме отца и бедствиях первых лет жизни в Петербурге, о восприятии критикой первого сборника «Мечты и звуки», о сближении с Белинским и другими ведущими писателями.

Прослеживая творческую эволюцию Некрасова, Штрекель в основном правильно связывает ее этапы с изменениями общественно-политической и литературной ситуации в России. Автор характеризует обновленный Некрасовым журнал «Современник» и его роль в литературной жизни страны, говорит о значении Белинского и утверждении реалистического направления в русской литературе.

Характеризуя первый этап зрелого творчества поэта — некрасовские «песни мести и печали», Штрекель подчеркивает злободневность поэзии Некрасова, особо обращая внимание на важнейшую общественную задачу тех лет — борьбу за освобождение крестьян от крепостной зависимости; актуальные проблемы «поэт воплощал в определенную, пластическую форму, он неустрашимо метал молнии своей сатиры в прогнившее чиновничество, внешнюю благовоспитанность помещиков, показывал со всей обнаженностью бедственное положение отчаявшегося народа, крестьян, беззащитных перед своими угнетателями».[11] Пространно цитируя стихотворение «Поэт и гражданин» (в подстрочном переводе), Штрекель обращает внимание на новизну формы — открытую публицистичность поэзии Некрасова, на разностороннее и правдивое изображение им жизни, языковую живость и звучность стиха. Видя в Некрасове продолжателя традиций русской сатиры, Штрекель указывает на новизну ее содержания в произведениях поэта, отвечающих запросам своего времени. Автор широко оперирует примерами из разных некрасовских стихотворений, пересказывает содержание «Забытой деревни», «В дороге», «Филантропа» и др., приводит дословный прозаический перевод стихотворения «Влас» (именуя его героя «пиявкой русского народа»[12] и оставляя без внимания его религиозно-нравственное возрождение).

Важно отметить понимание Штрекелем того обстоятельства, что с отменой крепостного права в России «дело освобождения еще не закончено», поэтому Некрасов в следующий период «вновь обращается к старому предмету: страданию народа», увидев и появление нового угнетателя — «плутократию», наживающую на этих страданиях миллионы (при этом Штрекель рассматривает некрасовскую «Железную дорогу» и некоторые другие произведения).[13] Пишет Штрекель и об «идиллических стихотворениях» Некрасова, к которым причисляет такие произведения, как «Тишина» и «Крестьянские дети», рассматривая их и оценивая очень высоко, сюда он относит и поэмы «Коробейники», «Мороз, Красный Нос» и «Кому на Руси жить хорошо» — последние две он считает лучшими в творческом наследии Некрасова и пересказывает их содержание, заканчивая изложение «Кому на Руси...» главой «Крестьянка».[14] В прологе к поэме, несмотря на точный и остроумный перевод названий семи деревень, он не приметил горького сарказма с социальным призвуком, а лишь «веселый юмор».[15] Возможно, здесь сказалось воздействие использованной им литературы о Некрасове,[16] к которой Штрекель, видимо, в общем относился достаточно творчески и критично.

В отличие от значительной части русских публицистов не только откровенно правой, но и либеральной ориентации, недооценивавших или прямо отрицавших народность некрасовской поэзии, Штрекель неоднократно называет Некрасова народным поэтом, утверждая, что так его «можем назвать по праву»,[17] хотя в понимании Штрекелем народности ощущается некоторый славянофильский призвук («неиспорченность» западной культурой, любовь к родной земле и семье, терпение и постоянная готовность к прощению как черты истинно славянского народа, в том числе и русского). И все же очень высокая оценка, данная Штрекелем творчеству Некрасова на фоне развернувшейся в русской печати полемики о его значении, с которой Штрекель был в той или иной степени несомненно знаком, представляется знаменательным фактом. В выработке этой своей оценки Штрекель в какой-то мере опирался на «Дневник писателя» Достоевского (в частности, № 12 за 1877 год),[18] хотя его позиция от-

[11] Ibid. S. 592—593.

[12] Ibid. S. 657.

[13] Ibid. S. 717—718.

[14] Из этого следует, что Штрекель пользовался изданиями сочинений Некрасова до 1881 года, в которых глава «Пир на весь мир» отсутствовала.

[15] *Štrekelj K.* Op. cit. S. 787.

[16] Например, акцент на русском народном юморе, русском размашистом веселье в поэме делается в статье «Н. А. Некрасов как поэт», опубликованной за подписью ZZ в «Вестнике Европы» (1878. № 12. С. 493).

[17] *Štrekelj K.* Op. cit. S. 785.

[18] Вероятно, Штрекелю был известен и № 22 за тот же год. Возможно, обращение его к нескольким номерам «Дневника писателя»

lib.pushkinskijdom.ru

личается от позиции русского писателя. Но, видимо, отсюда он почерпнул сведения о происшествии на похоронах Некрасова, когда после слов Достоевского у могилы поэта о том, что Некрасов должен стоять прямо за Пушкиным и Лермонтовым, раздались голоса: «Выше!». Знакомство с этой статьей Достоевского сказалось и на суждениях Штрекеля о роли в русской литературе Пушкина и Лермонтова и их «байронизме» (в связи с выкриками на похоронах Некрасова), элементы которого, вслед за Достоевским, Штрекель признает и в некоторых некрасовских произведениях.[19]

Встречаются в статье Штрекеля и отдельные неточности. Так, он относит к «людям, тоскующим о полезной и вызывающей уважение деятельности», наряду с Онегиным, Печориным, Рудиным и некрасовским Агариным, также гоголевского Ноздрева;[20] лермонтовские строки «железный стих, облитый горечью и злостью» приписывает Некрасову.

До появления переводов произведений Некрасова на словенский язык, а также и после их появления русофильски настроенная часть словенской интеллигенции знакомилась с творчеством Некрасова в подлиннике, о чем мы имеем конкретные свидетельства. Например, видный словенский писатель Янез Трдина (1830—1905) в своей обширной автобиографии «Моя жизнь» пишет о том, что друг его «покупал все известнейшие книги о России и произведения самых прославленных русских писателей», называя в этой связи русских поэтов — Пушкина, Некрасова, Лермонтова, и все это сам Трдина читал в подлиннике.[21] Он не уточняет время, когда это конкретно происходило, указывая лишь место (Доленьско), где он жил с 1867 года до самой кончины, скорее всего, чтение русской литературы продолжалось многие годы. Известный словенский поэт Антон Ашкерц (1856—1912), начавший в конце 1880-х годов самостоятельно заниматься русским языком (и впоследствии ставший видным популяризатором русской литературы в Словении[22]), пишет в 1889 году литератору и педагогу Ф. Левцу: «Я накупил себе почти всех важнейших поэтов от Пушкина до Надсона (который, однако, мне не по вкусу). Кроме старика Пушкина, больше всех мне нравятся Лермонтов и Некрасов».[23] Очевидно, творчество этих поэтов было знакомо и адресату. Ашкерц настолько хорошо знал Некрасова, что цитировал его наизусть. Так, в письме тому же Ф. Левцу в 1890 году, говоря о своем одиночестве в оторванном от культурной жизни словенском селе, где он был тогда священником, Ашкерц, видимо, по памяти приводит некрасовские строки:

С кем думушку подумати?
С кем словом перемолвиться?[24]

Позже, в путевых очерках, написанных в результате поездок по России, Ашкерц опять цитирует Некрасова:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей.[25]

Журнал «Словански свет» («Славянский мир»), ставивший своей задачей популяризацию среди словенцев литературы и культуры других славянских народов, включая и русскую поэзию, в 1890-е годы публикует на своих страницах два стихотворения Некрасова в подлиннике. Это «Несжатая полоса», которая, правда, дается не целиком (лишь первые шесть двустиший и десятое), а также «Внимая ужасам войны...» (под заглавием «Слезы матери»).[26] К этим публикациям в обоих случаях приложен небольшой словарь, поясняющий не понятные словенцам русские слова.

Как свидетельствует литератор Ф. Гривец, в 1890-е годы словенские гимназисты в Любляне для знакомства с русской литературой широко пользовались «Русской хрестоматией для начинающих» Оскара Асбота, где тексты были даны в подлиннике.[27] В этой книге, наряду с другими русскими поэтами, был представлен и Некрасов (двумя небольшими стихотворениями — «Прости» и «Стихи мои! Свидетели живые...»).

Словенская интеллигенция, свободно владевшая немецким языком (преподавание в австрийских гимназиях преимущественно велось на немецком языке), могла читать Некрасова в немецких переводах. В 1889 году «Люблянски звон» рекламирует вышедшее на немецком языке двухтомное Собрание сочинений Некрасова, положительно оценивая это издание.[28]

Позже, в середине 1900-х годов, словенские журналы сообщают об издании в Загребе на хорватском языке поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в переводе видного хорватского поэта Аугуста Харамбашича. В опубликованной в «Люблянском звоне» заметке общественный и культурный деятель Фран Иле-

связано и с тем, что в это время он замышлял или уже начал писать статью о Достоевском.

[19] *Štrekelj K.* Op. cit. S. 790.

[20] Ibid. S. 592.

[21] *Trdina J.* Moje življenje // Trdina J. Zbrano delo Knj. 3. Ljubljana, 1951. S. 560.

[22] Подробнее об этом см.: *Рыжова М. И.* Антон Ашкерц и русская литература // Литература славянских народов. М., 1961. Вып. 6.

[23] Цит. по: *Boršnik M.* Aškerc. Ljubljana, 1939. S. 47.

[24] Однако Ашкерц ошибочно относит эти строки к «забытой русской деревне», на самом деле это строки из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (Крестьянка. Глава VI. Трудный год).

[25] *Aškerc A.* Dva izleta na Rusko. Ljubljana, 1903. S. 67.

[26] Slovanski svet. 1894. S. 346; 1896. S. 7.

[27] *Asboth O.* Russische Chrestomatie für Anfänger. Leipzig, 1890.

[28] Razne književne novice // LZ. 1889. S. 640.

lib.pushkinskijdom.ru

шич призывает словенцев читать эту поэму в хорватском переводе (правда, в изложении содержания и характеристике поэмы он допускает неточности, о чем подробнее будет сказано ниже).[29] О выходе в свет этого перевода Харамбашича сообщает и журнал «Слован» («Славянин»), высоко оценивая как поэму Некрасова, так и ее хорватский перевод.[30] Вероятно, это издание было словенцам доступно.

Первые переводы произведений Некрасова на словенский язык относятся, видимо, к 1894 году — они публикуются в восьмом выпуске серийного издания «Славянская библиотека»[31] и принадлежат увлеченному популяризатору русской литературы в Словении Ивану Веселу-Веснину. Позже эти переводы были перепечатаны в книге «Русская антология в словенских переводах» (1901),[32] задуманной и во многом подготовленной Веселом, после смерти которого работу над изданием завершил Ашкерц. Веселу принадлежат переводы трех стихотворений Некрасова — «Внимая ужасам войны...» (озаглавленного «Материнские слезы»), «Песни преступников» (из поэмы «Несчастные») и «Еду ли ночью по улице темной...» (озаглавленного «Темная жизнь»).

Переводы Весела в целом удачны, они точно сохраняют форму — размер, порядок рифмовки, как правило, и интонацию подлинника, передавая в основном и его образную специфику. Вот как воспроизводит Весел первое четверостишие стихотворения «Внимая ужасам войны...»:

Внимая ужасам войны,
При каждой новой жертве боя
Мне жаль не друга, не жены,
Мне жаль не самого героя...

Ko čujem o grozàh vojské,
in žrtev se našteje vsaka,
ni žal mi brata, ne žené,
ni žal mi samega junaka...[33]

Переводчик заменяет слово «друг» на «брат», что помогает воссозданию ритмико-синтаксического рисунка и в общем не искажает основную авторскую мысль. В первой строке ради сохранения размера он переносит обычные ударения (gróza, vójska) на другой слог, что в словенском стихосложении допустимо. В двенадцатой строке стихотворения «Святые, искренние слезы» Весел при смысловой точности повтором еще усиливает экспрессию: «iskrene solze, solze svete» («искренние слезы, слезы святые»). Менее удается переводчику следующая строка: «To слезы бедных матерей!» — «To bednih majk solze so — glej!». Здесь Весел употребляет сербскохорватское слово «majka» («мать») вместо словенского «mati» (видимо, для воссоздания размера) и в конце строки (видимо, только ради рифмы) междометие «glej» (буквально: «глянь», «смотри»), в данном случае служащее как бы подкреплением, усилением сказанного.

«Песню преступников» Весел, естественно, переводит в том виде, в каком она публиковалась в то время по цензурным условиям.[34] Перевод не буквален, Весел обычно находит удачные варианты для воссоздания текста на своем родном языке.

При переводе стихотворения «Еду ли ночью по улице темной...» Весел в целом достаточно верно передает эмоционально-стилистические особенности подлинника, лишь кое-где допуская незначительные переводческие «вольности». Так, третью строку: «Друг беззащитный, больной и бездомный» — он передает как «dete brezdomno, otrok osameli» («дитя бездомное, ребенок одинокий»), а восьмую: «Замуж пошла ты — другого любя» — как «zámož si šla, a ljubila je svet» («замуж вышла, а любила свет»). В двадцать седьмой строке слово «хозяин» (подразумевается хозяин дома, квартиры) переводчик заменяет словом «krčmar» («трактирщик», «хозяин гостиницы»), по-своему несколько переосмысляя ситуацию. Но есть здесь у Весела немало удачных мест, в целом верно, но без буквализмов передающих сущность подлинника. Вот как переводит он последнюю строфу стихотворения:

Где ты теперь? С нищетой горемычной
Злая тебя сокрушила борьба?
Или пошла ты дорогой обычной
И роковая свершилась судьба?
Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Именем страшным тебя назовут,
Только во мне шевельнутся проклятья
И бесполезно замрут!..

Kje si sedaj? Si li v revščini gladni?
Pahnil te revico hudi je boj?
Ali prešla si po poti navadni,
in je usoda igrala s teboj?
Kdo te zdaj brani? Al vsak brez izjeme
kliče te s strašnim imenom lehkó?
V meni le gibljejo kletve se neme —
tudi brez prida zamró...[35]

---

[29] *Ilešič F.* Nekrasov Nikolaj Aleksejevič: Komu je dobro v Rusiji // LZ. 1906. S. 249—250.

[30] *L. B.* N. A. Nekrasov. Komu je dobro u Rusiji? // Slovan. 1905/1906. S. 124.

[31] См.: LZ. 1894. S. 123.

[32] Ruska antologija v slovenskih prevodih. Ljubljana, 1901.

[33] Буквально: «Когда слышу об ужасах войны, / и каждая насчитывает немало жертв, / мне не жаль брата, не жены, / не жаль мне самого героя».

[34] См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. Л., 1982. Т. 4. С. 542—543.

[35] Буквально: «Где ты сейчас? В нищете голодной? / Нанесен тебе, бедняге, лютый удар в борьбе? / Или пошла ты по пути обычному / и судьба играла тобой? / Кто тебя сейчас защищает? Или всякий без исключения / может назвать тебя страшным именем? / Только во мне шевелятся проклятья немые — / и без пользы замирают...»

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на достоинства переводов Весела, Некрасов оказался представленным в «Русской антологии» слишком скупо и неполно. Можно только удивляться, почему Ашкерц, хорошо знавший и очень любивший поэзию Некрасова, продолжая после Весела работу над антологией, не дополнил подборку переводов некрасовских произведений своими собственными переводами, хотя значительно расширил предложенный Веселом состав и переводил многих поэтов, в том числе и второстепенных.

Правда, Ашкерц, написавший для антологии краткие биографические справки о включенных в книгу поэтах, дает в такой справке, наряду с основными биографическими данными, также лаконичную характеристику творчества Некрасова: «Его стихи социальны, демократичны, патриотичны. Некрасов — певец русского пролетариата, чьи страдания испытал он сам. Он реалист и часто, жаль, слишком реалист, так что некоторые его стихи переходят уже в прозу, в фельетон. В течение всей своей жизни он боролся за свободу всех угнетенных, боролся также против крепостничества. Поэтому Некрасов — интересное явление в русской культурной истории».[36] Любопытно, что Ашкерц отмечает в творчестве Некрасова те черты, которые свойственны его собственной поэзии, пользуясь при этом привычной ему публицистической лексикой своего времени («пролетариат», «стихи социальны, демократичны»), причем под «пролетариатом» подразумевается беднота вообще, крестьянская тема как борьба с крепостничеством, не актуальная для тогдашней Словении, оказывается на последнем месте. Мысль о переходе некоторых стихов Некрасова в прозу и фельетон, вероятно, навеяна какими-то литературно-критическими источниками тех лет.

Тогда же, в 1901 году, Ашкерц, в то время редактор «Люблянского звона», переводит и публикует в своем журнале обзорную статью российского критика и искусствоведа А. Л. Волынского (Флексера) «Русская поэзия»,[37] написанную специально для журнала по просьбе Ашкерца.[38] Автор статьи, согласно бытовавшей в те годы у некоторых русских критиков концепции, полагает наличие в развитии русской поэзии двух течений — пушкинского, в котором он видит прежде всего общечеловеческое содержание (и куда относит Баратынского, Тютчева, Фета, Майкова и некоторых своих современников), и лермонтовского, имевшего большой общественный резонанс, куда Волынский причисляет прежде всего Некрасова. Говоря о главенствующей роли Некрасова в русской журналистике своего времени, автор полагает, что поэзия Некрасова «полна огня и темперамента, но бедна в психологическом смысле», что человеческая натура его богата и полна контрастов, что поэт был человеком «необузданных страстей» — «бывший феодал с феодальными инстинктами в крови», воспевавший и оплакивавший народ, крестьянина, надеясь, что с его освобождением возродится и Россия.[39] Хотя Волынский не отрицает художественных достоинств произведений Некрасова («стихи его — смелые, сильные, иногда буйно-прекрасные»), неоднократным подчеркиванием его «господского звания» и противопоставлением его «действительно народному, крестьянскому поэту» Кольцову он отказывает некрасовской поэзии в народности.[40]

Во многом иначе оценивается творчество Некрасова в откликах на 25-летие со дня его смерти. Дата эта была отмечена тремя ведущими словенскими литературными журналами. «Люблянски звон» публикует краткую заметку, в которой Некрасов причисляется к «известнейшим представителям современной русской словесности» и именуется «лириком, каких мало в мировой литературе».[41]

В «Словане» печатается небольшая статья за подписью «М» (Минка Власичева). Автор называет Некрасова «лучшим, сознательнейшим толкователем своего века» и подчеркивает народность его поэзии: «...его уста выражали мысли и чувства народа, обращая внимание на слезы своих современников и вообще своих ближних. Поэтому его стихи имеют также характер народных песен, язык которых богат и пластичен». И тут же, в какой-то степени противореча самой себе, автор несправедливо упрекает поэта «в недостаточности в его произведениях индивидуальности и последовательности — как в форме, в выражении, так и в мировоззрении», наивно объясняя это тем, что он «говорил от имени других».[42]

Более обстоятельный характер носит анонимная публикация в журнале «Дом ин свет», в которой приводятся важнейшие факты биографии поэта, упоминаются «Современник» и «Отечественные записки». Но автор делает несколько прямолинейное заключение: поскольку Некрасов, будучи «юношей, жил в городе пролетарской жизнью голода и унижений», «он стал поэтом пролетариев и народного недовольства». Автор полагает, что «публицист Некрасов повлиял на поэта Некрасова», говорит о «политических тенденциях в его художественном творчестве», благодаря чему оно стало «отличнейшим выражением тогдашнего общественного мнения», упоминает о похвальных отзывах о поэмах «Коробейники» и «Кому на Руси жить хорошо», указывая, что в последней Некрасов «с горьким сарказмом бичует слабости русского общества», обращает внимание на

[36] Ruska antologija v slovenskih prevodih. S. 435—436.

[37] *Volynskij A.* Ruska poezija // LZ. 1901. S. 543—549, 616—626.

[38] Подробнее об этом см.: *Рыжова М. И.* Антон Ашкерц и русская литература. С. 194—195.

[39] *Volynskij A.* Op. cit. S. 619—620.

[40] Ibid. S. 620.

[41] *-n-.* Jubilej // LZ. 1903. S. 64.

[42] *M.* N. A. Nekrasov // Slovan. 1902/3. S. 98.

lib.pushkinskijdom.ru

то, что и после отмены крепостного права Некрасов «по-прежнему жестоко бичевал господствующую систему».[43]

В заметках этих, кратких и порой достаточно поверхностных, возможно писавшихся отчасти по каким-то русским публицистическим источникам, все-таки отмечались и некоторые важные особенности поэзии Некрасова. Более полную и яркую характеристику его творчества дает писатель Владимир Левстик (впоследствии также видный переводчик русской литературы) в статье «Из новейшей русской лирики», опубликованной под псевдонимом Владимир Михайлович.[44] Подобно Волынскому, Левстик говорит о существовании двух группировок русских поэтов, но относится к этому явлению совсем иначе: одних он именует «поэтами народа» или «тенденционными лириками», других — «представителями только художественной поэзии», указывая, что и те и другие ссылаются на Пушкина. Все симпатии автора на стороне первых: он считает их «поэтами в истинном значении этого слова», подлинными полномочными заступниками всего народа, полагая, что у поэтов второй группы с их «эстетическим чувствованием и культом красоты» ничего действительно русского нет и для развития русской литературы они не имеют значения.[45]

В центре внимания автора статьи оказывается именно Некрасов, которого Левстик считает самым выдающимся из «поэтов народа» после Пушкина и Лермонтова, утверждая, что вообще «лишь мало кто из ведущих русских поэтов может сравниться с ним в основательном, глубоком знании русской души».[46] Обращая внимание на два главных периода в творчестве Некрасова — до и после «отмены рабства», автор коротко очерчивает их основную проблематику. Левстик указывает, что героями творений Некрасова становятся как простой человек из народа, так и «образованный пролетарий» — некрасовская поэзия «охватывает беды всего народа», к таким произведениям он относит прежде всего поэму «Кому на Руси жить хорошо» и называет ряд стихотворений. Обращая внимание на тематическое многообразие поэзии Некрасова — на «неисчерпаемое поле его мотивов», Левстик говорит о воспевании поэтом «героизма жен русских декабристов», об отображении «разнообразных идеальных свойств простого народа», называя в этой связи такие произведения, как «Мороз, Красный Нос», «Коробейники», «Крестьянские дети». Прекрасного «знатока русской души» Левстик видит в «потрясающем стихотворении» «Влас».

Особенно важно отметить, что автор статьи параллельно с рассмотрением идейно-тематической специфики некрасовской поэзии многократно подчеркивает и ее высокие художественные достоинства: «Не только содержание, но и форма стихотворений Некрасова показывает нам великого мастера и невозможно наслаждаться его поэзией, не восхищаясь одновременно очарованием его художественно совершенного слова».[47]

Автор указывает и на возникновение некрасовской школы, причисляя к ней как «людей из общественных низов» — Никитина, Дрожжина, Сурикова, так и «представителей образованных слоев» — Плещеева и Жемчужникова, кратко характеризуя их творчество; упоминает автор и о поэзии Курочкина. Эта эмоционально написанная статья вновь через двадцать лет после публикации статьи Штрекеля дает словенским читателям выразительную и довольно верную характеристику и оценку творчества Некрасова.

Как уже говорилось, словенские журналы откликнулись на хорватский перевод поэмы «Кому на Руси жить хорошо», принадлежащий А. Харамбашичу. В этих откликах содержалась и трактовка поэмы, причем в рецензии Ф. Илешича более чем своеобразная. Очень неточно пересказывая содержание поэмы, автор полагает, будто Некрасов в ней «в пластично-простых картинах рисует всю жизнь своего народа, но не с гневом и злостью, а очень спокойно, словно хотел нас у теплой печки за чаем потешить анекдотами... и мы смеемся его юмору».[48] Правда, Илешич упоминает и о трагических звучаниях (видит перерастание «к концу поэмы комедии в трагедию», не уточняя, что конкретно имеет в виду) и тут же указывает на оптимистический финал, цитируя в хорватском переводе (достаточно вольном) песню Гриши и Саввы. Отмечая, что «поэма изобилует прекрасными мыслями и стихами-пословицами», автор высказывает мнение, будто в поэме утверждается, что «от всеобщей моральной анархии спасет не царский указ, а внутреннее преображение, внутреннее воскресение»[49] — так узко и односторонне трактует Илешич идейную концепцию некрасовской поэмы.

Более верная, хотя и краткая характеристика поэмы содержится в отклике на этот перевод в журнале «Слован», где отмечается не только «особый юмор», но и «острая сатира» в изображении «гениальным Некрасовым чуть ли не всех слоев огромной России».[50] В заметке больше внимания уделяется не самой поэме, а оценке творчества Некрасова в целом: «Некрасов был великим поэтом бедных и угнетенных, а особенно поэтом русского крестьянина», для которого он «стал любимейшим и величайшим

---

[43] Nikolaj Aleksejevič Nekrasov (1822—1876) // Dom in svet. 1903. Št. 3. S. 191.

[44] *Mihajlovič V.* Iz novejše ruske lirike. Književna studija // Dom in svet. 1904. Št. 1. S. 46—51.

[45] Ibid. S. 46—47.

[46] Ibid. S. 47.

[47] Ibid.

[48] *Ilešič F.* Nekrasov Nikolaj Aleksejevič: Komu je dobro v Rusiji. S. 259.

[49] Ibid. S. 250.

[50] *L. B.* N. A. Nekrasov: Komu je dobro u Rusiji? S. 124.

lib.pushkinskijdom.ru

поэтом, так как понимал его и пел ему от души».[51] Автор указывает и на важную роль Некрасова, наряду с другими «отважными мужами (Герцен, Григорович, Тургенев)», в деле освобождения русского крестьянства.

Оказывала ли в рассматриваемый период (последние десятилетия XIX—начала XX века) поэзия Некрасова какое-либо воздействие на развитие словенской литературы? Словенские литературоведы справедливо называют в этой связи имя Антона Ашкерца, который, как уже говорилось, хорошо знал и любил некрасовскую поэзию. Так, видная исследовательница творчества Ашкерца М. Боршник считает, что словенский поэт учился эзоповскому языку у Некрасова и Салтыкова-Щедрина (а также у В. Величко,[52] с которым Ашкерц переписывался). А. Слодняк указывает на особую привлекательность и значение для Ашкерца рассмотренной выше статьи К. Штрекеля и на связь Ашкерца с «русскими поэтами-реалистами из школы Н. А. Некрасова».[53]

Действительно, между творчеством Ашкерца и Некрасова с его школой можно заметить некоторые сходные черты, и аналогии эти, имеющие типологический характер, можно обнаружить на разных структурных уровнях — идейно-тематическом, стилевом, отчасти жанровом. Творческое развитие Ашкерца в сторону все более последовательного реализма (особенно в 1890-е годы), его глубоко демократическое мировоззрение при постоянном остром ощущении социальной несправедливости и стремлении к противодействию любому угнетению, народный характер многих произведений — все это сближало Ашкерца с Некрасовым и служило предпосылкой активного восприятия его поэзии, и это восприятие в свою очередь усиливало сходство между ними. Можно обоснованно говорить о том, что поэзия Некрасова в той или иной степени, наряду с другими факторами, воздействовала на общую направленность творческой эволюции Ашкерца в конце 80-х—90-е годы, но мы находим лишь один случай, где угадывается непосредственное соприкосновение, генетическая связь с некрасовским произведением. Выявляется она при сопоставлении стихотворения Ашкерца «Моя муза» (1895) с «Музой» Некрасова.

Впервые на это явление бегло указал Н. И. Кравцов, полагая, что персонифицированный образ поэзии Ашкерца возник «явно под влиянием некрасовского образа музы».[54] Однако автор не конкретизировал, какое (или какие) из некрасовских стихотворений с образом музы он имел в виду, и никак не аргументировал свое высказывание.

Стихотворение Ашкерца возникло на словенской почве как отражение не только определенной литературной позиции, но и определенного этапа литературного развития. Оно полемично по отношению к тем идейно-эстетическим воззрениям, к тем явлениям, которые в период выхода Ашкерца на литературную арену доминировали в словенской поэзии — к романтическому эпигонству, сентиментальным слезливым сетованиям о судьбе родины, общественной пассивности. Муза в стихотворении Ашкерца не бледная, изнеженная барышня, вздыхающая при луне, а «спартанка, черногорка, здоровая, огневая», предпочитающая лунному свету яркое, горячее солнце. Внешний облик ее, по мнению А. Слодняка, мог быть навеян впечатлением от картины Делакруа «Свобода на баррикадах», вероятно знакомой Ашкерцу по репродукциям.[55] Муза его вздымает в левой руке факел, в правой — кинжал, «освещает мрак проклятый и с тиранами воюет».

Хотя стихотворение Ашкерца вызвано к жизни словенскими условиями, потребностью поэта воплотить в стихах свою программу, мысль о форме этого воплощения могла быть подсказана стихотворением Некрасова «Муза». Предположение об этой связи опирается не только на некоторые смысловые соответствия, но в еще большей степени на кое-какие общие элементы в композиционной структуре стихотворений (само по себе появление у Ашкерца образа музы еще мало о чем говорит); правда, при их сопоставлении сразу же бросаются в глаза и различия, лаконизм стихотворения Ашкерца, состоящего из четырех четверостиший (в первой, журнальной публикации их было пять).

Как известно, некрасовская «Муза» содержит скрытую полемику с обращением Пушкина к образу Музы в стихотворении «Наперстница волшебной старины...».[56] В первой строфе Некрасова возникает образ музы, чуждой ему и неприемлемой, начинается строфа с ее отрицания:

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной...
и т. д.

Начиная со второй строфы — по контрасту — складывается образ «неласковой и нелюбимой Музы, Печальной спутницы печальных бедняков» — истинной Музы Некрасова.

На таком же полемическом противопоставлении двух образов — отрицаемой и подлинной Музы поэта — строится и стихотворе-

---

[51] Ibid.

[52] *Boršnik M.* Aškerc. S. 122—123.

[53] [*Slodnjak A.*] Zgodovina slovenskega slovstva. Ljubljana, 1961. III. S. 176; 1963. IV. S. 23.

[54] *Кравцов Н. И.* Русско-югославские литературные связи // Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. М., 1957. С. 257.

[55] [*Slodnjak A.*] Zgodovina slovenskega slovstva. IV. S. 23.

[56] См.: *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. М., 1959. С. 55—57; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. Л., 1981. Т. 1. С. 606.

lib.pushkinskijdom.ru

ние Ашкерца, только антитеза развертывается здесь постепенно — она присутствует в трех строфах из четырех: первые два стиха в катрене содержат отрицание, отклонение неприемлемых свойств Музы, следующие два позволяют на этом фоне контрастно и впечатляюще высветить ее истинные черты.

Moja Muza ni mehkužna
bledolična gospodična;
Črnogorka je, Spartanka,
deva zdrava, ognjevita.

Моя Муза не дворянка,
Бледнолицая девица,
А спартанка, черногорка,
Огневая и живая!

(Перевод В. Зайцева)

Естественно, что сама полемика, содержание, которым наполнено это противопоставление, у Ашкерца совсем иное, чем у Некрасова, сходные черты только в художественном приеме, в антитезе.

Что касается смысловых соответствий, то прямых параллелей или тем более реминисценций здесь нет, хотя обе музы олицетворяют демократическую и реалистическую поэзию. Правда, Муза Ашкерца с кинжалом и факелом в руках (обликом своим напомнившая А. Слодняку известный образ Делакруа) все-таки не совсем лишена еще романтического ореола. И все же некоторые некрасовские строки в какой-то степени созвучны характеристике Музы Ашкерца, например:

В порыве ярости, с неправдою людской
Безумная клялась начать упорный бой.

Смелая и решительная Муза Ашкерца «с тиранами воюет», в ранней редакции она «гневно» («jezno») призывала к действию, к делу, которое единственно несет спасение. Несоотносим с Музой Ашкерца лишь некрасовский эпитет «безумная» — при всем пафосе она более уравновешенная, «здоровая» (недаром Ашкерц употребляет этот эпитет).

Некоторые расхождения могут восприниматься и как своего рода «отталкивание» Ашкерца от некрасовского образа, полемика. Возражение, неприятие могли вызвать строки:

Той Музы плачущей, скорбящей и болящей,
Всечасно жаждущей, униженно просящей...
. . . . . .
Случалось, не стерпев томительного горя,
Вдруг плакала она, моим рыданьям вторя...

Это чуждо бодрой, жизнеутверждающей Музе Ашкерца:

Moja Muza se ne joče
nad svetovnim gorjem bridkim,
resno kliče le na delo,
ki naj spasi nas edino!

Муза у меня не плачет
над вселенским горем горьким,
а зовет за дело браться,
только в нем и видит выход.

(Перевод В. Корнилова)

Конечно, в первую очередь у Ашкерца здесь не возражение Некрасову, а полемический отклик на распространенные явления в словенской лирике того времени, о которых уже говорилось.

Итак, в этом случае генетические связи могли быть качественно двоякими: как стимул при создании стихотворения Ашкерца, при выборе им основного образа и некоторых композиционных особенностей, и, с другой стороны, возможно, в какой-то степени как полемика, правда, по неким незначительным моментам.

К сожалению, творчество Некрасова осталось за пределами интересов представителей так называемого «словенского модерна» — поэтов выдающегося, яркого дарования О. Жупанчича (1878—1949), Д. Кетте (1876—1899), Й. Мурна (1879—1901), поэта и крупнейшего словенского прозаика И. Цанкара (1876—1918), хотя все они горячо увлекались русской литературой, причем из русских поэтов их особенно привлекали Пушкин, Лермонтов и Кольцов. Инициатором такого «русофильства» был Кетте, восхищавшийся, как и Мурн, народностью кольцовской поэзии.[57] Вероятно, Кетте в силу каких-то обстоятельств — объективных или субъективных — не познакомился в свое время с теми произведениями Некрасова, в которых их народный характер проявился наиболее ярко, иначе они не могли бы не покорить молодого словенского поэта. В своей творческой эволюции представители «словенского модерна», на раннем этапе отдавшие дань увлечения реалистической поэзией Ашкерца, уходили от реализма в сторону импрессионизма и символизма, что отдаляло их от Некрасова и не способствовало обращению к его творчеству.

В дальнейшем, в 1920—1930-е годы, мы встречаемся с Некрасовым на страницах словенской прессы довольно редко. В 1925 году в журнале «Ютро» («Утро») публикуется анонимный перевод его стихотворения «Пчелы»,[58] в 1936 году печатается краткая характеристика его творчества.[59] В 1938 году в журнале «Люблянски звон» (№ 1—2) появляется лучший из словенских переводов произведений Некрасова — перевод «Песни о двух великих грешниках» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», принадлежащий видному поэту и талантливому переводчику русской поэзии на словенский язык Миле Клопчичу, особенно успешно способствовавшему широкому ознаком-

[57] См.: *Рыжова М. И.* 1) Мотивы поэзии А. В. Кольцова в творчестве Йосипа Мурна // Сов. славяноведение. 1972. № 5. С. 42—52; 2) Поэты словенского модерна и творчество А. В. Кольцова. Некоторые типологические жанровые аналогии и вопросы творческой рецепции // Obdobja. 4. Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. I. Ljubljana. 1983. S. 347—361.

[58] *Nekrasov N. A.* Čebele // Jutro. 1925. Št. 126. S. 9.

[59] *Sušnik F.* Pregled svetovne književnosti. Maribor, 1936.

lib.pushkinskijdom.ru

лению словенской читательской публики с творческим наследием Пушкина и Лермонтова.[60]

Переводчику удается воссоздать стиль и дух некрасовской песни, найти удачные эквиваленты русским оборотам речи. Перевод не буквален, язык его отличается естественностью, непринужденностью. Вот, например, как Клопчич воспроизводит пятую строфу песни:

Сон отлетел; опротивели
Пьянство, убийство, грабеж,
Тени убитых являются
Целая рать — не сочтешь!

Bil je ob spanje; moril ni več,
ropal ni več, niti pil.
Prikazovali so se mu vsi,
vsi, kar jih kdaj je pobil.[61]

Правда, в переводе этот оттенок множественности убитых несколько ослаблен, передается лишь повтором «все, все».

В первой строфе переводчик, видимо, сознательно опускает упоминание о Соловках — название, не знакомое и потому ничего не говорящее рядовому словенскому читателю, а имя Питирим заменяет на «Никодем» (Никодим), что, возможно, вызвано поисками рифмы.

Иногда в духе подлинника Клопчич использует элементы, связанные с фольклором, например «temen gozd» («темный лес») в девятой строфе (у Некрасова — «в дремучем лесу» в третьей строфе); сохраняется тройственность действий, как в приведенной строфе (у Некрасова выраженных существительными, у Клопчича — глаголами) и в восьмой («Странствует, молится, кается»), где Клопчич, следуя этой тройственности, варьирует, заменяет некоторые действия («Moli, posti se, časti Boga» — буквально: «Молится, постится, славит Бога»), что не противоречит общему смыслу и стилю песни.

Вполне удачно (несколько вольно, но в стиле подлинника) Клопчич переводит последние строки песни:

Слава творцу вездесущему
Днесь и во веки веков!

Da bi odrešil nekoč še nas
vdano molimo Boga![62]

В тексте перевода можно обнаружить только одну смысловую ошибку — в шестой строфе: «И есаула засек» переводится как «z nožem pajdaša zaklal» («ножом товарища-сообщника заколол»). Скорее всего, слово «засек» было переводчиком неверно понято; для слова «есаул», не переводимого на словенский язык, Клопчич, на наш взгляд, находит вполне допустимую в данном случае замену — «pajdaš» («товарищ, дружок, соучастник») с отрицательным смысловым оттенком.

Что касается метрических особенностей перевода, то Клопчич лишь в двух местах, во второй и восемнадцатой строфах, удлиняет третий стих на один слог, во всех других случаях число слогов точно соответствует подлиннику; полностью отвечает ему и размер четных стихов, в нечетных — ритмический рисунок порой несколько изменяется. Клопчич далеко не всегда сохраняет в них дактилические клаузулы, последний слог у него часто оказывается ударным (32 случая из 48). Это связано со спецификой словенского языка, большей краткостью слов, дактилические клаузулы в словенской поэзии встречаются довольно редко.[63]

Этот в целом удачный перевод в послевоенные годы перепечатывается многократно в разных изданиях;[64] одна из этих публикаций — в журнале «Обзорник» («Обозрение»), приуроченная к 70-летию со дня смерти Некрасова, сопровождается предисловием, написанным самим переводчиком. Клопчич кратко рассказывает о похоронах поэта — об участии в них петербургских рабочих, о выступлении у могилы Некрасова не только Достоевского, но и молодого Плеханова. Автор статьи стремится определить место Некрасова в русской литературе («...после эпохи Пушкина и Лермонтова Некрасов — первый великий русский поэт, форма и содержание стихотворений которого означает новую главу в русской литературе»[65]), приводит некоторые биографические сведения о поэте на фоне общественно-политической обстановки в России тех лет, подчеркивает сочувствие Некрасова идеям революционных демократов, передовой русской интеллигенции, упоминая Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Клопчич говорит о попытках в царской России всячески «утаивать и уничтожать славу» Некрасова и о любви к нему народа, указывает, что только после Октябрьской революции сочинения его печатаются полно и в не искаженном цензурой виде. В это небольшое предисловие, написанное живо и эмоционально, вошли новые для словенцев сведения о Некрасове.

---

[60] См.: *Рыжова М. И.* 1) Миле Клопчич — переводчик и популяризатор русской литературы // Русская литература. 1983. № 3. С. 172—184; 2) Словенский поэт Миле Клопчич — переводчик стихотворений Пушкина // Духовная культура славянских народов. Л., 1983. С. 308—337.

[61] Буквально: «Он лишился сна, больше не убивал, / больше не грабил, не пил. / Являлись (казались) ему все, / все, кого он когда-либо убил».

[62] Буквально: «Чтобы спас когда-нибудь и нас, / смиренно будем молиться Богу».

[63] Подобное часто происходит и при переводе песен Кольцова — в кольцовском «пятисложнике» вместо дактилического окончания возникает в конце ударный слог (например, в переводах О. Жупанчича).

[64] Obzornik. 1948. Št. 2. S. 60—62: Ameriški družinski koledar. 1950. S. 24—25; Svetovna književnost. II. Ljubljana, 1964. S. 169—170.

[65] *M. K.* N. A. Nekrasov // Obzornik. 1948. S. 59.

lib.pushkinskijdom.ru

Немного раньше, в связи со 125-летием со дня рождения и приближавшимся 70-летием кончины Некрасова, более подробную статью посвящает ему писатель и публицист Андрей Будал.[66] Сообщив основные данные о юности и начале творческого пути поэта, автор затем более детально останавливается на его общественно-публицистической и редакторской деятельности, характеризует основное направление «Современника», говорит о привлечении к сотрудничеству в журнале не только ведущих писателей того времени, но и Чернышевского и Добролюбова, которым он «передал идеологическое и политическое руководство журналом, возглавившим революционно-демократическое движение во второй половине прошлого века и воспитавшим новое поколение передовых и свободолюбивых русских людей».[67] Будал кратко определяет и эстетические позиции Некрасова — его неприятие позиций «искусства для искусства». Впервые в словенских публикациях о Некрасове автор статьи указывает на разрыв поэта, оставшегося на стороне революционных демократов, с виднейшими писателями либеральной ориентации.

Будал характеризует и некрасовскую поэзию, отмечая широту охвата им различных слоев русского общества и особенно выделяя крестьянскую тему. Говорит автор статьи и о новом, отличном от пушкинского и гоголевского изображении Петербурга, населенного у Некрасова «ремесленниками, извозчиками, проститутками, чиновниками, насильниками, кровопийцами, спекулянтами, денежными мешками. До Верхарна Некрасов пел о городе-спруте, раскрыл его капиталистическую сущность, всю прозаичность городской жизни и всю трагику его жертв».[68] Это тоже новые для словенцев данные о некоторых особенностях творчества русского поэта. Будал указывает и на погружение Некрасова вслед за Пушкиным в стихию народной поэзии и народного языка, а также на остроту его сатиры. Говорит автор и о том огромном значении, которое придавал поэзии Некрасова Ленин.

К 70-летию смерти Некрасова приурочена также довольно обстоятельная анонимная статья с портретом поэта, опубликованная в журнале «Товарищ».[69] К статье приложена перепечатка перевода И. Весела «Песни преступников» (из поэмы «Несчастные»), о котором говорилось выше. Статья эта, видимо, во многом основана на материалах о Некрасове, публиковавшихся тогда в нашей стране (не исключено, что это компиляция или даже перевод). Здесь тоже содержатся некоторые новые для словенских читателей сведения о поэте и его творчестве. Так, начиная статью с краткой биографии Некрасова, автор более определенно, чем его словенские предшественники, говорит об условиях, приведших к вынужденному закрытию «Современника», и о последнем периоде жизни поэта, его тяжелой, мучительной болезни, вопреки которой Некрасов «продолжал писать стихи о народе и борцах за его счастье».[70] Автор статьи особо подчеркивает актуальность и гражданственность[71] поэзии Некрасова, продолжающего традиции поэтов-декабристов, Пушкина и Лермонтова, и видит его величие «в том, что мысль поэта совпадала с народной мыслью и горести его были неотделимы от горестей народа, в том, что он верил в великую силу, таящуюся в народных массах, и только от народного пробуждения ожидал преобразований, ведущих к новой, лучшей жизни».[72] Автор указывает и на введение Некрасовым в русскую поэзию нового литературного жанра — сатирического фельетона в стихах, кратко характеризуя его тематику. Особое внимание уделяет автор городским мотивам в творчестве Некрасова, отмечая, что до него «ни один русский поэт не видел в городе столько страданий и ужасов», и называя Некрасова предшественником таких «городских» поэтов, как Брюсов и Маяковский. В статье речь идет и о теме труда у Некрасова, особенно тяжелейшего труда бурлаков на Волге, а также городских рабочих, в том числе и детей («Плач детей»), и о его мечте о радостном, свободном труде в будущем.

Автор отмечает как важное литературное явление то, что героем поэзии Некрасова становится сам народ, говорит о содержащихся в некрасовских стихах призывах к борьбе, о цензурных препонах и распространении этих стихов в революционных кружках. Вершиной творчества Некрасова автор справедливо считает поэму «Кому на Руси жить хорошо», именуя ее «подлинной энциклопедией русской жизни до реформы и после нее», полагая, что до сих пор «ни в одном другом русском литературном произведении не очерчены с такой силой и правдивостью характер, обычаи, взгляды и надежды русского народа».[73]

В это же время появляется новый словенский перевод стихотворения Некрасова «Внимая ужасам войны...», принадлежащий Лео Беблеру.[74] Перевод этот несколько более свободный, чем рассмотренный выше перевод Весела.

150-летие со дня рождения Некрасова было отмечено в Словении статьей Юрия Ройса «Глашатай передовых идей»,[75] в которой автор творчески использует публикации в нашей пе-

---

[66] *Budal A.* Nikolaj Nekrasov // Razgledi. 1947. Št. 3—4. S. 188—190.

[67] Ibid. S. 189.

[68] Ibid. S. 190.

[69] Nikolaj Aleksejevič Nekrasov // Tovariš. 1948. Št. 5. S. 104—105.

[70] Ibid. S. 104.

[71] Думается, напрасно автор передает русское слово «гражданский» словенским «meščanski» — многозначным, имеющим едва ли не основное значение «буржуазный».

[72] Nikolaj Aleksejevič Nekrasov. S. 104.

[73] Ibid. S. 105.

[74] *Nekrasov N. A.* Pesem (Prevedel Leo Baebler) // Novi svet. 1948. S. 952.

[75] *Rojs J.* Glasnik naprednih idej. Ob 150-letnici rojstva Nikolaja Aleksejeviča Nekrasova // Naši razgledi. 1972. S. 211—212.

lib.pushkinskijdom.ru

чати, в том числе в «Литературной газете». Статья представляет собой компактный, содержательный очерк жизни и творчества поэта, в виде иллюстраций приводятся цитаты некрасовских стихов в подлиннике с подстрочным переводом. Кратко излагая биографию поэта, Ройс также приводит некоторые новые для словенцев данные о Некрасове, упоминает о его работе над прозаическими произведениями, говорит о дружеских отношениях с Чернышевским. Автор подчеркивает революционные тенденции в творчестве Некрасова, обращает внимание на его столкновения с цензурой и «неблагонадежность», с точки зрения властей, именует журнал «Современник» «самым боевым органом революционной демократии». Очерчивая общий проблемно-тематический круг поэзии Некрасова, Ройс цитирует Добролюбова, приводит данную им оценку творчества поэта.

Особо останавливается автор статьи на поэмах «Кому на Руси жить хорошо» и «Русские женщины». Рассматривая первую их них, он противопоставляет образы Якова Верного и Савелия, богатыря святорусского (покорность — протест), кратко характеризует образ Гриши Добросклонова. Говоря о художественном своеобразии поэмы, а также поэм «Коробейники» и «Мороз, Красный Нос», Ройс обращает внимание на особенности их языка, обилие фольклорных эпитетов, пословиц и поговорок, параллелизмов; автор отмечает, что Некрасов поднял крестьянский язык на уровень высокой литературы, сравнивая его в этом начинании с деятелем сербской культуры Вуком Караджичем, хотя такое сравнение справедливо лишь отчасти: в русской литературе этот процесс начался еще до Некрасова. Автор статьи указывает на отличие языка этих поэм от более соответствующего традиционным литературным нормативам языка поэмы «Русские женщины».

Всплеск интереса к Некрасову в Словении в послевоенные годы в дальнейшем пошел на спад. Правда, автор данного обзора не может поручиться, что в его поле зрения оказались абсолютно все посвященные Некрасову словенские публикации, но общая тенденция очевидна. Если Пушкина и Лермонтова интенсивно переводили, издавали, переиздавали почти все это время и они представлены в словенских переводах достаточно полно, то Некрасов оказался в тени. Хочется надеяться, что творчество этого великого русского поэта еще привлечет к себе внимание словенских переводчиков.

© *Т. Г. Иванова*

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОЙ КЛАССИКИ*

Русской фольклористике свойственно периодически осмыслять научное наследие прошлого с позиций современности. Традиция обращения к своему прошлому в науке заложена такими фундаментальными трудами, как «История русской этнографии» А. Н. Пыпина (СПб., 1890—1892) и «История русской фольклористики» М. К. Азадовского (М., 1958—1963). Недавно вышедшая книга А. Л. Топоркова «Теория мифа в русской филологической науке XIX века» полностью отвечает названной традиции.

Рецензируемая монография состоит из введения, четырех глав, заключения, указателя имен и библиографии. Во введении автор четко обозначил предмет своего исследования — «не мифологическая школа в России, а взгляд на мифологию в русской науке» (с. 20). В связи с этим существенно значимым становится выбор имен для исследования — не только «мифологи», но и ученые, которые причисляются к другим направлениям русской филологии. В четырех главах монографии («Разыскания Ф. И. Буслаева о мифе: от философии языка к сравнительной этнографии»; «Миф и славянская мифология в творческом наследии А. Н. Афанасьева»; «А. А. Потебня: лингвистическая теория мифа»; «А. Н. Веселовский о мифе: комплексная программа филологических исследований») сквозь призму творческих биографий корифеев русской филологии XIX века, на фоне сменяющих друг друга и сосуществующих рядом научных школ рассматривается эволюция взглядов на миф и мифологию в науке прошлого столетия. Главы делятся на разделы, что помогает читателю в восприятии исследовательской мысли. Четыре основные части книги по своей сути монографичны, и хотя в последнее время появилась довольно большая литература и о Ф. И. Буслаеве, и о А. Н. Афанасьеве, и о А. А. Потебне, и о А. Н. Веселовском,[1] каждая из глав вносит нечто новое в наше понимание научного наследия перечисленных ученых.

Однако значение рецензируемой книги нам видится не в том, что труды о мифологии выдающихся филологов XIX века рассматри-

* *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 455 с.

[1] См. библиографию современных работ в книге А. Л. Топоркова.

lib.pushkinskijdom.ru

ваются в диахронии (это вполне естественно), а в том, что они прочтены параллельно, в сопряжении друг с другом. Осмелимся предположить, что в сегодняшней отечественной фольклористике немного найдется ученых, которые бы на протяжении короткого временного отрезка перечитали труды названных выше исследователей. А. Л. Топорков — один из этих немногих. Поэтому он может не только осознавать эволюцию взглядов на мифологию, скажем, А. А. Потебни, но и видеть место данного автора в общих теоретических концепциях XIX века. Принципиальную роль в монографии А. Л. Топоркова играют такие разделы, как «Ф. И. Буслаев о ранних работах А. Н. Веселовского», «Влияние Ф. И. Буслаева на А. Н. Афанасьева», «А. Н. Афанасьев и Ф. И. Буслаев: творческий диалог», «А. Н. Афанасьев и ранний А. А. Потебня», «А. А. Потебня и Ф. И. Буслаев», «А. А. Потебня в полемике с А. Н. Веселовским», «А. А. Потебня об А. Н. Афанасьеве», «А. Н. Веселовский и Ф. И. Буслаев: творческий диалог».

Обозначенный метод прочтения фольклористической классики дает автору монографии возможность избежать характернейшей ошибки, которая подстерегает любого исследователя, занимающегося научным наследием того или иного крупного ученого, — приписывания своему герою приоритетов там, где их не было. Так, увлеченный фигурой А. А. Потебни, А. Н. Портнов пытается доказать, что именно этот выдающийся филолог первый выделил оппозиционные единицы (свет — тьма, тепло — холод и т. д.), к которым можно свести все многообразие мифологической семантики.[2] А. Л. Топорков вполне справедливо указывает на то, что А. Н. Афанасьев раньше и «значительно шире и более последовательно ⟨...⟩ пользовался элементарными семантическими оппозициями и их сочетаниями для построения системы мифологического мировоззрения» (с. 220). В свою очередь мы полагаем, что в данном вопросе А. Н. Афанасьев, без сомнения, опирался на идеи своего университетского учителя К. Д. Кавелина, высказанные тем в 1850 году.[3]

Рассматриваемая книга, будучи теоретической по своему характеру, ставит и историографические цели. В связи с этим неизбежны многочисленные цитаты из работ Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, А. А. Потебни и А. Н. Веселовского. Может быть, кому-то из читателей покажется, что монография А. Л. Топоркова излишне перегружена фрагментами из трудов исследователей XIX века, однако в большинстве случаев они естественны и уместны. Возражение вызывает лишь необоснованный повтор одних и тех же цитат в разных главах книги. Так, например, известный пассаж А. А. Котляревского из его рецензии на афанасьевские «Поэтические воззрения славян на природу», где ученый сравнивал точки зрения М. Мюллера и А. Н. Афанасьева на причину появления метафоры (соответственно «лексическая бедность древнего языка» и метафора как следствие «сближения между предметами, сходными по производимому впечатлению»), А. Л. Топорковым повторен дважды — на с. 215 и 303. Точно так же афанасьевское понимание заговоров («суть обломки древних языческих молитв и заклинаний») можно найти на с. 212 и 306. Разумеется, при более строгом редактировании окончательного текста монографии можно было бы избежать такого рода повторов. Впрочем, это замечание не носит принципиального характера.

Хочется обратить внимание на одно немаловажное качество рецензируемого исследования: здесь современным языком, очень корректно и доступно изложены, проанализированы и прояснены научные сочинения, которые в силу многих обстоятельств читаются нашими современниками не без труда. Всякий, кому приходилось иметь дело со студентами, знает, что, прежде чем отсылать учащихся к работам Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни, А. Н. Веселовского, необходимо разъяснить им терминологию, которой пользовались эти ученые. Так, «эпическое предание» на языке Ф. И. Буслаева означает «фольклор», «народная поэзия». Буслаевский «первообраз» следует понимать как «мифологическое представление», «мифологический образ», лежащий за тем или иным фольклорным мотивом. А. Л. Топорков вполне осознает необходимость своеобразного «перевода» классических фольклористических работ прошлого столетия на современный язык. На многих страницах его книги мы найдем квалифицированное объяснение того, в каких значениях А. Н. Афанасьев употреблял термин «язык» (с. 207), насколько близко слово «представитель» к понятию «метафора» в трудах этого же ученого (с. 213) и т. д. Означенная сторона книги «Теория мифа в русской филологической науке XIX века» позволит ей, нам думается, занять достойное место не только в академической науке, но и в ряду педагогически значимых исследований.

Важным методологическим достоинством анализируемого труда является то, что мифологические теории прошлого столетия здесь рассматриваются в тесной связи с философией и теоретическим языкознанием того времени. Имена Шеллинга, Гумбольдта не случайны на страницах монографии А. Л. Топоркова. Обращает на себя внимание еще одна черта его исследования — соположенность научной мысли и художественного творчества в культуре XIX—начала XX века. Многие исследователи уже отмечали, что «Поэтические воззрения славян на природу» явились источником вдох-

---

[2] *Портнов А. Н.* Язык и сознание: Основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX—XX вв. Иваново, 1994. С. 299.

[3] *Кавелин К. Д.* Несколько слов о приметах // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым. М., 1850. Кн. 1. Отд. 6. С. 3—13.

lib.pushkinskijdom.ru

новения и построения эстетических концепций для А. А. Блока, В. Хлебникова, С. А. Есенина, А. М. Ремизова и др. Нам тоже приходилось указывать на примеры, когда фольклористические труды становились предметом внимания поэтов и писателей: обращение Блока к «Весенней обрядовой поэзии на Западе и у славян» и другим работам Е. В. Аничкова; влияние сугубо научного «Отчета о диалектологической поездке в Вятскую губернию» Д. К. Зеленина на рассказы А. М. Ремизова; творческие взаимоотношения Н. Е. Ончукова и М. М. Пришвина и т. д.[4] Основной аспект, который обычно затрагивается в данной проблеме, — источниковедческий. А. Л. Топорков же указывает на типологическую однородность во взглядах на природу как объект мифологизации у А. Н. Афанасьева, с одной стороны, и Ф. И. Тютчева (с. 202—203) и Е. А. Баратынского (с. 206—207) — с другой. Вряд ли можно согласиться со слишком категоричным утверждением автора о том, что «в сущности не столь уж велика разница между Ф. И. Тютчевым, который сочинял свою поэтическую мифологию, и Афанасьевым, который творил ее в ученом труде» (с. 232), но в целом типологическая общность в философской лирике XIX века и в разысканиях А. Н. Афанасьева исследователем подмечена верно.

Внимательный читатель обнаружит в рецензируемой книге множество выходов на разные частные проблемы, играющие не последнюю роль в нашей фольклористике. Укажем на одну из них — на необходимость установить и библиографически грамотно описать все источники, которые использует А. Н. Афанасьев в своем труде. Известно, что этот ученый часто ссылался на то или иное периодическое издание, в котором публиковалась определенная статья фольклористического характера, но не называл имени автора интересовавшей его работы. Так, имя А. А. Потебни в «Поэтических воззрениях славян на природу» встречается крайне редко. На самом же деле исследования А. А. Потебни были далеко не последним источником для А. Н. Афанасьева и в смысле материала, и в концептуальном плане. А. Л. Топорков приводит в своей книге многочисленные примеры текстуальной переклички между А. Н. Афанасьевым и работами А. А. Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860), «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» и «О связи некоторых представлений в языке» (1864) (с. 226—230). Параллельное прочтение трудов Ф. И. Буслаева и А. Н. Афанасьева, предложенное А. Л. Топорковым, выявляет столь же большой удельный вес в «Поэтических воззрениях славян на природу» и скрытых цитат из исследований Ф. И. Буслаева (с. 186—188). Есть у А. Н. Афанасьева и явные переклички с сочинением М. Мюллера «Сравнительная мифология» (с. 201).

«Поэтические воззрения славян на природу» репринтным способом были переизданы в 1994 году издательством «Индрик». В настоящее время планируется публикация справочного тома к этому изданию, причем в его подготовке принимает участие и А. Л. Топорков. Хочется надеяться, что ожидаемый том наконец-то раскроет исследователям все источники афанасьевской работы.

Безусловно монография А. Л. Топоркова не закрывает ту проблему, которой она посвящена. В свете рецензируемого труда становится ясно, что для более полного осмысления путей развития «мифологической школы» в России XIX века (а точнее, эволюции теории мифа в отечественной науке) необходимо вписать в круг исследователей, рассмотренных А. Л. Топорковым, равновеликие им имена А. А. Котляревского и Ореста Миллера. Научное наследие названных ученых достойно такого же тщательного и скрупулезного (и главное, не автономного, а сопряженного с трудами других фольклористов) анализа, как это сделано по отношению к Ф. И. Буслаеву, А. Н. Афанасьеву, А. А. Потебне и А. Н. Веселовскому. Требует внимания имя Д. О. Шеппинга, который заявил о себе в фольклористике одновременно с А. Н. Афанасьевым в конце 1840-х годов и активно работал в науке вплоть до начала 1890-х. Современная фольклористика, как правило, упоминает о Д. О. Шеппинге в пренебрежительном тоне. Однако те страницы книги А. Л. Топоркова, где говорится об этом исследователе в связи с трудами А. Н. Афанасьева, заставляют усомниться в правоте данной оценки фигуры Д. О. Шеппинга потомками.

А. Л. Топорков в своей монографии обходит стороной имена эпигонов «мифологической школы» — таких как А. С. Фаминцын («Божества древних славян» — СПб., 1884), М. Е. Соколов («Старо-русские солнечные боги и богини» — Симбирск, 1887) и др. Конечно, это исследовательское право автора. Но тем не менее осмысление эпигонства в науке, как и в искусстве, порой может быть небесполезным и плодотворным.

Естественным образом напрашивается вопрос о том, какое место идеи корифеев русской филологии XIX века занимают в науке последующего времени и в современности. Нельзя сказать, что эта проблема не осознается автором монографии. Мысль о том, что «современная ситуация в фольклористике во многом возвращает нас к ситуации 1860-х гг.» (с. 20), что «в середине XIX в. происходила такая же широкая экспансия лингвистических методов на гуманитарные науки, которая на иных основаниях повторилась в наше время» (с. 145), присутствует в рассматриваемой монографии. Говоря о творческом потенциале работ К. Д. Кавелина, А. Л. Топорков выстраивает цепочку исследователей, которые во многом реализовали идеи этого ученого: Е. В. Аничков, Д. К. Зе-

[4] *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. СПб., 1993. С. 25—26, 145, 174—179 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

ленин, Е. Г. Кагаров, П. Г. Богатырев (с. 179). Имя А. А. Потебни совершенно справедливо соотносится с исканиями 1920—1930-х годов — Э. Кассирер, И. Франк-Каменецкий, О. Фрейденберг (с. 243). Однако в некоторых позициях явно не хватает ссылок на современные исследования. Так, например, в разделах «Теория тропов» и «Метафора, олицетворение, символ» следовало бы указать на то, что методологические подходы Ф. И. Буслаева (и отчасти А. Н. Афанасьева) к этой проблеме в наше время были конкретизированы В. И. Ереминой в ее книге «Поэтический строй русской народной лирики» (Л., 1978). В перечне современных работ о солнечном характере некоторых древнерусских теонимов (Хорс, Дажьбог) читатель не находит имени Б. А. Рыбакова (с. 181). Акцентируя внимание на том, что мифологи Ф. И. Буслаев и А. Н. Афанасьев в фольклористическом аспекте смотрели на народ как на своеобразную коллективную личность, автор монографии ссылается на В. Я. Проппа, который генетически сближал народную поэзию не с литературой, а с языком (с. 196), но не называет П. Г. Богатырева, много ранее В. Я. Проппа развивавшего тот же тезис.

Как всякое серьезное исследование, монография А. Л. Топоркова носит принципиально открытый характер. После знакомства с этой книгой читатель не только получает ответы, но и задается вопросами, начинает более четко различать дальнейшие перспективы изучения той или иной проблемы. В этом мы видим главное достоинство данного издания.

© *В. Н. Сажин*

КНИГИ ТАЙН И ТАЙНЫ КНИГ*

По справедливому наблюдению С. А. Фомичева, «в условиях негласного запрета на масонскую тему в советской пушкинистике научные исследования данной проблемы были долгое время невозможны».[1] Как нередко бывает, внешние ограничения регулировали не только тематику исследований, но и самый круг изучаемых источников. В качестве примера приведем хотя бы поиски в течение многих десятилетий извинительного толкования пушкинского «И я бы мог, как шут...», неуместного, как считалось, применительно к трагическому сюжету повешения декабристов — знакомство с таким экзотическим для советской науки источником, как эзотерическая система карт Таро, подсказало бы, что этот пушкинский «шут» навеян XII картой Таро, изображающей повешенного шута и символизирующей искупительную жертву, героическое самопожертвование.

Ныне в России филологи уже оборотились к влиятельным эзотерическим учениям, отдавая отчет в их воздействии на умы и литературные явления, и мы видим исследования этой проблематики применительно к текстам Н. Гумилева, М. Булгакова, Д. Хармса... Продолжение, надо надеяться, последует.

Было бы преувеличением сказать, что, в отличие от российской, в зарубежной русистике процветает изучение эзотерических тем и мотивов русской литературы, но тут уже дело не в запретах, а в неразработанности приемов такого изучения. Рецензируемая книга Л. Дж. Лейтона, скажем сразу, замечательна тем, что она как раз предлагает свой вариант методологии и демонстрирует ее практическое применение.

Суть предлагаемого автором подхода к изучаемым литературным явлениям состоит в поиске и обнаружении прямых межтекстуальных связей, проверяемых очевидными и безусловными данными, и отказе от рассмотрения каких бы то ни было связей ассоциативных, того, что автор книги называет «автономно-спекулятивным» методом (с. 13).

Как все-таки хорошо: теперь можно без оглядки говорить, что нет единственно правильного учения или безусловно верной методологии, но во всем есть свои достоинства и недостатки!

Скажем сначала о несомненных для нас достоинствах методологии, представленной в книге Л. Дж. Лейтона.

Автор исследует использование тавматургических (т. е. чудесных, происходящих из эзотерической традиции) приемов при создании литературных текстов, сосредоточиваясь на соответствующих элементах в творчестве В. Жуковского, К. Рылеева, А. Бестужева-Марлинского и Пушкина.

Так, в творчестве В. Жуковского Л. Дж. Лейтон убедительно показывает превращение масонского символа «Звезда надежды» в литературную метафору, вследствие чего один из элементов эзотерической традиции переходит из XVIII в XIX век (с. 62).

Л. Дж. Лейтон обнаруживает наиболее развернутую трактовку масонской «Звезды надежды» в рылеевском «А. А. Бестужеву»

---

* *Лейтон Л. Дж.* Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство / Пер. с англ. Э. Ф. Осиповой. СПб.: Академический проект, 1995. 253 с.

[1] *Фомичев С. А.* Пушкин и масоны // Русская литература. 1991. № 1. С. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

(с. 77), где, добавим, воспроизведен ритуал принятия в масоны:

Незапно ты явился мне:
Повязка с глаз моих упала...

Тщательный анализ «Войнаровского» ведет к достоверному итоговому выводу о влиянии на эту поэму Рылеева и его отношения с А. А. Бестужевым масонских убеждений, «которым он был столь же предан, как и декабристским» (с. 96).

Во «Фрегате „Надежда"» А. Бестужева-Марлинского исследователь убедительно выявляет один из трех содержательных планов, который построен на использовании календарологии, нумерологии и кабалистики (с. 101), и констатирует диалогичность текста по отношению к пушкинскому «Ариону» (с. 124—125 и 222).

Остроумны наблюдения Л. Дж. Лейтона над «математически выверенной» структурой «Пиковой дамы» Пушкина (с. 224, прим. 9 и др.) и обстоятельно мотивирован итог педантичного обследования пушкинского текста в соотнесении с «Фрегатом „Надежда"»: оба «являются кабалистическими документами», т. е. такими, в которых тайным образом высказываются «мысли и чувства слишком сложные, а порой и слишком опасные или тягостные» (с. 203).

Таким образом, методология оказывается не просто продекларированной, но и реализованной: не домыслы, фантазии и ассоциации в фундаменте исследования Л. Дж. Лейтона, а по преимуществу факты и цифры, причем существенные не только для изучаемых объектов, но и как база для подобных исследовательских операций по отношению к более широкому кругу литературных текстов.

Однако есть в исследовательском подходе Л. Дж. Лейтона к литературным явлениям и некое подобие флюса, отмеченного еще К. Прутковым.

Замечательная интерпретация мотива «Звезды надежды» у Жуковского, конечно, достойна более разностороннего взгляда на все многообразие коннотаций этого мотива как у самого Жуковского, так и в «соседних» литературных явлениях.

Подсчет числовых комбинаций, используемых Пушкиным «при составлении предложений и фраз» в «Пиковой даме» (с. 152), наводит на мысль о буквально таком творческом процессе писателя: с пером и цифрами в руках подгоняет число слогов в слове и слов в прозаической фразе.

В итоге Л. Дж. Лейтон делает совершенно закономерный для него вывод о тавматургии как «художественном творчестве» (с. 161), но подкрепляющие это резюме доводы не вполне согласуются с той картиной творческого процесса, которую он декларирует. Ну какое же, например, художественное творчество присутствует в демонстрируемых автором пушкинских конструкциях, которые Л. Дж. Лейтон интерпретирует как шифрованные повторы имени и фамилии Кондратия Рылеева (с. 200—201; эти дешифровки сомнительны еще и потому, что в них не учтена старая орфография с ѣ, ь, ъ, і) — нет уж, для осуществления такой задачи писателю нужно было все четко подсчитать, чтоб вместо Кондратия Рылеева не сложилось что-нибудь неподобающее...

Такие флюсы, идущие от понятной увлеченности автора своей методологией и некоторой избыточной рационалистичности подхода к литературным явлениям, вызывают досаду, потому что в глазах иного предвзятого читателя, не приемлющего ничего новаторского, они могут скомпрометировать самую идею приложения «эзотерической логики ⟨...⟩ при исследовании культуры и литературы» (с. 206).

С заметной щепетильной заботой автора книги о точности всех деталей своего исследования (он считает нужным проверить перевод Семевским опубликованных историком писем Бестужева и находит принципиальную неточность; уточняет цитату Бестужева из Ювенала — с. 221, 107) контрастируют некоторые огорчительные редакторские и корректорские упущения: могли быть устранены повторы на с. 23 и 30, 140 и 162; время казни декабристов, конечно, не 3 часа дня, а 3 часа утра (с. 132); для пущей точности, может быть, не следовало употреблять хоть и более привычное, но не вполне адекватное понятие «посвящения», когда речь идет о масонском ритуале принятия в Ложу; очевидно, потерялись колонки цифр на с. 168 и 170 и т. д.

Тем не менее на пути «наибольшего сопротивления», который избрало Гуманитарное агентство «Академический проект», книга Л. Дж. Лейтона оказывается одной из самых удачных в серии «Современная западная русистика». Дело в том, что под маркой современной *западной* русистики (да и в других областях знания) многие издательства выпускают книги недавних выходцев из России, представительствующие отнюдь не специфику зарубежной науки, а ту же российскую, но лишь в ином гражданстве. Эти книги методологически привычнее глазу и слуху здешних ученых, не говоря уж о том, что они изначально написаны по-русски. «Академический проект» ставит иные, по-своему более серьезные задачи, на пути решения которых проблем неизмеримо больше. Но зато и выходят книги, подобные рецензируемой, которые содержат новый взгляд на один из аспектов русской литературы и новаторскую методологию ее изучения.

Примечание Гуманитарного агентства «Академический проект»

Ознакомившись, с любезного разрешения редакции «Русской литературы», с рецензией В. Н. Сажина, считаем необходимым отметить следующее.

Наша принципиальная позиция в отноше-

lib.pushkinskijdom.ru

нии книг, выпускаемых в серии «Современная западная русистика», состоит в том, что мы издаем *переводы* книг, прежде вышедших на языке оригинала, а не их русскую версию, отредактированную в соответствии с концепциями российских исследователей, — в этом мы видим главный интерес таких книг. Вследствие подобного подхода, даже когда издательство не во всем поддерживает автора книги, мы считаем своим долгом *по преимуществу* добросовестно воспроизводить авторскую позицию. В частности, в процессе работы над переводом книги Л. Лейтона мы вели оживленную переписку с автором, согласовывая точки зрения автора, переводчика и редактора. Непредубежденному читателю очевидно, что одна из главных проблем представления книги русскому читателю состояла в адаптации обильной специфической терминологии: «тавматургия», «мастер», «товарищ», «подмастерье», «сотрудник», «масонские работы», «обряд принятия» или «посвящения», наименование карт для гадания и т. п. — подчас эти и иные термины по-разному звучат не только на разных языках, но и в разных эзотерических системах. Итог работы не вполне удовлетворил и автора, и издательство: нам не всегда удавалось отстоять позиции перевод- чика и редактора; с другой стороны, мы не были абсолютно пунктуальны в выполнении требований автора. К сожалению (бич всех издательств!), в книгу вкрались и неприятные опечатки. Полагаем, что, готовя новое издание книги Л. Лейтона, издательство и автор сумеют достичь плодотворного компромисса по спорным позициям и устранить досадные технические недочеты.

Гуманитарное агентство «Академический проект».

© *В. Н. Запевалов*

В СПОРЕ СО ВРЕМЕНЕМ*

Имя профессора Вольфганга Казака, видного немецкого слависта, директора Института славистики Кельнского университета, под чьим непосредственным руководством была подготовлена обширная серия прокомментированных текстов и исследований по русской литературе новейшего периода («Arbeiten und Texte zur Slavistik»), широко известно среди филологов-русистов как в странах дальнего и ближнего зарубежья, так и в России. Своими работами он завоевал репутацию одного из авторитетных специалистов по русской литературе XX века. Впрочем, кельнского профессора знают не только как историка литературы, но и как переводчика, познакомившего немецкоязычного читателя с произведениями Гоголя, Достоевского, Паустовского и мн. др. русских писателей. И все же известность В. Казака в филологическом мире связана прежде всего с «Лексиконом» («Энциклопедическим словарем русской литературы с 1917 года») — «уникальной по информационной насыщенности книгой» (именно так она характеризуется в аннотации к рецензируемому изданию), явившейся плодом многолетнего подвижнического труда немецкого ученого, где русская литература уходящего столетия представлена «как единый языковой феномен, независимо от партийно-идеологической ангажированности писателей».

Впервые «Лексикон» увидел свет по-немецки в 1976 году в Штуттгарте[1] и в относительно короткий срок успешно выдержал несколько переизданий,[2] став «бестселлером научной славистики».[3]

Первое русское издание «Лексикона» (перевод с немецкого Е. Варгафтик и И. Бурихина), некогда поразившее «молодые перестроечные умы (...) откровенностью и свободой суждений, несколько даже неакадемической»,[4] было выпущено в 1988 году в Лондоне под названием «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года». Его составили 619 биобиблиографических статей о писате-

---

* *Казак Вольфганг.* Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996. 492 с.

[1] *Kasak W.* Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart: Alfred Verlag, 1976.

[2] *Казак Вольфганг.* 1) Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London: Overseas Publications Interchage, 1988; 2) Dictionary of Russian Literature since 1917 / Translated by M. Carlson and I. T. Hedges. New York: Columbia University Press, 1988; 3) Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära, neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. München: Verlag Otto Sanger, 1992.

[3] *Козлачков Алексей.* Страсть к русскому слову. (Беседа с В. Казаком) // Лит. Россия. 1997. 28 февр. № 9. С. 12.

[4] *Коростелев О.* В. Казак. Лексикон русской литературы XX в. М.: РИК «Культура», 1996. 492 с. [Рец.] // Новое лит. обозрение. 1997. № 23. С. 431.

lib.pushkinskijdom.ru

лях — представителях русской литературы после 1917 года — и 87 предметных.

Заключительная фаза работы над словарем совпала с началом перемен в Советском Союзе, когда в обстановке «гласности» к читателю хлынул поток возвращенной литературы. Стремясь упредить возможные упреки в неполноте воссоздаваемой картины литературного процесса эпохи, В. Казак попытался наметить конкретные пути восполнения пробелов словника. «Биобиблиографический словарь, перед которым стоит задача отображения современной литературной жизни, — писал он в послесловии «Дополнения по поводу перестройки в СССР», — оказывается перед фактом быстрой смены событий этой жизни. При этом объем словаря делает невозможным соблюдение какого-то определенного хронологического предела, до которого была бы доведена вся информация».[5] Автор посетовал здесь на одну из объективных трудностей в работе над столь специфичным изданием.

На перестроечной волне в СССР словарь получил в целом одобрительные оценки, хотя ко многому обязывающее название «энциклопедический» послужило поводом для критических замечаний и пожеланий по целому ряду принципиальных позиций, прежде всего касавшихся явной неполноты словника, причем как в отношении статей-персоналий, так и предметных. «Стратегия справочного издания — полнота, — писал В. Новиков, — и „вычеркивать" из истории литературы никого нельзя ⟨ ... ⟩ Интуитивно улавливая критерий, по которому имена включаются в словарь, я полагаю, что этому критерию соответствует не 619, а по меньшей мере тысяча писателей. Многие „ряды", „периоды" разработанной В. Казаком системы литературных „элементов" могут быть органично продолжены».[6] В этой связи рецензент выступил с конкретными предложениями относительно продолжения «рядов» и «периодов». Сообщая читателям о готовящемся в СССР издании «Лексикона», В. Новиков выражал надежду, что справочник предстанет перед читателями «без сучка и задоринки».[7]

Выпуск давно ожидаемого отечественного издания «Лексикона» был запланирован московским издательством «Книга» на 1992 год, однако по не зависящим от автора причинам не был осуществлен. Тогда за подготовку справочника взялось столичное издательство «Культура», где он и увидел свет в 1996 году.

В основу российского издания «Лексикона», как отмечается в авторском предисловии, «легло второе немецкое, полностью просмотренное и дополненное издание, вышедшее в 1992 году под названием „Лексикон русской литературы XX века: От начала столетия до конца советской эры", но во многие статьи автором была включена добавочная информация 1992—1995 годов» (с. IX).

При подготовке словаря к печати был использован русский перевод лондонского издания «Лексикона», выполненный в 1988 году ныне покойной Е. Варгафтик и И. Бурихиным. Новые статьи в количестве 101, написанные В. Казаком для немецкого издания 1992 года, переведены им самим с участием русских литературоведов и писателей, а также редактора издательства «Культура» М. Зоркой, осуществившей перевод дополнений.

Московское издание «Лексикона», в сравнении с лондонским и нью-йоркским, обновлено автором почти на четверть объема и содержит 855 статей, в том числе 747 биобиблиографических и 108 предметных, в которых речь идет о литературных кружках, журналах, объединениях, направлениях и явлениях общественно-литературной жизни метрополии и эмигрантской диаспоры.

Нетрудно заметить, что В. Казак изменил название словаря, отказавшись от определения «энциклопедический» и уточняющего хронологические рамки подзаголовка «От начала столетия до конца советской эры», предпосланного последнему немецкому изданию. Российский вариант названия — «Лексикон русской литературы XX века» — представляется удачным. Он шире реальных хронологических границ издания (начало века—конец перестройки) и воспринимается как «задача перед современными и будущими исследователями русской литературы создать со временем действительно всеобъемлющий „энциклопедический" словарь, в котором не будет упущен никто и ничто, даже критики и литературоведы, которым — по причинам объема — изначально не отводилось места».[8]

Адресуя «Лексикон русской литературы XX века» самому широкому кругу читателей — литературоведам, критикам, любителям русской литературы, В. Казак писал: «Я знаю, что такой „Лексикон" не может удовлетворить каждого. Несмотря на всю тщательность работы, существует вероятность ошибок, тем более что книга написана вне России и без возможности пользоваться московскими библиотеками. Но такую книгу с таким широким охватом русских писателей XX века и нельзя было написать в СССР по цензурным причинам. Передаю мой труд русским литературоведам, критикам и любителям русской литературы как справочник. Он содержит много не вошедших в существующие издания сведений. Все статьи написаны мной, оценки — мои или выбраны мной. Этот субъективный подход облегчит читателю пользование книгой, независимо от того, согласен он со мной, или нет» (с. XIII).

---

[5] *Казак Вольфганг.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London, 1988. С. 898.

[6] *Новиков В.* От Абрамова до Яшина [Рец.] // Знамя. 1990. № 6. С. 232.

[7] Там же. С. 233.

[8] *Кузнецов Игорь.* Карл Сельвинский и другие. [Рец.] // Новый мир. 1997. № 6. С. 233.

lib.pushkinskijdom.ru

Все солидные энциклопедии, словари, справочники создаются преимущественно усилиями больших научных коллективов. Перед нами издание, подготовленное одним человеком. В этом есть свои положительные и отрицательные моменты. Единая авторская концепция, конечно, придала книге известную цельность, в то же время налицо субъективизм, которого, впрочем, и не скрывает автор, более того — даже декларирует как начало позитивное, считая, что «субъективный подход» будто бы «облегчит читателю» пользование «Лексиконом».

Авторскую позицию, пафос и направленность словаря позволяют понять некоторые моменты его творческой истории.

Заметим, что «Лексикон русской литературы XX века» создавался в годы недавней политической конфронтации наших стран в соответствии с духом и буквой западной советологии как альтернатива «политически односторонней» «Краткой литературной энциклопедии», которая, как замечает В. Казак в предисловии, «несмотря на общепризнанное расширение сталинских рамок понимания литературного процесса, не свободна от цензурных ограничений — и в отборе рассматриваемых авторов, и в освещении фактов» (с. VIII). Характеризуя это издание в специальной статье, автор подчеркивает, что энциклопедия «отражает все повороты советской политики в области литературы: относительный либерализм оттепели, проработочные кампании 1965—68 гг., начало застоя. Соответственно от тома к тому то ослаблялись, то усиливались навязывание идеологических клише и цензурные ограничения, вводились имена литературных начальников под видом значительных писателей и — как демагогическая иллюстрация „дружбы народов" — третьестепенных представителей национальных литератур. Объем статей об отдельных писателях и наличие (или отсутствие) их фотографий или портретов определялось в первую очередь политическими, а затем уже художественными соображениями» (с. 205).

Стремясь воссоздать литературный процесс XX века «объективно и не желая повиноваться коммунистической цензуре», автор «решил включить в „Лексикон" не только признанных тогда в Советском Союзе писателей, но и эмигрантов, а также авторов, живущих на родине, но лишенных в ту пору возможности печататься». В. Казак задался целью подтвердить «единство русской литературы XX века, расколотой в то время официальным советским литературоведением на советскую и несоветскую» (с. VIII). Такая специфика авторского замысла обусловила определенную заданность в формировании словника. «Выбор писателей, включенных в словник, — отмечает В. Казак, — подчинен прежде всего не столько литературному значению их творчества, сколько информационным запросам того, кто прибегнет к помощи данной книги». Согласно этому принципу в «Лексикон» вошли не только те авторы, кого, по мнению ученого, подкрепленному высказываниями ведущих западных советологов (А. Элиасберг, Г. Струве, М. Геллер, М. Слоним, Д. Браун, П. Вайль, А. Генис и др.), «можно считать „настоящими писателями", но и те, которым в существовавшей ранее официозной советской шкале было отведено лишь политически обоснованное выдающееся место (с вытекающими отсюда расширенными возможностями издавать свои произведения)». По мнению В. Казака, «Лексикон» «может служить пособием для объективного установления литературной ценности того или иного автора» (там же).

Таким образом, в результате нивелировки советской литературной табели о рангах под одной обложкой оказались «настоящие писатели», почти все писавшие и пишущие лауреаты Ленинской, Сталинской и Государственной премий (в том числе и те из них, кто к литературе имеет самое отдаленное отношение, например Л. И. Брежнев), писатели-эмигранты трех волн, диссиденты, представители авангардистских течений, а также гонимые, забытые и замалчиваемые, униженные и оскорбленные в СССР авторы.

Установка автора на «информационные запросы читателя», ориентированного на выработку «своего собственного мнения» об истории русской литературы XX столетия, побудила несколько видоизменить традиционную структуру словарной статьи за счет введения дополнительных сведений. Статья в словаре построена по такому принципу: «Фамилия, имя, отчество; настоящее имя и фамилия, если писатель использовал псевдоним; основной вид литературной деятельности; дата и место рождения (до 24.I.1918 и по старому стилю, и по новому стилю); профессия отца; образование; начало литературной деятельности; членство в коммунистической партии; долголетняя работа в редколлегиях журналов; год выезда в эмиграцию; должности в руководящих органах Союза писателей; место жительства в настоящее время (по данным 1992/1993 года)» (с. XI).

Вслед за биографической частью идет обзор творчества, даются краткие характеристики отдельных произведений, не всегда этапных для творческой биографии писателя, и их эстетическая оценка. В. Казак опирается при этом исключительно на мнения ведущих западных специалистов, нередко тенденциозные. Вводимые в статью дополнительные сведения (например, профессия, должности в руководящих органах Союза писателей, работа в редколлегиях журналов, участие в диссидентском движении, репрессивные меры со стороны советских властей и т. д.) — из разряда «необязательных». Однако эти факты и сведения по-своему интересны и важны, поскольку значительно расширяют информационное пространство статьи, хотя, надо заметить, нередко подаются автором излишне оценочно, с явным намеком либо на оппозиционность писателя режиму, либо на его партийно-идеологическую ангажи-

lib.pushkinskijdom.ru

рованность. Иногда эти факты просто развертываются в прямую характеристику. «С 1958 входил в состав правления СП СССР, — пишет В. Казак о Н. Шундике. — С начала 70-х гг. он живет в Москве, получил Гос. премию РСФСР (за 1979), с 1989 входил в редколлегию журн. „Наш современник". Шундик — образец бесталанного литературного функционера» (с. 479—480).

В. Казаку важно подчеркнуть сам факт присуждения тому или иному писателю литературной премии, обратить внимание на занимаемую должность в органах творческого союза и другие подобного рода реалии, рассматриваемые им через призму политики. Такой подход автора со всей очевидностью обнаруживает его советологическую позицию, яркой иллюстрацией которой может служить статья о М. А. Шолохове, нарочито тенденциозная, искажающая творческий облик крупнейшего художника XX века, подарившего миру «Тихий Дон», который по праву называют книгой века. Только потому, что Шолохов был коммунистом, членом ЦК КПСС, депутатом Верховного Совета СССР, членом правления СП РСФСР, т. е. занимал высокое положение в партийно-административной и литературно-творческой иерархии, В. Казак считает возможным давать ему такую характеристику: «Писатель, литературный функционер». Подобное определение воспринимается не иначе как политический ярлык, навешенный на писателя с целью компрометации. В определение «литературный функционер» В. Казак вкладывает не только политически бранный, но и другой смысл, намекая на характер творческой эволюции писателя, о которой ниже замечает: «На протяжении 55-летней писательской работы Шолохов опубликовал кроме нескольких рассказов только два романа» (с. 475). Имеются в виду романы «Тихий Дон» и «Поднятая целина». В. Казак постоянно употребляет глагол «опубликовал», проходящий в статье рефреном. О незавершенном романе «Они сражались за Родину», произведениях публицистики, знаменитом рассказе «Судьба человека», во многом определившем развитие прозы о войне, — ни слова, как будто бы этих произведений не существует. В данном случае ученый попирает не только известное толстовское правило «не лгать прямо, но и отрицательно, умалчивая», но и декларируемое в предисловии свое: « ⟨ ... ⟩ служу объективности и искренности» (с. XIII).

При характеристике «Тихого Дона» В. Казак опирается на явно предвзятое мнение Г. Струве, призванное принизить значение великого романа: «„Тихий Дон" ⟨...⟩ несомненно был переоценен, и многие языковые и композиционные недостатки были не учтены». В том же русле рассматривается и «Поднятая целина», квалифицируемая как «сталинский роман» (с. 476).

Выискивая «червоточины» в шолоховской биографии, В. Казак педалирует пресловутую проблему авторства «Тихого Дона», давно отнесенную к разряду псевдонаучных, а также печально известное выступление Шолохова на XXIII съезде КПСС, где писатель «поносил А. Синявского и Ю. Даниэля», почему-то забывая при этом другие факты, например то, что Шолохов был одним из немногих писателей (если не единственным), кто выступил в роли народного заступника, не побоявшегося в своих обращениях к И. В. Сталину открыто и мужественно возвысить свой голос протеста против террора и насилия в годы коллективизации и хлебозаготовок, в пору политических репрессий 30-х годов.

Именно Шолохов поддержал в трудную минуту и спас многих опальных литераторов, ученых, партийных работников, колхозников, помог вызволить из тюремных застенков сына А. Ахматовой Л. Н. Гумилева, добился освобождения репрессированного сына А. Платонова и многих других невинно пострадавших людей.

Никогда не пресмыкавшийся перед властями предержащими, Шолохов честно служил идее, в которую искренно уверовал в годы боевой юности. Он всегда оставался самим собой и потому был неудобен и непонятен многим. «Мы служим идее, а не лично себе, — признавался писатель. — Каждый из нас должен видеть в себе государственного человека, на каком бы месте ни находился».[9]

В статью об авторе «Тихого Дона» вкрались две досадные ошибки фактического характера. В. Казак неверно указывает дату смерти писателя, который умер не 21 января, а 21 февраля 1984 года. Неверно также утверждение, что в 1932 году Шолохов приостановил публикацию «Тихого Дона». Публикация романа (речь идет о третьей книге) была приостановлена ретивыми деятелями РАППа в 1929 году без ведома писателя.

По такой же схеме написаны статьи о Н. Грибачеве, А. Фадееве, К. Федине и др.

В употреблении В. Казаком термина «литературный функционер» обращает на себя внимание одна странность: автор использует его лишь в статьях о некоторых советских писателях и не применяет в статьях о писателях современных, занимающих высокие должности в творческих союзах, журналах, издательствах, получающих престижные литературные премии. В. Казак должен был разъяснить читателю, какой смысл он вкладывает в понятие «литературный функционер»: то ли это писатель-конъюнктурщик, приспособленец, то ли демагог, то ли что-то другое.

В авторском предисловии «Лексикон русской литературы XX века» охарактеризован как издание, «полностью просмотренное и дополненное», однако уже при первом знакомстве со словарем выявляется значительное число опечаток, неточностей, досадных искажений в

[9] *Шолохов М. А.* Россия в сердце. Сборник рассказов, очерков, публицистики. М., 1975. С. 116.

lib.pushkinskijdom.ru

датах, именах, фамилиях, названиях населенных пунктов и прочей фактографии. Пользование «Лексиконом» во многом затрудняет отсутствие именного и предметного указателей, присутствовавших в лондонском издании. Думается, что многие из перечисленных недостатков следует отнести за счет издательского брака, т. е. здесь нет вины автора. Между тем в открывающем словарь редакционном предисловии Н. Анастасьев, отмечая достоинства справочника («редкостную полноту словника») и говоря о «Лексиконе» как о «ценнейшем собрании фактов, имен, дат, из которых складывается история литературы» (с. VI), в то же время попытался оградить издательство «Культура» от возможных упреков, подчеркнув, что оно, ориентировавшееся на выверенное последнее немецкое издание 1992 года, «не считало возможным вносить коррективы в имеющийся авторский текст и, следовательно, заниматься сверкой имен, цифр, дат, библиографических данных. Лишь в отдельных случаях и при согласовании с автором исправлялись ошибки, вносились в текст новые и новейшие сведения». Несмотря «на очевидные огрехи переводческой работы», издательство, «дабы избежать задержки, решило воздержаться от поисков совершенства. Была лишь выполнена сверка перевода и устранены очевидные несообразности» (с. VII).

Таким образом, ответственность за справочник издательство полностью возложило на автора, который не сумел устранить ряд существенных недостатков, присущих лондонскому изданию, хотя попытался внести в словарь исправления и значительные дополнения, должным образом отреагировав на замечания рецензентов. Он переработал, например, построенную на недостоверных фактах статью о Венедикте Ерофееве, освободил ряд статей от растянутых оценочных суждений и необязательных сведений чисто бытового характера, вводимых в биографическую канву без какой-либо мотивации и системного принципа. Так, в статье о В. Высоцком снят такой пассаж: «Его ранняя смерть, вызванная неумеренным употреблением алкоголя, не получила официального оглашения, но откликнулась народной скорбью...»[10] По непонятным причинам оказалась снятой статья о В. Богомолове, ранее, правда, вызвавшая заслуженные упреки рецензентов, поскольку биография писателя в ней была существенно искажена.

В. Казак освободил некоторые статьи от крайне субъективных, предвзятых оценок. Например, в статье о В. Солоухине автор опустил цитату из Дж. Брауна такого содержания: «Это известный современный писатель, стоящий на позициях национализма, но тщательно отмежевывающийся от крайне реакционных его проявлений».[11]

Весьма избирательно оказалась дополнена библиография. В. Казак сумел внести лишь незначительные уточнения и дополнения по материалам новых публикаций в России, зато значительно расширил словник именами, о которых, по собственному признанию, узнал в последнее время. Это И. Жданов, Валерий Попов, Н. Садур, Т. Толстая, Б. Чичибабин. Ряд имен попали в справочник «под влиянием публикаций времен перестройки»: Е. Гуро, В. Мазурин, Н. Рерих, Ф. Степун, П. Флоренский. На некоторых писателей (П. Краснов, И. Лукаш, П. Муратов, И. Сургучев) В. Казаку «указали критики». В словарь включены также статьи о писателях американской эмиграции третьей волны (О. Ильинский, В. Крейд, М. Крепс, Л. Лосев и др.), «харбинской группе» (статьи об А. Несмелове, журнале «Рубеж», литературной группе «Чураевка»). Так называемая «вторая культура» в словаре представлена именами О. Бешенковской, Е. Кропивницкого, Вс. Некрасова, О. Охапкина, Д. Пригова, Я. Сатуновского, С. Стратановского, И. Холина.[12]

Проделав обширную работу, В. Казак написал новые тематические статьи («Литературные премии», «Съезды писателей», «Союз писателей»), важные не только для понимания форм и методов руководства литературой в советскую эпоху, но и для понимания творческого поведения писателей.

При расширении словника, ориентированного, как отмечалось, на «информационные запросы читателя», возник крен: справочник оказался перенасыщен авторами второстепенными и третьестепенными, не игравшими заметной роли в литературном процессе, в то время как многие писатели, без которых общая картина литературного процесса XX века будет выглядеть обедненной, не попали в поле зрения В. Казака. Именно на сей счет рецензентами было высказано немало претензий. Впрочем, и сам В. Казак заявил, что если продолжать работу над словарем, то «нужно добавить в словник около 54 фамилий»,[13] однако ни одной фамилии не назвал.

Если суммировать предложения рецензентов относительно расширения словника, то в список дополнений войдут более 70 писателей. И это лишь самый приблизительный подсчет. Приведем хотя бы некоторые имена: А. Адалис, П. Алешковский, А. Аронов, А. Афанасьев, М. Бахтин, В. Берестов, А. Бухов, Евг. Венский, А. Вертинский, Ю. Визбор, Л. Гинзбург, А. Гладков, Д. Голубков, В. Голявкин, И. Губерман, Л. Добычин, Б. Екимов, Виктор Ерофеев, С. Есин, М. Жванецкий, М. Задорнов, Б. Заходер, И. Иртеньев, А. Кабаков, Ю. Карабчиевский, Ю. Ким, Т. Кибиров, М. Кураев, В. Курочкин, В. Лифшиц, Л. Лагин, В. Орлов, А. Парщиков, В. Пелевин, П. Потемкин,

---

[10] Лексикон русской литературы с 1917 года. С. 525.

[11] Там же. С. 727.

[12] «Только одна цель — восстановление истины». (Вольфганг Казак отвечает на вопросы литературоведа Сергея Дмитренко) // Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 216.

[13] *Козлачков Алексей.* Указ. соч. С. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Прасолов, Д. Савицкий, Э. Успенский, В. Фирсов, Ф. Чуев, Г. Шпаликов, Б. Эйхенбаум... В данный список следует включить и такие имена: Н. Агнивцев, С. Алексеев, И. Акулов, И. Васильев, Н. Вирта, Ю. Власов, Э. Балашов, А. Дроздов, А. Егунов, Вас. Лебедев, В. Лапшин, А. Фатьянов, С. Чекмарев, Б. Четвериков.

В ряду имен одиозных не оказалось В. Гнедова, А. Сорокина, А. Тинякова.

Значительно шире могла бы быть подана первая волна эмиграции: Л. Андерсен, Вадим Андреев, В. Амфитеатров-Кадашев, Е. Бакунина, А. Бахрах, Н. Берберова, Р. Березов, П. Боборыкин, Б. Божнев, Н. Брешко-Брешковский, В. Булич, П. Булыгин, А. Буров, А. Величковский, Б. Вильде, Ю. Галич, В. Гарднер, А. Гингер, Г. Голохвастов, Г. Гомолицкий, С. Горный, В. Горянский, М. Гофман, С. Гусев-Оренбургский, А. Даманская, В. Диксон, Дионео, Б. Евреинов, В. Емельянов, В. Ерошенко, А. Задонский, В. Зензинов, Л. Зуров, Вс. Н. Иванов, Ю. Иваск, В. Ирецкий, И. Каллиников, В. Каратеев, И. Кнорринг, Д. Кнут, Д. Кобяков, А. Кондратьев, В. Корвин-Пиотровский, Е. Кузьмина-Караваева (мать Мария), В. Ладыженский, Б. Лазаревский, Лоло, И. Наживин, Б. Нарциссов, Вас. Немирович-Данченко, Б. Пантелеймонов, П. Пильский, А. Плещеев, С. Поляков-Литовцев, С. Прегель, Г. Раевский, Д. Ратгауз, С. Рафалович, С. Рафальский, А. Ренников, Н. Рощин, И. Сабурова, И. Савин, О. Савич, Н. Сергиевский, В. Смоленский, И. Солоневич, Ю. Софиев, Л. Столица, М. Талов, А. Тыркова-Вильямс, Н. Ульянов, В. Федоров, Н. Федорова, М. Цетлин, З. Шаховская, Д. Шаховской, В. Шульгин, А. Эйснер, Л. Эллис, А. Яблоновский, Вас. Яновский.

Весьма избирательно в «Лексиконе» поданы казачьи писатели: Ачаир (А. Грызов), А. Серафимович, П. Краснов. Кстати, П. Краснова автор почему-то «лишил» казачьего звания (см. с. 203). Отсутствуют имена С. Арефина, А. Знаменского, Ф. Крюкова, Р. Кумова, А. Новоселова, Д. Петрова-Бирюка, А. Пивня, И. Сазонова. Из эмигрантов в словарь не вошли М. Волкова, Н. Воробьев, Н. Евсеев, Н. Келин, А. Перфильев, И. Родионов, С. Сулин, Н. Туроверов. Нет статей и о казачьей эмигрантской периодике, литературных кружках и объединениях.

В. Казак оставил без внимания давние пожелания одного из рецензентов ввести в словарь статьи об авторской песне и литературной критике. Тематический разряд следовало бы пополнить статьями о важнейших историко-литературных журналах («Вопросы литературы», «Русская литература»). Очевидно, что при подготовке к печати «Лексикон русской литературы XX века» не претерпел существенной переработки: издание сохранило печать политических оценок, что заметно снижает ценность словаря.

Выбившийся из издательского графика, он пришел к читателю с большим опозданием и, к сожалению, не оправдал больших ожиданий. Этот единственный в своем роде справочник по русской литературе уходящего столетия, не имеющий пока аналогов ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении, повторил судьбу тех литературных словарей и энциклопедий, убедительная критика которых дана на страницах «Литературного обозрения».[14]

«Лексикон русской литературы XX века» получил неоднозначные оценки в критике, выделившей сильные и слабые стороны этого издания.

Воздавая должное подвижническому труду немецкого ученого, большинство рецензентов отмечали значимость издания, сыгравшего заметную роль в литературоведении. «Свою первичную функцию — выровнять крен в искаженной советской картине литературных приоритетов, — пишет О. Коростелев, — „Лексикон" успешно выполнил. В. Казаку, его неутомимости следует отдать должное, его труд изучали, читали, пользовались им, он действительно был практически единственным неподцензурным и неангажированным справочником такого масштаба. И поэтому переиздания ждали как очередного литературоведческого события».[15]

О. Михайлов, оказавшийся, пожалуй, самым щедрым на похвалы, заслугу кельнского профессора склонен видеть в том, что он «возвращает нам целостный взгляд на русскую литературу XX века», подтверждая «всем контекстом своей книги», куда вошли «разные по уровню дарования писатели — добрые и злые, хорошие и дурные, блудные и заблудшиеся или даже блудившие», что существует «великая, единая и неделимая русская литература». По мнению О. Михайлова, имя автора «Лексикона» достойно занять почетное место в ряду знаменитых имен «русских немцев» (Я. К. Грот, А. И. Бодуэн де Куртенэ, В. И. Даль, М. Фасмер).[16]

В. Новиков, убежденный, что «„Лексикон"» безусловно станет настольной книгой всякого специалиста по русской литературе уходящего столетия», ставит в заслугу Казаку «наведение мостов между серебряным веком и литературой советского периода, между словесностью эмиграции и метрополии, соединение в одном исследовательском поле гениев и середняков, функционеров и диссидентов, западников и почвенников, авангардистов и консерваторов».[17]

В том же русле размышляет И. Кузнецов, полагающий, что «В. Казак был первым, кто попробовал стереть вроде бы четко обозначен-

---

[14] См.: Лит. обозрение. 1989. № 4.

[15] *Коростелев О.* Указ. соч. С. 158.

[16] *Михайлов Олег.* Русский немец // Правда пять. 1997. 8 февр. № 18. С. 3.

[17] *Новиков Владимир.* От серебряного века до... Ст. Куняева: Взгляд на русскую литературу со стороны // Лит. газ. 1996. 18 дек. № 51. С. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

ные ⟨... ⟩ границы между метрополией и эмигрантской диаспорой, между „официозом" и „диссидентством"».[18]

Эти суждения рецензентов не противоречат той аттестации, которую дает своему труду сам В. Казак в предисловии к российскому изданию справочника: «Лексикон ⟨...⟩ стал первым научным трудом, который своей концепцией подтверждает единство русской литературы XX века, расколотой ⟨...⟩ официальным советским литературоведением на советскую и несоветскую» (с. VIII).

Обращая внимание на «стилистические шероховатости» «Лексикона», проистекающие отнюдь «не из-за издержек перевода», В. Новиков, как нам кажется, высветил один из главных недостатков справочника, не без сожаления отметив, что «устарел сам стиль мышления, представленный в анализах словаря»,[19] потому-то он сегодня «напоминает вывернутый наизнанку советский учебник литературы с тем же стремлением оценивать литературные явления с политической точки зрения».[20] По мнению В. Новикова, «„Лексикон" останется почтенным памятником западной русистики и советологии XX века с ее некогда плодотворным антисоветским пафосом и неизбежной («К чему напрасно спорить с веком?») идеологизированностью».[21]

Можно по-разному относиться к «Лексикону русской литературы XX века» — принимать или не принимать, но подвижнический труд немецкого слависта, на который было затрачено 20 лет жизни ученого, останется в литературоведческой науке тем фундаментом, без которого немыслима в будущем подготовка академического словаря «Русские писатели XX века». И в этом деле В. Казак навсегда останется первопроходцем.

[18] *Кузнецов Игорь.* Карл Сельвинский и другие // Новый мир. 1997. № 6. С. 233.

[19] *Новиков Владимир.* От серебряного века... до Ст. Куняева. С. 6.

[20] *Коростелев О.* Указ. соч. С. 433.

[21] *Новиков Владимир.* От серебряного века... до Ст. Куняева. С. 6.

© *С. А. Фомичев*

К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОЛОГИИ ПУШКИНСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ*

Текстология произведений Пушкина принадлежит к разряду остроактуальных проблем — прежде всего в связи с предстоящим выпуском нового академического Полного собрания сочинений. Поэтому нельзя оставить без внимания вышедшую под грифом Института мировой литературы РАН книгу А. А. Макарова, в которой предлагаются многие уточнения в текстах пушкинских стихотворений.

В начале ее высказывается предположение о том, что в последние месяцы своей жизни Пушкин работал над подготовкой издания своих стихотворений («последним творческим замыслом»), в которое намеревался включить ранее не опубликованные произведения. С этой целью он, как считает А. А. Макаров, составил тетрадь «Мелких стихотворений», где не просто сосредоточил отдельные автографы, но заново переписал их, внеся множество редакционных изменений слов и строк. Тетрадь эта, к сожалению, потом исчезла. Однако следы ее (а значит, и авторской последней воли) обнаруживаются в сборнике копий произведений Пушкина, предназначенном для посмертного издания сочинений поэта и хранящемся ныне в Пушкинском Доме (ф. 244, оп. 8, № 93). Впрочем, здесь скопированы не все произведения из гипотетической пушкинской тетради «Мелких стихотворений», но ее полный состав можно восстановить по сохранившейся в сборнике копий «Описи» «Разных мелочных стихотворений». Важным подтверждением этой догадки служат имеющиеся на некоторых копиях пометы «вычеркнуто», «в подлиннике вычеркнуто» и др., которые, по мнению А. А. Макарова, сделаны П. А. Плетневым и якобы отсылают к гипотетической тетради «Мелких стихотворений».

Итогом разысканий А. А. Макарова служит реконструированная им тетрадь с пятьюдесятью стихотворениями, в двадцати семи из которых он подозревает авторские поправки, не попавшие в академическое Полное собрание сочинений. В новых изданиях, настаивает исследователь, необходимо их учесть.

Как видим, здесь мы имеем дело не с одной гипотезой, а с целой цепью предположений. Попытаемся предварительно оценить их результат.

Стихотворение «Жалоба» сохранилось в беловом (с поправками) автографе (ПД 834, л. 22, об.)[1] в таком виде:

* *Макаров А. А.* Последний творческий замысел А. С. Пушкина. М.: Наследие, 1997. 192 с.

[1] Ссылки на архивные номера пушкинских автографов из ф. 244, оп. 1 даются нами

lib.pushkinskijdom.ru

Ваш дед портной, ваш дядя повар
А вы вы модный господин —
Таков об вас народный говор
И дива нет — не вы один —
Потомку предков благородных
Увы никто в моей родне
Не шьет мне даром фраков модных
И не варит обеда мне.

А. А. Макаров считает, что в 1836 году Пушкин в своей тетради «Мелких стихотворений» одним штрихом несравненно улучшил этот текст, сохранившийся в сборнике копий:

...И дива нет — не вы один —
Потомок[2] предков благородных.
Увы, никто в моей родне...

«Был дед портной, а дядя повар, — комментирует новый текст А. А. Макаров, — и тем не менее (вот она — «времен превратность») они, портной и повар, стали благородными предками, а неизвестный герой — модным господином, аристократом, потомком благородных предков. В сопоставленности представлений „портной, повар — аристократ" рождается в пуанте — остроумной концовке, состоящей из трех стихов, — соль эпиграммы, ее саркастическое „увы"» (с. 63).

Признаемся, что логика этого комментария для нас остается непонятной. Племянник повара — потомок предков благородных?!

В отрывке «Альфонс садится на коня» (ПД 230) читаем:

...Перед ним
Одна идет дорога в горы
Ущельем тесным и глухим...

В копии (см. с. 144) — «идет дорога *круто* в горы». Горы, конечно, могут быть крутыми, но ведь дорога-то идет по ущелью...

В стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума» А. А. Макарову представляется заслуживающей внимания строка (в копии!): «Не шум глухой дубрав», — хотя в примечании он и оговаривается: «Возможно (?), — это ошибка переписчика, хотя и верная по смыслу (?), но нет рифмы: „дубрав" — „оков". В автографе — „дубров"» (с. 152).[3] Заметим, что подчас ошибки переписчика А. А. Макаров все же исправляет — например: «Я прежним идолам несу мои мольбы» (в сборнике копий: «Я *признан* идолам несу *ему* мольбы»).[4] В аналогичных же, но чуть менее очевидных случаях он предпочитает сохранять ошибки копииста и коррективы Жуковского в посмертном издании сочинений Пушкина. Так, исследователя не смущает грубейшее нарушение правила альтернанса (в данном случае четкого — особенно в «героическом» александрийском стихе — чередования двустиший с парной мужской и женской рифмовками) в стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый» (см. с. 169). Об этом стихотворении подробнее речь пойдет впереди, пока же ограничимся примерами, сомнительность «вариантов» в которых заставляет проверить всю цепь предположений А. А. Макарова, содержащихся в его книге.

Во-первых, рассмотрим его аргументацию относительно самого «последнего творческого замысла А. С. Пушкина». До сих пор считалось, что соглашение поэта с книгопродавцем А. А. Плюшаром об издании стихотворений преследовало преимущественно коммерческие цели. Поэтому Пушкин лишь перегруппировал по жанрам ранее напечатанные стихотворения, слегка их поправив в некоторых случаях, и подготовил соответствующие обложки (см.: ПД 848—857): «Стихотворения лирические», «Подражания древним», «Послания», «Эпиграммы, надписи и проч.», «Баллады и песни», «Сонеты»,[5] «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», «Песни западных славян», «Вольное подражание восточным стихотворениям», «Простонародные сказки», «Разные стихотворения». А. А. Макаров выдвигает свою версию, предполагая, что с целью «привлечь внимание охладевшей публики и обеспечить устойчивый интерес к лирическому творчеству поэта» (с. 48) Пушкин в конце 1836 года решил издать книгу избранных стихотворений, куда должны были войти и произведения неопубликованные. Такое предположение исследователя нельзя не признать чрезвычайно смелым.

Действительно, Пушкин уже получил от Плюшара достаточно внушительный задаток в

сокращенно, как и отсылки к академическому изданию Полного собрания сочинений Пушкина 1937—1949 годов (указываем номера тома и страницы, откуда берется цитата). Ср.: *Пушкин А. С.* Рабочие тетради Т. I—VIII. СПб.; Лондон, 1995—1997. Комплект этого факсимильного издания передан Пушкинским Домом в ИМЛИ РАН.

[2] В автографе стихотворения первоначально было:

Потомок предков благородных —
Я беден и в моей родне
Никто не шьет мне фраков модных
И не варит обеда мне.

[3] В реконструированном тексте «Мелких стихотворений» у А. А. Макарова — «дубрав» (с. 152). Между тем слово «дубровы» для Пушкина так же привычно, как и «дубравы» (см.: Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1. С. 727).

[4] Впрочем, одну ошибку в пушкинском тексте А. А. Макаров, по просмотру, добавляет:

...Мой стих, унынья звук живой,
Так мило *ее* повторенный,
Замеченный ее душой... (с. 182).

У Пушкина: «Так мило ею повторенный» (в копии так же).

[5] Как известно, Пушкин написал всего три сонета. Таким образом данный раздел книги сигнализирует о предполагаемом обычном в ту пору объеме (около 10 а. л. — ср. рассуждения А. А. Макарова на с. 47—48).

lib.pushkinskijdom.ru

1500 рублей, находился в исключительно тяжелых материальных условиях и просто не мог тянуть с новым изданием. А ведь включение в него неопубликованных произведений предполагало бы длительную и непростую цензурную процедуру, тем более что, как считает А. А. Макаров, сюда должны были быть включены такие произведения, как «Мирская власть» и «Из Пиндемонти». А. А. Макаров не касается этой проблемы, что уже с самого начала делает цепь его дальнейших предположений чрезвычайно зыбкой.

Он обнаруживает в делах Опеки упоминание о «мелких стихотворениях», которое и расценивает в качестве свидетельства о наличии составленной Пушкиным тетради избранных стихотворений.

Заметим, что в «Журнале, веденном при разборе бумаг покойного Александра Сергеевича Пушкина», который на каждом этапе заверялся подписями Дубельта и Жуковского, тетрадь «Мелких стихотворений» не упоминается. Впервые это обозначение мы находим в счете от переписчика (апрель 1838 года), представленном Опеке для оплаты: «Мелкие стихотворения, баллады, отрывки и проч.» (35 листов). В описи 1 «бумагам покойного камер-юнкера А. С. Пушкина» под № 16 также числятся:

«Чистые манускрипты:
1-е Мелкие стихотворения.
2-е Лицейские стихотворения.
3-е Годунов» —

причем в пояснительной записке Жуковский дополнительно указывал:

«Отъезжая за границу, почитаю необходимым передать в опеку, учрежденную по делам покойного Пушкина, все бумаги его, доныне у меня хранившиеся. В описи № 1 означены *оригинальные* манускрипты Пушкина; в описи под № 2 рукописные сочинения Пушкина, найденные после его смерти и приготовленные *в копии* для издания в печать».

А. А. Макаров отводит утверждение Т. Г. Цявловской, полагавшей, что «рукопись, названная в описи Жуковского „Мелкие стихотворения",[6] является рукописью № 2393 Л.» (по современному шифру ПД 848—859), т. е. заключенными в подписанные Пушкиным обложки («Стихотворения лирические», «Подражания древним» и пр.) произведениями.

«Т. Г. Цявловская ошиблась, — поясняет А. А. Макаров. — Сборник „Мелких стихотворений" указан в числе *оригинальных* рукописей Пушкина, причем тех, которые еще готовились к изданию, тогда как стихотворения, входящие в состав рукописи ЛБ № 2393, были уже напечатаны в 3 и 4 томах посмертного издания» (с. 44). Странным образом, однако, соглашаясь с М. А. Цявловским (см. с. 38), что под «лицейскими стихотворениями» в «описи» имеется в виду «Тетрадь Никитенко» (т. е. сборник копий не только стихотворений Пушкина, но и его сокурсников), А. А. Макаров считает обозначенные в описи «Мелкие стихотворения» пушкинским автографом. Вот замечание М. А. Цявловского на этот счет: «Сличение описи (Опеки. — *С. Ф.*) и протокола (так называемого посмертного обыска. — *С. Ф.*) от 8 февраля 1837 г. приводит к выводу, что „Стихотворения Пушкина и других лиц. 2" (в протоколе. — *С. Ф.*) и „Мелкие стихотворения" и „Лицейские стихотворения" (в описи. — *С. Ф.*) — одни и те же рукописи. Почти с полной уверенностью можно утверждать, что одна из этих рукописей „Собрание лицейских стихотворений", а другая — „Тетрадь Никитенко"».[7]

«Почти с полной уверенностью...» Справедливости ради следует отметить тут слово «почти», которое оставляет шанс для иных предположений.

А. А. Макаров находит этот шанс, как мы уже сказали, в объемистом рукописном сборнике «неизданных произведений Пушкина» (ф. 244, оп. 8, № 93). На л. 749—763 внимание исследователя останавливает опись «Разных мелочных стихотворений», составленная писарем, которому было поручено копирование предоставленных ему произведений[8] — в перспективе подготовки посмертного издания сочинений поэта. Подчеркнем особо: на раннем этапе такой подготовки. Только этим можно объяснить и попавшее сюда стихотворение Дельвига «На смерть Державина», и включение пушкинских стихотворений, при его жизни опубликованных, и двойные (повторные) копии.

Как вполне очевидно, первоначально копии могли быть исполнены на отдельных листах и лишь потом переплетены в том и тогда же заново пронумерованы чернилами (позже была рядом проведена уточняющая архивная нумерация карандашом).[9] Порядок копий в сборнике не всегда совпадает с описью, а ряд указанных в ней копий вообще отсутствует. Все эти несовпадения А. А. Макаров объясняет так:

«Палеографические данные копий, поме-

---

[6] Подобное обозначение никогда Пушкиным не употреблялось в изданиях его стихотворений. Оно несомненно принадлежит Жуковскому: именно так он обозначил один из разделов в т. 9 посмертного издания.

[7] *Цявловский М. А.* Источники текстов лицейских стихотворений / *Пушкин А. С.* Стихотворения лицейских лет. 1813—1817. СПб., 1994. С. 459.

[8] После каждого названия здесь имеются характерные пометы: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ и т. п., означающие соответствующие доли переписанных страниц, за которые предстояло получить оплату.

[9] А. А. Макаров постоянно ссылается на опекунскую, а не на архивную (как это принято в научных изданиях) нумерацию. Гораздо большей, однако, его небрежностью является то, что он не обратил внимания на двойную нумерацию чернилами.

lib.pushkinskijdom.ru

ты Плетнева на копиях, качество текстов (пропуски, очитки, ошибки), а также сравнительный анализ списка (т. е. описи. — *С. Ф.*) и того порядка, в каком копии находятся ныне в сборнике ⟨...⟩, позволили разделить все копии „мелких" стихотворений на три группы: 1) л. 646—728а, 2) л. 660а—664б, 3) 733—764. На копиях второй и третьей группы есть пометы и поправки Плетнева и Жуковского, указывающие, что источники их текстов находились в „подлиннике", т. е. в сборнике стихотворений (по мнению А. А. Макарова, изготовленном Пушкиным для издания Плюшара. — *С. Ф.*). Именно в этих текстах копий встречаются так называемые „спорные варианты", которые ведут, следовательно, свое происхождение от неизвестного нам ныне „подлинника". Копии первой группы были изготовлены с отдельных автографов, присоединенных Жуковским к сборнику стихотворений» (с. 52).[10]

Почти каждая фраза в этом абзаце рождает вопросы, не проясненные исследователем, или же попросту приводит в недоумение. В самом деле, «палеографические данные» всех копий совершенно одинаковы, как и частотность «пропусков, очиток, ошибок» во всех текстах сборника. Непонятно вычисление А. А. Макаровым «третьей группы»; ниже, на с. 85, читаем: «Но среди копий есть три, которые тоже были изготовлены с книги „Мелких стихотворений". Эта группа получила неестественную нумерацию в сборнике ⟨...⟩: л. 660а — Отрывок («Ты сердцу непонятный мрак...»), л. 661а — Иностранке («Стихи прощальные пишу...»), с пометой Плетнева: „Вычеркнуто", л. 662а—664б — „На Испанию родную...". На листах 659—663 обычной нумерации ⟨...⟩ расположена „Сказка о попе и работнике его Балде", а на л. 664 — „Кромешник" («Какая ночь! мороз трескучий»). И хотя помета Плетнева указывает на принадлежность к книге „Мелких стихотворений" только одного стихотворения, единство этой группы для нас несомненно».

Тут содержится какая-то невнятность. Входили ли в «Мелкие стихотворения» «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Кромешник» или нет? Если да, то почему, восстанавливая гипотетический состав книги, А. А. Макаров ими пренебрег? Литеры при цифрах, очевидно, относились к какой-то иной системе нумерации копий — иначе А. А. Макарову пришлось бы допустить, что в тетради «Мелких стихотворений» у Пушкина «Отрывок», «Иностранке» и «Родриг» перемежали текст сказки (л. 659—663 по опекунской нумерации).

Особого рассмотрения заслуживают «пометы Плетнева». На наш взгляд, краткость и однотипность этих помет не позволяют с полной уверенностью идентифицировать их почерк с почерком Плетнева (во всяком случае, исследователь обязан был привести какие-то аргументы на этот счет). Мы для сравнения почерков в качестве контрольного экземпляра брали письма Плетнева к Вяземскому 1838 года (ПД, ф. 234, оп. 1, № 95). Начертания некоторых букв здесь похожи на «пометы», других же (например, заглавной «В»)[11] — нет. И все же гораздо важнее нам представляется не то, кем эти пометы сделаны, а их смысл. Вычеркнуты, согласно им, были следующие стихотворения: 1) «Каков я прежде был, таков и ныне я», 2) «Ответ анониму» (в «описи»: «Ответ Ананьину»), 3) «Баратынскому. Из Бессарабии», 4) «Ему же», 5) «Я думал сердце позабыло», 6) «Поредели, побелели», 7) «Из Афенея», 8) «Из Ксенофана Колофонского» (в «описи»: «Из Ксенофонта Колофонского»), 9) «Ночь», 10) «Иностранке». Все они, кроме № 5 и 6, были при жизни Пушкина опубликованы и потому не вошли в т. 9 посмертного издания. Не вошли туда и № 5 и 6. Второе из них — потому, что стихотворение входило в текст наброска повести о Петронии, напечатанного в посмертном издании особо. Что же касается стихотворения «Я думал сердце позабыло», то оно было переписано в сборнике копий дважды, с двух беловых (с поправками) автографов (ПД 987 и ПД 846, л. 163, об.),[12] оба из которых оставляют впечатление незаконченности, — потому, вероятно, стихотворение и не было включено Жуковским в т. 9 посмертного издания.

По логике А. А. Макарова, под «подлин-

---

[10] В упомянутой выше «описи» за стихотворением «Я думал сердце позабыло» (ср. с этим сконструированный А. А. Макаровым состав тетради «Мелких стихотворений» — с. 138—139) следовало:

Большого света и двора
На смерть Державина
Он между нами жил
Однажды странствуя
Подражание Д.
На Испанию родную
Отрывок и Иностранке
Кромешник
Сказка о попе и работнике его Балде
Осень
Альбом Онегина

Далее перечислялись лицейские стихотворения, скопированные из «Тетради Никитенко». Ясно же, что это им, писарем, установленный порядок копий. Они позже были сложены несколько иначе, а переплетены и вовсе не так (отсюда — двойная опекунская нумерация).

[11] Это заметил А. В. Дубровский при сличении почерков в названных документах.

[12] Именно с отдельных автографов (это отмечено в академическом издании — см. III, 1263), а не с гипотетической тетради «Мелких стихотворений». Это стихотворение указано (см. с. 139) в составленном А. А. Макаровым оглавлении тетради «Мелких стихотворений» по местоположению второй копии, но воспроизведено в его реконструкции на месте первой копии, и в примечании отмечена вариативность окончания стихотворения, однако не указана ее причина: наличие двух автографов.

lib.pushkinskijdom.ru

ником» в пометах имелась в виду написанная самим поэтом тетрадь «Мелких стихотворений», которую он готовил к изданию. Зачем бы в таком случае он смешивал без всякой разумной системы произведения неопубликованные и опубликованные, если с самого начала не мог не понимать, что первые из них нужно было перебелить особо, для недремлющего высочайшего ока? Стало быть (продолжим рассуждения в русле предположений А. А. Макарова), Пушкин спохватился по поводу цензурных требований не сразу и именно потому позже вычеркнул в «подлиннике» ранее напечатанные стихотворения? Но почему тогда он исключил и стихотворение «Поредели, побелели» (ведь начало повести о Петронии он не собирался печатать)? И не отделал окончательно стихотворение «Я думал, сердце позабыло»? Почему забыл вычеркнуть стихотворение «Аквилон», уже отданное для печати в «Литературных прибавлениях к „Русскому Инвалиду"»?[13] Почему сохранил полностью фамилию Дельвига в стихотворениях «Чем чаще празднует Лицей» и «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую» (не обозначив, по принятым правилам, Д**)? А в стихотворении «Из Пиндемонти» так и оставил: «Зависеть от царя, зависеть от народа / Не все ли нам равно...»? Подобные вопросы можно было бы и продолжить.

Как вполне очевидно, выдвигая рабочую гипотезу, А. А. Макаров не сделал главного: не рассмотрел ее логические следствия. Без этого же гипотеза не может быть признана научной.

Между тем проблема «подлинника», на наш взгляд, решается весьма просто. В книге А. А. Макарова (с. 39) приводится письмо Жуковского председателю Опеки графу Г. А. Строганову:

«Мы, вероятно, будем в конце июня (1838 года. — *С. Ф.*) в Петербурге. Если вам угодно будет подождать нашего приезда, то я смогу взять на себя наблюдение за изданием новых сочинений Пушкина. В них иное надобно будет выбросить, иное поправить. Я рад, что государю императору было угодно взять на себя просмотр манускрипта. Дело будет решительнее и вернее; и сочинения Пушкина будут пропущены раз навсегда и на все предбудущие издания».

Под «манускриптом» здесь не могли подразумеваться автографы поэта. Для императора до́лжно было приготовить ясные копии. Какая-то часть их уже к тому времени существовала, как это выясняется из счетов, поданных в Опеку. После возвращения из-за границы Жуковского копии должны были быть снова внимательно просмотрены, тогда же должен был быть изготовлен «подлинник», ушедший на высочайшее рассмотрение. Оставшиеся же материалы посмертного издания должны были быть приведены в соответствие с этим «подлинником». Так должны были появиться пометы на листах сборника копий, заготовленных ранее. Мелкие же недосмотры в них, невероятные для Пушкина, вполне могли быть допущены писарями и издателями.

А. А. Макаров считает, что указанные им копии в рукописном сборнике (ПД, ф. 244, оп. 8, № 93) изготовлены с цельной рукописи, а не с отдельных автографов. Анализ этих копий обнаруживает непримиримое противоречие с данным предположением.

Рассмотрим некоторые из них.

Крымские октавы «Кто видел край, где роскошью природы» в рукописном сборнике (как и в посмертном издании) озаглавлены («Желание») и состоят из шести строф. Что касается заглавия, то подобный прием вообще характерен для редактуры Жуковского — ср., например, в посмертном издании не пушкинские заголовки «Памятник», «Лицейская годовщина», «Каприз», «Подражание Данту», «Опять на родине». Вполне соответствует редактуре Жуковского и восстановление зачеркнутых автором фрагментов.

Сохранились два перебеленных (с новой обильной правкой) автографа крымских октав: на отдельных листках, ПД 37, и в Первой кишиневской тетради, ПД 831, л. 25—26. Первичным из них, несомненно, является ПД 37; в рабочей тетради Пушкин опускает вычеркнутые в ПД 37 две строфы и в большинстве случаев воспроизводит верхний слой правленого автографа ПД 37. Мог ли поэт, возвратившись к данному тексту в конце жизни, пренебречь начисто более поздней редакцией в ПД 831? Такой случай в пушкинском творчестве был бы уникальным и потому не может быть обоснован гипотетически: гипотеза ad hoc, «для данного случая», — не научна. Однако А. А. Макаров, хотя и принимает намеченное в академическом издании соотношение редакций, все же замечает: «Поскольку при жизни Пушкина стихотворение не публиковалось, установить бесспорно основной текст стихотворения довольно сложно. Между тем, публикуемый нами текст, восходящий к тетради „Мелких стихотворений", представляет законченную редакцию» (с. 162). Здесь обнаруживается явное лукавство: законченную редакцию содержит и автограф ПД 37, но редакцию первоначальную, место которой в разделе «Других редакций и вариантов».[14]

Столь же определенно выясняется источник, использованный при копировании стихотворения «Заклинание»: беловой автограф ПД 141. Здесь вторая строфа была Пушкиным вычеркнута, но рядом с ней — карандашная помета Жуковского «писать», карандашом же прочерчена слева от данной строфы пунктирная линия, означающая указание для писаря

[13] По недосмотру Жуковский в т. 9 посмертного издания напечатал это произведение в разделе «Мелкие стихотворения», где сосредоточено не опубликованное при жизни Пушкина.

[14] Обоснование дефинитивного текста этого стихотворения см. в кн.: Неизданный Пушкин. СПб., 1996. Вып. 1. С. 7—11.

lib.pushkinskijdom.ru

на восстановление зачеркнутой строфы в копии. В последнее время появилась специальная статья,[15] в которой обоснован дефинитивный текст стихотворения в составе двух, а не трех строф — в полном соответствии с авторской волей. В копии — три строфы, в таком виде стихотворение напечатано в посмертном издании, а затем — во всех последующих собраниях сочинений Пушкина.

А. А. Макаров ни слова не говорит об особенностях автографа ПД 141. Между тем только представим себе, что впоследствии Пушкин вернулся к отвергнутой им редакции стихотворения, восстановив ее в тетради «Мелких стихотворений», с которой якобы и выполнялась копия. Для чего тогда потребовалась помета Жуковского в автографе ПД 141: «писать»?

Кстати, отметим еще одну деталь текста «Заклинания», имеющуюся в копии: «Зову тебя не для того ⟨...⟩, Сомненьем мучась... но тоскуя» (в автографе: «мучусь»). А. А. Макаров подозревает здесь «иной, более глубокий смысл»; ему представляется, что «деепричастный оборот семантизирует отсутствующую конструкцию, обозначенную в тексте тремя точками. Можно представить, например, такой вариант: „зову тебя не для того, чтоб, иногда сомненьем мучась, ⟨спросить, не обвиняешь ли меня... ах, нет, не для того зову тебя я⟩, но тоскуя, хочу сказать, что все люблю я". Следующая за точками противительная конструкция противопоставлена именно этому подразумеваемому значению, которое возникло в результате изменения синтаксической конструкции окончания стихотворения, упорядочения грамматической связи. Отсутствие упорядоченной грамматической связи в соответствующем тексте автографа ПД 141 привело к искажению смысла. Действительно, нет смысла (?) в следующих стихах автографа: „Зову тебя не для того, что иногда сомненьем мучусь..."» (с. 75—76).

Не правда ли, как опять все сложно! Многоточие и в самом деле обозначает нечто подразумеваемое, но оно вполне очевидно: сомненьем мучусь, любила ли ты меня...

«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» сохранились в рукописном сборнике в трех копиях. «Одна копия (лист 650), — сообщает А. А. Макаров, — была изготовлена в 1837 г., сразу же после смерти Пушкина, когда в первый раз были переписаны стихотворения из книги „Мелкие стихотворения". Две другие копии были изготовлены в одно и то же время в 1839 г., причем одна из них (лист 753) изготавливалась с автографа из книги „Мелкие стихотворения" (во второй раз), а другая (лист 6) с автографа на отдельном листе; об этом говорит характерный пушкинский росчерк-концовка, который переписчик воспроизвел в копии. Под последним стихом текста на л. 6 и чуть набегая на него карандашом рукой Жуковского написано: „Темный твой язык учу". Не удивительно, что до сих пор эта надпись не была замечена: она более чем полустерлась. Начертание большинства букв угадывается по вмятинам от карандаша на бумаге, потому увидеть эту надпись можно только при боковом освещении» (с. 102).

На самом деле все иначе. Копии на л. 682 (650, 497) и 793 (753, 447), скорее всего, изготавливались одновременно — по крайней мере, одним переписчиком (почерк в них идентичен). Под второй из них воспроизведена (с ошибкой) пушкинская помета: «Окт.⟨ябрь⟩ 1830. Балдино» (так! — *С. Ф.*). Под первой — карандашная помета «повторено», как и под копией на л. 7 (6). Такой пометы нет на л. 793 (753); эта копия, следовательно, издателями осмыслялась как первичная. Остается непонятным, на каком основании А. А. Макаров датирует изготовление копий 1837-м и 1839-м годами. *Никаких помет Жуковского* (даже «более чем полустершихся») *ни на одной из этих копий нет*![16]

Совершенно необязательно было для того, чтобы доказать переделку Жуковским концовки стихотворения,[17] выискивать несуществующую помету. Сохранилось два автографа стихотворения, черновой (ПД 144) и беловой с поправками (ПД 214). Несмотря на упорную работу поэта над текстом, заключительная формула была найдена им почти сразу (в черновике: «Смутно смысла я ищу») и принципиальных изменений не претерпела. Здесь важно еще отметить, что датированный беловой автограф был выполнен (переписан с неизвестного нам источника) не ранее 1834 года, судя по филиграни на бумаге. Так что у Пушкина было время подумать. Все три копии в рукописном сборнике содержат ту же заключительную строку. Поэтому-то в академическом издании справедливо отмечено: «„исправление" текста сделано Жуковским очевидно в корректуре» (III, 1220).

Безусловно и то, что основой если не для всех трех копий, то, по меньшей мере, для копии на л. 793 был именно беловой автограф ПД 214, который А. Макаров вообще исключил из своих рассуждений. В нем нет «характерного росчерка-концовки», но есть другое: позднейшие карандашные пометы Жуковского: «+», «15», «№». Пометой «№» он, просматривая рукописи Пушкина, отмечал стихи, которые ему представлялись не опубликованными ранее: впоследствии она служила руководством для писарей. Такая же помета имеется в рассмотренных нами выше автографах стихотворений «Кто видел край, где роскошью

---

[15] *Михайлова Н. И.* Стихотворение А. С. Пушкина «Заклинание» // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1996. Вып. 26. С. 95—100.

[16] Анализ соотношения автографов и копий «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» производился нами вместе с Т. И. Краснобородько.

[17] К этому вопросу А. А. Макаров возвращается в своей книге неоднократно (см. с. 8—10, 14—15, 18—20, 97—103).

lib.pushkinskijdom.ru

природы» и «Заклинание». Одно это уже опровергает гипотезу о существовании пушкинской тетради «Мелкие стихотворения», с которой якобы делались копии.

Стихотворение «В тревоге пестрой и бесплодной» дошло до нас в двух автографах, беловом (в альбоме А. О. Смирновой-Россет — ПД 180) и черновом (Записная книжка, ПД 840, л. 92, об.). Записная книжка действительно была присвоена А. А. Краевским и в Опеку не поступила, но, вопреки утверждению А. А. Макарова (см. с. 53), все же использовалась для изготовления копий — в частности, копии «Альбома Онегина», беловик которого находится тут же. Безусловным подтверждением того, что стихотворение копировалось по ПД 840, служит текст копии на л. 773 (728[а]) рукописного сборника:

Большого света и двора
В тревоге шумной и бесплодной
Я сохранила взгляд холодный
Простое сердце, ум свободный
И как дитя была добра
И правды пламень благородный.

По первой строке этой копии обозначено стихотворение и в писарской «описи», о которой шла речь выше.

На этой копии позже, против строк 1—2 и 5—6, карандашом были поставлены цифры 2, 1 и снова 2, 1, — которые выстраивали логичную последовательность строк, после чего была выполнена копия на л. 808 (465, 764). О наличии двух копий А. А. Макаров не упоминает (см. с. 85) и почему-то, вопреки собственной логике, печатает в своей «реконструкции» тетради «Мелкие стихотворения» текст данного стихотворения полностью, по альбому Смирновой-Россет, в составе десяти строк, но сберегая ошибку копииста в первой строке и оговаривая в примечании: «Текст копии отличается от автографа вариантом первого стиха, „В тревоге шумной и бесплодной"» (с. 85). Но ведь не только этим, но и отсутствием последнего четверостишия!

Достаточно взглянуть на черновик стихотворения в ПД 840, чтобы полностью убедиться, что первоначальная копия на л. 773 была выполнена именно отсюда: здесь незачеркнутые строки следуют в таком же порядке. Концовки стихотворения здесь тоже нет, только на обороте листа имеется запись неотработанной строки:

Успехи моды вздорной.

Что касается первой строки стихотворения, то один из эпитетов в ней действительно можно прочесть как «шумной», и, не будь у нас беловой рукописи, он, вероятно, и попал бы в издания как более нормативный, нежели «пестрой». Отметим и карандашную помету перед текстом стихотворения: №. Такая же помета имеется и перед беловиком «Альбома Онегина» в ПД 840.

И еще одна выразительная деталь. Как уже упоминалось выше, А. А. Макаров считает, что копии в рукописном сборнике просматривал Плетнев, оставивший на некоторых из них карандашные пометы. На копиях стихотворения «В тревоге пестрой и бесплодной» никаких помет нет, но оно не попало в посмертное издание по вполне очевидной причине: было ясно (хотя бы по последней, неотработанной строке черновика), что оно в Записной книжке не окончено. Но ведь если бы эти копии просматривал Плетнев, он бы не мог не вспомнить, что полный текст стихотворения имеется в альбоме Смирновой-Россет, так как там вслед за пушкинской — идет плетневская запись.

Столь же определенно можно указать среди сохранившихся пушкинских автографов и источник для копий «Отрывка» («Ты сердцу непонятный мрак») и стихотворения «Иностранке». А. А. Макаров не упоминает, что в «описи» (и это единственный подобный случай!) записано в одну строку: Отрывок и Иностранке, что вполне соответствует беловой рукописи на л. 1 Первой масонской тетради (ПД 834). Здесь не просто соседствуют два эти произведения, но первоначально они составляли единый текст. Лишь позже между ними Пушкин поставил отбивающую скобку, ниже которой записал заглавие «Иностранке» (слово это зажато между скобкой и строкой «На языке тебе невнятном»), а сбоку поставлена нумерация, меняющая порядок двух первых строк. А. А. Макаров полагает, что в таком виде Пушкин и перенес стихотворение в тетрадь, подготовленную им для издания Плюшара. Это невероятное предположение. Дело в том, что текст стихотворения «Иностранке» (с первой строкой «На языке тебе невнятном») был уже твердо установлен автором: в беловом автографе (ПД 833, л. 27) и в двух прижизненных изданиях (1826, 1829).

Думается, сказанного достаточно, чтобы оценить гипотезу А. А. Макарова, развитую в его книге «Последний творческий замысел А. С. Пушкина». Гипотеза эта вполне произвольна, а следовательно, *тексты копий (с искажениями писарей) ни в коем случае не должны учитываться в дефинитивных текстах стихотворений Пушкина.*[18]

Значит ли это, что сама книга А. А. Макарова бесполезна? Нам кажется, что нет.

Автор, конечно же, прав (это отмечалось без развернутого анализа и раньше), что как материалы рукописного сборника ПД, ф. 244, оп. 8, № 93, так и тексты посмертного издания заслуживают всестороннего рассмотрения в перспективе нового академического издания. Проверяя шаг за шагом посылки и выводы А. А. Макарова, мы и обращались к названным источникам, испытывая каждый раз их авторитетность.

Пушкинской тетради «Мелкие стихотворения», якобы таинственно исчезнувшей, не су-

[18] В равной степени это относится и к копии «Каменного гостя» (ср. с. 119—137 книги А. А. Макарова).

lib.pushkinskijdom.ru

ществовало в природе. Копии неопубликованных стихотворений Пушкина в рукописном сборнике изготавливались с отдельных автографов, которые все, к счастью, сохранились (все, использованные для подготовки посмертного издания).

Однако ряд текстологических решений, принятых в посмертном издании, заслуживает дополнительной апробации. Атавизм редактуры Жуковского долго сохранялся при издании пушкинских произведений и не изжит вполне до сих пор. Так случилось со стихотворениями «Кто видел край, где роскошью природы» и «Заклинание». Так случилось и со стихотворением «Паж, или Пятнадцатый год», единственный автограф которого, ПД 130, содержит три слоя разновременных исправлений, не доведенных до конца. Жуковский первым контаминировал в одно все намеченные редакции. В последующих изданиях текст стихотворения уточнялся, но некорректный прием совмещения разных редакций сохраняется для этого текста по сию пору.[19]

Снова следует вернуться, на наш взгляд, и к тексту стихотворения «Румяный критик мой, насмешник толстопузый».

Выше уже отмечалось, что этот текст и в копии, и в посмертном издании воспроизведен явно неудовлетворительно, с грубейшим нарушением правила альтернанса (достаточно просмотреть все стихи Пушкина разных лет, написанные александринами, чтобы убедиться, что никогда он себе такой ошибки не позволял). Однако ошибка копииста была вовсе не случайной. Выстраивая пушкинский текст, он опирался на пушкинскую же помету, но, как нам представляется, в ее осмыслении остановился на полдороге.

Опишем подробно единственный сохранившийся автограф этого стихотворения, ПД 131.

Это обычная для болдинских беловых автографов осьмушка бумаги. Как известно, в 1830 году Пушкин не взял с собою в Болдино рабочих тетрадей и писал на отдельных листах.

Первоначально в ПД 131 заполнялась страница, которая в научном описании рукописей считается оборотной (л. 1, об.).[20] Здесь сначала были набело переписаны стихотворение «К статуе в Ц. С.» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила») с датой «1 окт.» и эпиграмма на Н. И. Гнедича («Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера») и начато третье —

Труд
М⟨иг вожделенный настал: окончен мой труд
многолетний⟩

Сообразив, что стихотворение это (длинные гекзаметрические строки приходилось делить надвое) не уместится на оставшейся части страницы, Пушкин не продолжает записи. Перевернув листок, он, красиво отступив от верхнего края страницы, записывает справа дату «1 октября», подчеркивает ее и начинает перебеливать стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый». Дойдя в конце страницы до строки «Вот, правда, мужичок, за ним 2 бабы вслед», Пушкин, обнаружив, что противоположная страница уже занята, записывает окончание стихотворения (вернее то, что к этому времени было из него отработано) вверху страницы — над датой «1 октября». В тот же день (те же чернила и почерк) он еще набрасывает на левом поле, снизу вверх листа, двустишие:

Что ж ты нахмурился? Нельзя ли блажь
оставить
И песенкою нас веселой позабавить? —

подчеркивает эти строки скобкой, острие которой почти упирается в строку «Кругом нагая степь, равнины скат отлогой» (начало ее сверху поправлено: «За ними чернозем...»). Это явно вставка в записанный на этой странице текст, но не доведенная до конца, — наметка для дальнейшей работы, к которой поэт вернется спустя несколько дней: на обороте он зачеркивает эпиграмму на Гнедича (остроумную, но столь же и несправедливую) и дополняет более темными чернилами ранее намеченную вставку, помечая ее датой «10 октября».

Копиист (а за ним и Жуковский в посмертном издании) вставил в текст только две строки, записанные 1 октября поперек листа. В современных изданиях они считаются последними в первом фрагменте и печатаются через отчеркивание со вторым фрагментом, перебеленным 10 октября. Между тем, как нам представляется, проведенный нами выше анализ автографа обусловливает более корректное текстологическое решение:

1 октября[21]

Румяный критик мой, насмешник
толстопузый,

---

[19] См. статью Н. Л. Дмитриевой в кн. «Неопубликованный Пушкин», вып. 4 (в печати).

[20] Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание / Составили Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 55—56.

[21] Дата, вынесенная в заголовок, была значимой: это День Покрова Пресвятой Богородицы, связанный с множеством народных поверий и прежде всего с брачными надеждами девиц. 5—11 октября Пушкин работал над поэмой, позже названной им «Домик в Коломне», но первоначально в его намерение входило только набросать вступление в «торжественных октавах» к какому-то произведению, написанному александринами (в октавах же использован ямб пятистопный). Повидимому, такое произведение было начато отрывком «Румяный критик мой...», который связан с октавами не только временем написания, но и некоторыми деталями (в октавах тоже содержится выпад против Булгарина и упоминается церковь Покрова в петербургской Коломне). Подробнее об этом см. в кн. «Неопубликованный Пушкин», вып. 3 (СПб., 1997).

lib.pushkinskijdom.ru

Готовый век трунить над нашей
томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Что ж ты нахмурился? — Нельзя ли
блажь оставить
И песенкою нас веселой позабавить?
— Куда же ты? — В Москву — чтоб
графских именин
Мне здесь не прогулять. — Постой —
а карантин!
Ведь в нашей стороне индийская зараза.
Сиди, как у ворот угрюмого Кавказа,
Бывало, сиживал покорный твой слуга;
Что, брат? уж не трунишь,
тоска берет — ага!
Смотри, какой тут вид: избушек ряд убогой,
За ними чернозем, равнины скат отлогой,
За ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только
ждут Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок, за ним
две бабы вслед.
Без шапки он; несет под мышкой
гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! Ждать некогда! давно бы схоронил...
. . . . . .

На наш взгляд, такая редакция этого незаконченного стихотворения наиболее соответствует намеченной в автографе ПД 131 авторской воле.

Специально подчеркнем напоследок, что любые текстологические гипотезы несостоятельны без опоры на рукописи Пушкина, ныне более доступные для исследователей в связи с выходом факсимильного издания рабочих тетрадей поэта.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ЧЕТВЕРТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Институт русской литературы с 1991 года проводит международные пушкинские конференции. Первые три состоялись в Пушкинских Горах, Твери и Одессе. Пушкинские конференции получили признание среди славистов всего мира — Америки, Европы, стран Дальнего Востока. Их работа широко освещалась в научной и периодической печати, в средствах массовой информации. Материалы конференций вошли в различные научные отечественные и зарубежные сборники, в периодические издания Пушкинской комиссии «Временник Пушкинской комиссии» и «Пушкин. Исследования и материалы».

20—25 августа в Санкт-Петербурге, а затем в Нижнем Новгороде и Болдино прошла Четвертая международная Пушкинская конференция («Пушкин и мировая культура»). Она была подготовлена Институтом русской литературы (Пушкинский Дом), Пушкинской комиссией Российской академии наук, Оргкомитетом по подготовке и проведению 200-летнего юбилея А. С. Пушкина, администрацией Нижегородской области, товариществом «Пушкинский проект».

Конференцию в Пушкинском Доме открыл Председатель Пушкинской комиссии РАН академик Д. С. Лихачев. Подчеркнув значение конференции, он отметил, что в связи с 200-летием А. С. Пушкина международные пушкинские конференции приобретают все более и более актуальное значение в мировой культуре.

С приветственным словом к участникам конференции обратились вице-губернатор Санкт-Петербурга В. П. Яковлев, вице-губернатор Нижегородской области Б. С. Духан, зав. кафедрой русской литературы Нижегородского университета Н. М. Фортунатов.

В тот же день в Пушкинском Доме состоялось пленарное заседание.

В докладе С. А. Фомичева (Россия) «Стихотворение „В начале жизни помню школу я..." в контексте болдинского творчества Пушкина» была прослежена глубинная связь названного произведения поэта со всем болдинским творчеством. Пушкин использует разные жанры, уносится воображением в иные эпохи, в иные культурные просторы, осваивая их свободно и легко. В стихотворении, как отметил докладчик, запечатлен психологический и историко-культурный конфликт, что было неизбежно на сломе эпохи, которую переживал Данте. Генетически этот конфликт, как чувствует Пушкин, таится и в душе художника нового времени, ощущающего взаимодействие в искусстве высокого и прекрасного.

Э. Пеуранен (Финляндия) в своем докладе «Пушкин о финнах. Чужая ментальность и литературное творчество» отметил, что он не рассматривал литературные квинтэссенции в произведениях поэта, посвященных Финляндии, а исходил из «бытового опыта» Пушкина. Финские герои как в поэмах «Руслан и Людмила» и «Медный всадник», так и в прозаических сочинениях возникают из легенд и быта, из повседневной жизни. Здесь Пушкин не только опережает свое время, но и дает образцы того, как «сырая действительность» олитературивается и входит в искусство полноценным новым словом, сохраняя свою связь с национальным менталитетом, природой и историей.

В докладе Ч. Тефу и Ц. Цулинь (Китай) «Переводы и изучение Пушкина в Китае в последние годы» было показано, что в настоящее время переводчики, издатели и ученые в Китае ведут напряженную работу, чтобы достойно встретить юбилей поэта. В Китае, как отмечалось в докладе, исследователи творчества поэта всесторонне и систематически знакомят народ с произведениями Пушкина и с исследованиями его творчества.

В перерыве состоялся музыкальный антракт. Лауреат международных конкурсов Татьяна Журавицкая исполнила романсы на стихи Пушкина.

Новый аспект в изучение творчества Пушкина внес доклад М. Игнатьева и А. Никитина (Россия) «Архитектура виртуальных миров Болдинской осени Пушкина». Авторы подчеркнули актуальность рассматриваемой проблемы, усугубляющуюся нарастающей борьбой в кибернетическом пространстве планеты, которое формируется с помощью электронных средств связи, телевидения и компьютерных сетей. Россия имеет мощную культуру, науку и систему образования, что создает все предпосылки для успешного построения российского кибернетического пространства. Для этого, подчеркивалось в докладе, необходимо уже сейчас создавать свои острова культуры в киберпространстве планеты, в частности опираясь на творчество Пушкина. Разработка и реализация проекта «Виртуальные миры Болдинской осени Пушкина» может явиться важным шагом на пути внедрения новых информационных технологий.

В докладе М. Грина (США) «Поэт-аристократ, поэт-якобинец» на материале обращений

lib.pushkinskijdom.ru

в творчестве Пушкина к деяниям и веку Екатерины II было прослежено его двойственное отношение к веку минувшему.

Доклад Ю. Сугино (Япония) «К вопросу о среде и воспитании героинь в произведениях Пушкина» содержал анализ общих черт среды и воспитания героинь — отчужденность от родителей, пользование свободой и увлечение книгами. В упоминаниях и рассказах о детстве героинь в произведениях Пушкина (включая незавершенные произведения) мы видим две главные отличительные особенности: отсутствие надзирателей и интерес к чтению. В любом обществе, подчеркнула докладчица, семья функционирует как маленькое социальное звено, где сословные стиль жизни и образ мыслей передаются из поколения в поколение. Пушкин в «Евгении Онегине» сознательно устраняет влияние матери на воспитание героини. Вместо обучения «законам света» поэт вносит в жизнь героини свободу и чтение, которые питают ее богатый внутренний мир и делают ее самостоятельной женщиной.

Пушкинскому подтексту в армянских стихах О. Мандельштама был посвящен доклад В. В. Мусатова (Россия) «Наши дороги ведут к Эрзеруму». Докладчик провел аналогию между армянскими стихами Мандельштама и «Путешествием в Арзрум» Пушкина, аналогию, осознававшуюся поэтом XX века. Можно с полной уверенностью предположить, что аналогия возникла у него по возвращении осенью 1930 года в Тифлис. В черновиках армянских стихов этого времени упорно варьируется характеристика Пушкина, появляются пушкинские сюжеты и мотивы. В. В. Мусатов указывает на мифологему «смерти поэта» в мандельштамовском «Концерте на вокзале», которая отсылает к эпизоду встречи Пушкина с телом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум». Армянские стихи Мандельштама, «вернувшие ему голос», прервали его пятилетнее молчание. Затем, начав работу над прозаической вещью, подытоживающей его впечатления от поездки, поэт назовет ее с оглядкой на Пушкина — «Путешествие в Армению».

21 августа в Пушкинском Доме продолжилось пленарное заседание.

С докладом «Политическая лирика Пушкина как филологическая проблема» выступила О. С. Муравьева (Россия). Несмотря на то что предмет изучения кажется давно исчерпанным, анализ стихотворений, непосредственно затрагивающих политические вопросы, чаще всего сводился к выяснению политической позиции Пушкина. Но мы вправе назвать исторической и политической лирикой, а не рифмованной риторикой на политические темы лишь те стихотворения, в которых событие становится переживанием. Политические декларации Пушкина в таких его стихотворениях, как «Стансы» или «Клеветникам России», можно и должно рассматривать в контексте лирического содержания. Пушкин обнаруживал глубокое понимание некоторых явлений общественной и государственной жизни, которые ускользали от внимания политиков и публицистов. Особенно остро это проявлялось в ситуациях, выходящих за пределы собственно литературных коллизий.

М. Альтшуллер (США) в докладе «„Евгений Онегин": Et in Arcadia Ego» подошел к «роману в стихах» с нетрадиционной точки зрения. По мнению докладчика, существенную роль в художественной и идеологической системе романа играет идиллическое начало. Упорядоченность, завершенность, изысканную полноту и гармонию «Онегина» остро ощущали потомки, особенно в Серебряном веке. М. Альтшуллер подчеркнул, что «Онегин» — не «энциклопедия русской жизни», не «документ эпохи», а гениальный памятник маленькому отрезку времени и небольшому клочку пространства, на котором возникла и быстро закрылась, перевернулась лучшая, утонченнейшая страница русской культуры, называемая Золотым веком.

С докладом «Зимний пейзаж XVIII века в творчестве А. С. Пушкина и С. Т. Аксакова» выступил А. А. Левицкий (США). В докладе было показано, что корни топоса зимы восходят к значительно более ранним источникам, чем стихотворение Вяземского «Первый снег», которое считается в популярном представлении первым обращением русских поэтов к мотиву «зимнего пейзажа». Перечислив ряд стихотворений русской литературы XVIII века (Поповского, Хераскова, Львова и др.), А. Левицкий подчеркнул роль Державина в формировании зимних образов в произведениях Пушкина, особенно в «Евгении Онегине» и у Аксакова. В прозе обоих писателей, видимо, также нашло отражение описание зимы в Финляндии 1808 года Батюшковым (вероятно, через его «Опыты...» 1817 года). В конце доклада Левицкий обратил внимание и на влияние живописи голландских мастеров XVII века и французских художников, в частности школы Буше, на поэзию Державина и Пушкина.

Проблемам интерпретации стихотворения «Недоконченная картина» был посвящен доклад В. Э. Вацуро (Россия). Стихотворение датировано самим Пушкиным 1819 годом и включено им в прижизненный сборник 1829 года. В 1960-е годы исследователи связывали его сюжет с сюжетом картины О. Кудера «Смерть Мазаччо» и «Преображением» Рафаэля. По мнению докладчика, в художественном сознании Пушкина в 1819 году была не легенда о Рафаэле, а легенда о Пигмалионе, разрабатывавшаяся в то время одновременно с Пушкиным в сопредельных ему литературных кругах. Но когда он печатает эти стихи в «Московском вестнике» 1828 года, они попадают в другую воспринимающую среду. Уже переведена книга Вакенродера, уже легенда о Рафаэле утвердила свои права. Теперь стихи читаются как стихи о Рафаэле, тем более что прямая связь «Рафаэль—Пигмалион» брезжит в эстетическом сознании даже уже в поэме Гердера.

В. Е. Багно (Россия) сделал доклад на тему «Пушкинские опыты в жанре испанского ро-

lib.pushkinskijdom.ru

манса», посвященный обоснованию, конкретизации и уточнению высказанных П. В. Анненковым соображений о переводах Пушкиным старых испанских романсов «Родрик» и «Легенда», соображений, весьма перспективных и абсолютно проигнорированных критикой. Докладчик отметил, что в «Родрике» Пушкин не только перенял форму, но сохранил в целом соответствие стиховой формы и лексико-стилистической окраски перевода Катенина. Пушкину удалось «прорваться» сквозь текст-посредник (поэму Саути) к первоисточнику. Он не только уловил притчевую глубину, заложенную в испанском мифе и рассеянную по различным романсам, но впервые сконцентрировал ее в рамках одного стихотворения. Пушкинский «Родрик» представляет собой не только воссозданное на инонациональной почве столь специфическое явление испанской культуры, как романс, но и поэтическую притчу о грехопадении и покаянии как искупительной жертве, «простонародную хронику» потери и нового обретения Рая.

В. Шмид (Германия) выступил с докладом «Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания».

В докладе Й. ван Баака (Голландия) «„Домик" Пушкина и вопрос о неудавшемся русском бидермейере» рассматривались в контексте европейской «второй фазы романтизма» — «бидермейера» тематика и символика дома, домика в творчестве Пушкина. Путем своего частного литературного мифа дома—домика Пушкин разделяет общие европейские тенденции в семиотизации индивидуума и изображения менталитета секуляризованного индивидуализма. Докладчик отметил редкость положительного, уютного локуса бидермейера в пушкинских текстах, т. е. редкость образа дома, домашнего порядка и домашности, не как идеала, а как устойчивой уверенности в личной жизненной сфере. Признаки литературного бидермейера у Пушкина находят специфическое для него выражение в катастрофичности и демонизме (включая «готическую» традицию под знаком пушкинской иронии), в загадочности, тревоге и мечте в связи с урбанистической темой дома—домика. Эти признаки представляют собой, на взгляд ван Баака, собственно русское литературное развитие мифа о доме, которое ведет свое начало от творчества Пушкина.

В тот же день участники конференции отбыли в Нижний Новгород, где 22 августа конференция продолжила свою работу. С приветственным словом к участникам обратился директор департамента культуры и искусств администрации Нижегородской области М. М. Грошев. Пушкинистов приветствовал и муниципальный камерный оркестр «София» под управлением з. а. России Софии Пропищан.

На пленарном заседании с докладом «Россия—Европа в поэтической символике Пушкина» выступил Г. Краснов (Россия). Россия—Европа для Пушкина — опорные мифологические понятия. Пушкинские «географические» акценты были не случайны. Они выражали и поэтический мир Пушкина, и его национальные пристрастия. Это отразилось в творчестве поэта в послании-элегии «К Овидию», «Бахчисарайском фонтане», незаконченном стихотворении «Недвижный страж дремал...». Мотив Запад—Восток вновь озаряет поэта во время «Путешествия в Арзрум» и в стихах «Стамбул гяуры нынче славят...». Докладчик обратил внимание на то, что географическая символика параллельно или вослед Пушкину характерна для лирики той поры. В поэзии Пушкина, в его художественном сознании она была фундаментальной в выражении основных, антологических начал бытия и многожанровой, проникающей в суть человеческого мира.

Доклад Дж. Майклсона и Т. Спектор (США) «„Капитанская дочка" Пушкина и „Старик" Ю. Трифонова: две вехи в истории русского утопизма» был посвящен сравнению двух произведений разных эпох. Пушкинская повесть и трифоновский роман, как полагают авторы доклада, объединены темой, редкой в русской литературе, — усмирения казачьего мятежа. Оба писателя рассказывали о реальных событиях русской истории. Такое сравнение позволило докладчикам лучше разобраться в существе загадочного культурного феномена «русский бунт». Помимо единства общекультурной темы, оба произведения соединены множеством собственно художественных связей. Трифонов использует в принципе ту же нарративную структуру, что и Пушкин: история событий казачьего восстания рассказана главным героем — очевидцем и даже участником этих событий, который вспоминает о них, т. е. рассматривает их в исторической перспективе. Произведения чрезвычайно близки по жанру (это исторический роман в его специфической разновидности Waverley novel). Сюжеты обоих произведений построены на сходной ситуации, героини любовных историй очень похожи и внешне, и социальным положением, и поведением.

Доклад В. Э. Рецептера (Россия) «Пушкинская трагедия о Русалке: история читательских заблуждений» был посвящен новой текстологической трактовке этого пушкинского произведения и ознакомлению участников конференции с выходящей в свет «Русалкой» Пушкина с иллюстрациями М. Шемякина, подготовленной «Пушкинским театральным центром».

«Состояние души поэта и поэтическая структура произведения» — так назывался доклад Н. Фортунатова (Россия) о «Бесах» Пушкина и «Феноменологии духа» Гегеля. Докладчик отметил, что для осознания «состояния души» поэта, отраженного в литературном произведении, требуются более широкие, нежели строго литературоведческие, подходы, где бы разные литературоведческие понятия оказались слиты в некотором единстве. Лучше всего для этого подходит гегелевский метод. Н. Фортунатов рассмотрел некоторые приемы

lib.pushkinskijdom.ru

выражения духовного состояния поэта в «Бесах», имея в виду текучесть этого состояния, его заразительность и его цельность, когда отдельные подробности несут в себе идею целого, а само это целое уже заключено в подробностях и вырастает из них. Было обращено внимание на некоторые приемы в организации композиционной структуры стихотворения, тройственное членение всей композиционной системы, проходящей «три ступени» чувства, состояния, пережитого, испытываемого поэтом.

С докладом «Временной слой в белкинском повествовании» выступил Т. Кимура (Япония). Докладчик остановился на менее освещенной стороне вопроса повествования в цикле «Повестей покойного И. П. Белкина», а именно на его временном строе. Его изучение позволяет раскрыть новый, сюжетно-повествовательный аспект. Перестановка временного строя в повествовании должна проецироваться на ином экране, а именно в грамматико-типологическом плане языка повествования. Это проиллюстрировано в докладе. Прозаическое произведение в конечном счете сводится к комплексу разнообразных воспоминаний. А воспоминание составляет обстоятельство, на фоне или в окружении которого происходит то или иное событие и сам акт. Хотя далеко не всегда, но первое, как правило, выражается в несовершенном виде, а второе — в совершенном.

В заключение пленарного заседания В. Белоногова (Россия) рассказала о концепции музея Пушкина в Нижнем Новгороде.

Вечером того же дня состоялась презентация книг «Пушкин и другие», «Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы».

На следующий день, 23 августа, работа конференции продолжалась по секциям в жанре «стендовых докладов». Предварительно участники конференции могли ознакомиться с докладами в распечатанном виде. На секциях доклады не зачитывались, а только представлялись авторами, затем проходило обсуждение.

Секция «Творчество Пушкина в контексте русской и мировой культуры». Руководители секции — В. М. Маркович, В. Шмид.

С докладом «Художественный гений древних греков в понимании Пушкина (идиллии Дельвига и Пушкина)» выступила Н. В. Вулих (Россия). Дельвиговские открытия в жанре идиллии важны для понимания «Подражаний древним» Пушкина. В них Пушкин не только стремится воспроизвести пластичность и гармоничность поэзии древних, но и понять, какой идеал человека вдохновлял греков. И в этом Пушкин сходился с Дельвигом. Его привлекала прежде всего свобода, легкость, с которой древний человек отдается своим чувствам и порывам души, не будучи стеснен оковами прописной нравственности и сухим догматизмом. Пушкин далеко выходит за пределы дельвиговского понимания античности, но, неизменно ценя целомудренную прелесть его идиллий, он видит в них драгоценное зерно античной humanitatis, придающей непреходящую ценность всем созданиям греков и римлян эпохи расцвета.

В докладе Е. Е. Дмитриевой (Россия) «О некоторых проявлениях эстетики рококо в поэзии Пушкина» было показано, как, несмотря на то что Пушкин в своих критических статьях и письмах в целом не слишком лестно отзывался о французской легкой поэзии XVIII века, которую позднее стали определять как выражение стиля рококо, он в лицейские годы органично усвоил в первую очередь именно рокайльную поэтику. Докладчица, иллюстрируя свое предположение примерами пушкинского творчества, показала, что эстетические и поэтические принципы рококо для Пушкина были не временным этапом, а оказались усвоены им более глубинно, сказавшись также на его дальнейшем поэтическом творчестве.

Об отношении Пушкина к Америке и американской литературе говорилось в докладе Е. А. Мустафиной (Россия) «Пушкинская традиция в восприятии образа Америки в русской поэзии 1840-х гг.». Помещенная в третьем томе «Современника» статья Пушкина «Джон Теннер» — это попытка преодолеть американский миф о равенстве возможностей каждого человека в русском сознании. Пушкин протестует как раз против того, что волновало его современников-декабристов, против лозунгов, обманувших не одно поколение. Пушкинскую традицию восприятия Америки продолжила Е. Растопчина в стихотворении «Негодование», позднее эта традиция получила свое развитие в произведениях Тургенева и Достоевского. В 1830—1840-е годы на Америку смотрели как на «воплощенный в настоящем образ будущего». Предостережение, четко выраженное в статье Пушкина, осталось незамеченным большей частью современников.

Л. И. Вольперт (Эстония) выступила с докладом «Пушкин и Шатобриан». Поскольку оба писателя в своем идейном развитии претерпели сложную эволюцию, а отношение Пушкина к Шатобриану в конце жизни решительно изменилось, всеобъемлющая оценка пушкинского шатобрианизма должна, по мнению докладчицы, объективно учитывать все составляющие проблемы. В докладе продемонстрирована эволюция взглядов Пушкина на Шатобриана.

Доклад Н. Асаоки (Япония) был посвящен восприятию образа Онегина в первых переводах «Евгения Онегина» на японский язык. Сейчас в Японии имеется восемь разных переводов. Образ Онегина претерпевал трансформацию. Первые японские переводчики и комментаторы считали характер Онегина прямолинейно отрицательным, не признавая никакого изменения в нем.

М. Икута (Япония) выступила с докладом «Япония глазами Пушкина». Пушкин касается Японии в черновых записях и одной опубликованной рецензии. Докладчица остановила свое внимание на конспектах Пушкина — «Заметках при чтении „Описания земли Камчатки" С. П. Крашенинникова». Сам способ пода-

lib.pushkinskijdom.ru

чи материала, манера изложения, эмоциональные ремарки способны восстановить картину отношения поэта к японской тематике, его представлений о ней.

С докладом «Романтическая сублимация у Пушкина (к постановке проблемы)» выступил С. А. Кибальник (Россия). Пушкин не стремился ограничить сферу искусства запретом каких-то тем или исключением из нее отдельных сторон действительности. Речь скорее идет о том, что изображение безнравственного или низкого не должно быть самоцелью, что «низкие» предметы могут служить материалом, а не предметом искусства. Принцип романтической сублимации предопределял прослаивание «истин высоких и нравственных» «действительными предметами» и одновременно недопустимость «отвратительных изображений порока», неоднократно декларированные и Пушкиным.

Г. Е. Потапова (Россия), избравшая отправной точкой своего доклада «К истории одного мифопоэтического сюжета у Пушкина» «Разговор книгопродавца с поэтом», обратила внимание на то, что в поэтическом мире Пушкина постоянно соотносятся и взаимоотражаются встречи с музой и встречи с демоном, предстающие порой как разные проекции одной и той же мифопоэтической ситуации. По-видимому, это странное соседство бросает новый отсвет на привычный «аполлонический» образ Пушкина.

С докладом о «несостоявшемся» пушкинском эпиграфе к роману Тургенева «Новь» выступила Н. Н. Мостовская (Россия). Образы, аллюзии пушкинской поэзии стали для Тургенева естественной формой собственных поэтических раздумий и воплощений. Строками из пушкинского стихотворения «Поэту» Тургенев собирался воспользоваться в качестве эпиграфа к «Нови», но впоследствии отказался от этого. Не исключено, что эпиграф оставлен в стороне из-за откровенно полемического смысла. Но, отказавшись от эпиграфа, Тургенев прикровенно включил эти строки в художественный строй романа, предугадав острую полемику вокруг «Нови».

Б. Ф. Егоров (Россия) сделал доклад «Пушкин в оценке религиозных мыслителей и литературных критиков России 1870—1880-х гг.». Для православных литературных критиков была типична характеристика Пушкина исключительно в религиозно-нравственном плане и совсем нетипичны анализы художественных проблем, тем более — проблем эстетических. Докладчик рассматривает оценку Пушкина Н. П. Гиляровым-Платоновым как очень сложную и многоаспектную.

Л. А. Орехова (Украина) в своем докладе «По следам Пушкина: Н. И. Надеждин в Бахчисарае» рассказала о посещении критиком Крыма в июне 1839 года и его объемном очерке «Русская Алгамбра».

Доклад Н. Д. Ткаченко (Украина) был посвящен образу Пушкина в творческом сознании А. Н. Майкова. С именем Пушкина у Майкова связано семь стихотворений. В докладе прослеживалась определенная творческая эволюция Майкова.

С сообщением о двух японских открытках, хранящихся в Пушкинском Доме, выступил Й. Мори (Япония). Эти открытки дают нам новую информацию о втором переводе «Капитанской дочки» на японский язык.

Л. А. Щербина (Украина) в своем докладе рассказала об одесских салонах первой половины XIX века и о посещении их Пушкиным.

С докладом «Оперная версия „Онегина" в оценке Набокова» выступил В. В. Шадурский (Россия). В докладе речь шла о романе «Ада», в котором отчетливо проявляется авторская эмоциональная характеристика произведения Чайковского. Набоков устраивает «дуэль» с Чайковским и через своего героя вершит художнический суд над композитором, осмелившимся распоряжаться творением Пушкина и сведшим его роман к материалу для оперного либретто.

Образу «юбилейного Пушкина» 1937 года были посвящены два доклада.

А. Бринтлингер (США) в докладе «Пушкин в парижской эмиграции 1937 года» на материалах эмигрантской периодической печати показала, что миф о «живости» Пушкина в годовщину столетия со дня его смерти оказался очень важным для эмиграции — он был территорией, которую надо было отвоевать у советской власти, он соединял эмигрантов с «советскими» русскими.

По материалам русской эмигрантской и советской прессы 1937 года был сделан доклад С. В. Денисенко (Россия) «Пушкин 1937 года — каким он был?». «Эмигрантский Пушкин» и «советский Пушкин» — воплощение одного и того же «русского» мифа о Пушкине, Пушкине идеологизированном, мифа, который годился любой партии и политической группировке.

Секция «Пушкинский текст: проблемы текстологии и интерпретации». Руководители секции — В. А. Кошелев, Л. Г. Фризман.

С докладом «„Кавказский пленник" Пушкина и „Хищники на Чегеме" Грибоедова» выступила М. А. Александрова (Россия). Докладчица отметила, что кавказский сюжет вряд ли можно расценивать как второстепенный в творчестве обоих писателей. Пушкинская поэма оставалась в поле зрения Грибоедова в течение нескольких лет, и в творческом сознании писателя ассоциации с «Кавказским пленником» могли усиливаться благодаря обстоятельствам возникновения замысла (Персия, Тавриз) и начала его воплощения (Тифлис).

В числе докладов, посвященных текстологическим проблемам и прямо связанных с работой над новым академическим изданием Пушкина, был доклад Е. О. Ларионовой (Россия) о стихотворении «Свободы сеятель пустынный...». В докладе предложено пересмотреть текст стихотворения, традиционно печатающийся в современных изданиях. Для нового издания, по мнению докладчицы, надо

lib.pushkinskijdom.ru

принять как наиболее соответствующий авторской воле текст, закрепленный двумя беловыми автографами. Он отличается от печатаемого в современных изданиях отсутствием стиха 9: «Вас не разбудит чести клич...». Этот стих восстанавливается по поздним копиям, которые, как показала Е. О. Ларионова, явились результатом контаминации «Сеятеля» с текстом более раннего чернового отрывка («Вы правы, мудрые народы...») и ни в коем случае не могут быть признаны достаточно авторитетным источником.

В докладе С. В. Березкиной (Россия) «Новая поэма Эвнух» была рассмотрена история публикации и изучения отрывка «Блестит луна, недвижно море спит» (1825 год). По мнению докладчицы, именно об этом отрывке идет речь в письме Н. М. Языкова к А. М. Языкову от 19 августа 1825 года. В нем автор письма передает брату рассказы о Пушкине приехавшего в Дерпт из Тригорского А. Н. Вульфа, упомянувшего о «новой поэме Эвнух», над которой, по словам Н. М. Языкова, начал работать поэт. Это сообщение свидетельствует об интересе Пушкина к ярким романтическим сюжетам, связанным с жизнью гарема, и после написания поэмы «Бахчисарайский фонтан».

С докладом «История и Библия» выступил А. Н. Иезуитов (Россия). На примере стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» докладчик показал, что Пушкин признавал выдающуюся роль христианского учения как историко-культурного и нравственно-этического феномена, но ясно видел, что оно не являлось и не является обязательным и всеобщим законом мышления и поведения для народов. История, хотя и весьма неприглядная, для них всегда непреложнее и влиятельнее Библии.

О форме как содержании в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» в своем докладе рассказал Ю. Н. Чумаков (Россия). Лирический шедевр Пушкина, отметил докладчик, непрерывно возобновляет ценностные потенциалы существования. Читатель, накладывая различные рамы на текст, включается в elan vital поэта: так обозревающий статую меняет позиции рассмотрения.

Об истории изучения в текстологии пушкинской пометы, датированной 14 июля 1826 года, рассказал А. В. Дубровский (Россия). В свое время было предложено четыре варианта прочтения загадочного слова, закрытого пятном. Докладчик предложил читать его как «Zo[ubkov]» и привел аргументы в пользу своей гипотезы.

«О любовной риторике Пушкина» — так назывался доклад Джин Ен Ким (Корея). Пушкинская любовная лирика, особенно фраза «Я вас любил / Я вас любила» для нас не только любовная речь, а один большой троп, который говорит больше, чем о любви. Для Пушкина любовная риторика была одним из критериев, по которым он отличал истинно романтических героинь от героев, природу от цивилизации, и дальше целостность личности от самообманчивости.

Тема доклада Е. Вилька (Россия) «„Маленькие трагедии" — „одна большая трагедия"» входит в контекст более общей проблемы релевантности для пушкинской драматургии, прежде всего для цикла «Маленькие трагедии», художественных принципов классицизма. Поставленные вопросы докладчик ближайшим образом связал с драматургией и эстетикой П. А. Катенина.

С докладом «Святочный мотив в „Сказке о царе Салтане"» выступил В. А. Кошелев (Россия). Для Пушкина, как показал В. А. Кошелев, важен календарный срок «посиделок» — зачина сказки, который как раз и приходится на святки. И с этой календарной установки вся атмосфера «Сказки» приобретает устойчивый «святочный» оттенок. Введение святочного мотива создает особое настроение сказки. Именно святочный мотив провоцирует веселый финал, соединяющий мотивы святочного «прощения» и святочного «упоения».

О соотношении романа Ж. Жанена «Барнав» и отрывка Пушкина «Мы проводили вечер на даче...» сделала доклад О. В. Астафьева (Россия). Как в интерпретации темы Клеопатры, так и во взглядах на исторический процесс Пушкин существенно расходится с Жаненом. Он убежден в необратимости исторических изменений и невозможности движения вспять или по кругу.

В докладе Н. Е. Мясоедовой (Россия) были затронуты текстологические проблемы автографа «Романа на Кавказских водах» Пушкина. Докладчица рассмотрела историю замысла, получившую свое закрепление лишь в планах романа, и обосновала свои варианты подачи расположения этих планов в автографе.

Доклад «О дубиальности стихотворения ⟨„Рефутация г-на Беранжера"⟩» был сделан И. В. Немировским (Россия). Докладчик, аргументируя свою точку зрения, считает, что данное стихотворение следует вывести из числа основных, бесспорно принадлежащих Пушкину произведений и перевести в разряд дубиальных. Возможно, отметил докладчик, перед нами плод коллективного сочинения.

С докладом «Сказки Пушкина и В. Даля» выступил Ю. П. Фесенко (Украина). Докладчик поставил проблему сравнительного анализа сказок двух писателей.

Секция «Болдинские чтения в Нижнем Новгороде». Руководители секции — С. А. Фомичев, Д. Майкльсон.

Открыл заседание секции Ю. Г. Галлай (Россия) сообщением об одном из наименее известных лицейских воспитателей Пушкина — нижегородце В. М. Архангельском.

В. Ф. Кушниренко (Молдавия) выступил с докладом о «Бессарабской весне 1821 г.» как уникальном явлении доболдинского периода творчества Пушкина. Как и Болдинская осень, весна в Бессарабии, несомненно, требует всестороннего изучения и глубокого осмысления. В ту весну все способствовало тому, чтобы на бессарабской земле явилась одна из самых блистательных вершин творческого вдохновения и проявления гения Пушкина.

lib.pushkinskijdom.ru

Нижегородскому протосюжету в романе «Арап Петра Великого» был посвящен доклад Н. К. Телетовой (Россия). Смешение в романе реалий с некими типизированными их подобиями — прием, применявшийся со времен Вальтера Скотта. Однако в «Арапе» произошел «бунт» генеалогического материала, что, по мнению докладчицы, и стало причиной прекращения работы над романом.

З. В. Кирилюк (Украина) выступила с докладом «Опыт реконструкции неосуществленного замысла Пушкина». Докладчица гипотетически реконструировала движение сюжета неосуществленной повести Пушкина «Самоубийца» и отметила, что комплекс сходных тем и мотивов в повести О. Сомова «Самоубийца» и в произведениях Пушкина 30-х годов, своеобразие их идейно-художественного воплощения в эстетической системе Пушкина дают представление о проблематике и художественной специфике замысла, обдумывавшегося поэтом в болдинскую осень 1830 года.

«Хронология и топография „Повестей Белкина"» — так назывался доклад В. П. Старка (Россия). Как подчеркнул докладчик, в повестях наименее исследованными до настоящего времени оказались даты, упоминаемые в тексте, и топографические детали. Пушкин несомненно этому уделял особое внимание. В системе, определяющей время и место действия повестей, нет ничего случайного, всему находится объяснение в замысле каждой из них отдельно и всего цикла в целом. Как показано в докладе, приемы введения в конструкцию повествования топографических деталей и хронологических координат в значительной мере развивают те, которые демонстрирует анализ с этих позиций романа «Евгений Онегин», а затем прослеживаются в последующей прозе Пушкина.

С докладом «Последнее слово Моцарта» выступил С. Митчелл (Англия). Докладчик подчеркнул, что речь Моцарта («Нас мало избранных...») совмещает в себе все конфликты этой трагедии. Важным является и то, что Моцарт в своей последней речи оплакивает смерть поколения, от которого остались в живых только немногие. Трудно понять, отметил С. Митчелл, говорит ли Пушкин здесь о Моцарте или о себе. Последняя речь Моцарта — самозащита и героя, и автора.

В докладе В. И. Тюпы (Россия) «Мировой археосюжет в текстах Пушкина» были затронуты проблемы сюжетообразующих звеньев в «Евгении Онегине». Парадигмальная цепь археосюжетных событий, по мнению докладчика, обнаруживается в архитектоническом основании пушкинского текста.

«Пушкинский „Аквилон"» — так назывался доклад Р. В. Иезуитовой (Россия). Докладчица дала характеристику автографа этого болдинского стихотворения, проследила его текстологию и контекст.

Н. Л. Дмитриева (Россия) выступила с докладом «К истории создания стихотворения „Паж, или Пятнадцатый год"». Докладчица показала, что публикуемый в современных изданиях текст не является тем, который Пушкин сочинил в Болдино. 7 октября 1830 года поэт записал набело стихотворение «Пятнадцатый год», а то, что принято публиковать, — это контаминация стихотворения и дальнейших его переделок, которые не были закончены Пушкиным. Болдинское стихотворение — вызов критикам, ратующим за «нравственность» в литературе, оно написано в одном ключе с «Опровержением на критики» и «Опытами нелитературных обвинений». В своем стихотворении Пушкин как бы заимствует опыт Бомарше и стремится защитить Мюссе от нападок критиков.

С докладом «Евгений Онегин как читатель» выступил Б. В. Аверин (Россия). Докладчик, отметив, что круг чтения героя хорошо прокомментирован исследователями, остановился на эволюции Онегина как читателя. Вследствие драматических поворотов судьбы и благодаря проникновению в мир ценностей Татьяны, Онегин превращается, по словам Б. В. Аверина, в такого читателя, который становится равным писателю, испытывая те же сложные переживания, какие испытывал творивший произведение автор.

«Конфликт костюмов в романе „Евгений Онегин"» — так назывался доклад В. Ю. Козмина (Россия). Специфика стремительно меняющейся моды, калейдоскопическое изменение культурного фона вело к тому, что туалет героя устаревал на глазах у автора по мере создания романа. Между многословностью онегинского костюма и простотой женского костюма героини заключено значимое для автора противоречие. Влияние моды, подчеркнул докладчик, на создаваемые образы Онегина и Татьяны принципиально различно. Космополитизм первого на самом деле является агрессивным космополитизмом западноевропейской культуры. Ей в лице Татьяны противостоит национальная самобытность, ведущая свою генеалогию от высочайшей цивилизации древности.

«По поводу загадочных слов Татьяны Онегину в сцене последней их встречи» речь шла в докладе Т. Киноситы (Япония). Были проанализированы слова «Я вас люблю (к чему лукавить?)». Последнее признание Татьяны в любви Онегину, по мнению автора доклада, приобретает характер не двусмысленной, а сострадательной любви.

О «нравственной высоте» образа Пугачева у Пушкина рассказала Э. И. Худошина (Россия). Пушкин, публикуя роман «Капитанская дочка», задал особую систему отношений между текстом романа и «Историей пугачевского бунта». В романе содержатся отсылки к «Истории», несущие на себе семантическую нагрузку интертекста. Для Пушкина, возможно, единственной целью, которой оправдывается «вымышленное повествование» на известном историческом материале, является попытка изнутри увидеть исторического деятеля, угадать его натуру, мотивы поведения, «психологию».

lib.pushkinskijdom.ru

Д. И. Белкин (Россия) рассказал об истории становления нижегородского гнезда пушкинистов и об истоках «Болдинских чтений».

Г. Бедняев выступил с сообщением о потомках Пушкина в Нижнем Новгороде.

24 августа участники конференции отправились в Музей-заповедник «Болдино».

25 августа состоялось заключительное заседание конференции.

С отчетами о работе конференции выступили руководители секций.

Подводя итоги конференции, С. А. Фомичев особо отметил значимость жанра «стендовых докладов», в связи с этим — возможность широкого обсуждения докладов, творческий характер конференции, широту ее проблематики. В заключение С. А. Фомичев выразил благодарность спонсорам конференции: администрации Нижегородской области, гостиничному комплексу Нижнего Новгорода «Волжский откос». Особо С. А. Фомичев подчеркнул роль в организации конференции первых замов Председателя Правительства РФ Б. Е. Немцова и А. Б. Чубайса.

© С. В. Денисенко

ВТОРЫЕ ЧТЕНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ПАМЯТИ Ф. Я. ПРИЙМЫ

Первые чтения памяти крупнейшего ученого-филолога Федора Яковлевича Приймы (1909—1993) состоялись в Пушкинском Доме 27 февраля 1995 года. В них принимали участие ученые Пушкинского Дома, С.-Петербургского университета, Российской национальной библиотеки — бывшие сотрудники, коллеги Ф. Я. Приймы, его ученики: Ю. К. Бегунов, П. В. Бекедин, В. Е. Ветловская, Н. П. Генералова, Ю. К. Герасимов, К. Н. Григорьян, Р. Б. Заборова, В. С. Маслов, Б. В. Мельгунов, Н. Н. Мостовская, В. А. Мысляков, Н. С. Никитина, Ю. К. Руденко, Н. Н. Скатов, Й. Я. Станишич, Ю. В. Стенник, С. А. Фомичев.

10 февраля 1997 года в Пушкинском Доме прошли вторые чтения памяти замечательного ученого, которые открылись выступлением директора Института, чл.-корр. Российской Академии наук Н. Н. Скатова. Отметив добрую пушкинодомовскую традицию памятных научных заседаний, чтений, конференций, посвященных ушедшим ученым, Н. Н. Скатов кратко и емко обрисовал обаятельный образ Федора Яковлевича и основные сферы его научной деятельности.

Предваряя научные доклады, тематически близкие разносторонним историко-литературным интересам Ф. Я. Приймы, на заседании прозвучало задушевное слово доктора филол. наук Веры Васильевны Тимофеевой, многие годы возглавлявшей журнал «Русская литература». Присланный ею текст, озаглавленный «Памяти большого ученого и хорошего человека», представляется уместным воспроизвести полностью.

«Федор Яковлевич Прийма — один из многих широкоизвестных ученых старшего поколения Пушкинского Дома; с его деятельностью связаны не только крупнейшие труды, в которых он принимал непосредственное участие, но, по сути дела, и вся жизнь научного коллектива, характерный для ленинградского литературоведения особый стиль научной работы, формировавшийся десятилетиями и заметно выделявшийся в общем развитии нашей науки.

Научные труды Федора Яковлевича прочно вошли в историю литературы, намеченные им направления привлекают и будут привлекать новых ученых — об этом, в частности, свидетельствует и настоящая встреча, посвященная его памяти.

Мне бы хотелось сказать несколько слов не о главных научных исследованиях Федора Яковлевича — об этом скажут его непосредственные товарищи по научным интересам, а, скорее, восстановить в памяти некоторые особенности самой личности ученого, которые имели значение не только для понимания его научных заслуг, но и сказывались во всей атмосфере Пушкинского Дома, в его контактах с учеными разных поколений и разных научных устремлений.

Федор Яковлевич был человеком не просто увлеченным своей наукой, он был погружен в нее, он жил ею. События и интересы давно прошедших времен представали перед ним не как объект остраненного аналитического исследования, а как живое явление современности, захватывающее его своим непосредственным впечатлением, возбуждающим живое участие, можно даже сказать, глубоко эмоциональное отношение.

Увлеченность своим предметом характерна для подлинного ученого, в той или иной мере она проявляется у многих, но, пожалуй, мало у кого она была проявлена с такой полнотой и силой, как у Федора Яковлевича. Сказывалось это не только в его трудах, выступлениях, но и в общем поведении, даже в самом внешнем облике.

Бывало, обратится к нему кто-либо с конкретным вопросом из той или иной области (а ведь Федор Яковлевич был специалистом не только в истории русской и французской, но и в истории украинской и других славянских литератур) и в ответ услышит не одно лишь краткое разъяснение данного эпизода, а развернутую картину литературно-эстетических устремлений и столкновений данной эпохи. Иной его собеседник даже не сразу может спра-

lib.pushkinskijdom.ru

виться с осмыслением обрушившейся на него информации.

Эта сосредоточенность на разностороннем и многокрасочном понимании и восстановлении сложного процесса литературного и общественного развития была очень характерна для всей деятельности Федора Яковлевича; она проявлялась и в его трудах, и в его выступлениях, и в беседах по самым разным вопросам. И в его отношении к возникающим в те или иные годы конъюнктурным поветриям, к легковесным поискам необоснованных литературных сенсаций.

На такой основе и сформировалось столь характерное для всего научного облика ученого качество, как надежность. Его суждения всегда воспринимались как плод продуманных, опирающихся на прочный научный фундамент знаний. Оспаривать их было трудно даже тогда, когда у оппонента или собеседника была иная точка зрения.

Научная позиция Федора Яковлевича всегда была хорошо аргументирована, отчетливо выражена и точно сформулирована. Ему чуждо было размытое либо изменчиво-неопределенное освещение событий и фактов. И в этом находили непосредственное отражение характерные черты его нравственного облика.

Все это заметно проявилось в его многолетнем и весьма плодотворном участии в работе журнала «Русская литература», в редколлегии которого он работал долгие годы. Его выступления в журнале, отзывы на поступающие статьи, его участие в обсуждении сложных и весьма дискуссионных материалов, его конкретная помощь многим авторам в доработке своих статей, более аргументированном изложении своих мыслей, наконец, его общая роль во всей деятельности журнала заслуживает доброй памяти и общей благодарности.

Федору Яковлевичу были чужды честолюбивые карьерные замыслы, стремление к власти, высоким постам. Но он неизменно оказывался в руководстве главных научных начинаний Пушкинского Дома, да и некоторых других крупных научных организаций (напомню хотя бы многолетнее руководство «Библиотекой поэта»), ибо его знания, научный авторитет и необычайная работоспособность были совершенно необходимы для осуществления важнейших литературных изданий. И его фамилия на их титульных страницах никогда не была формальным украшением, а всегда свидетельствовала о непосредственном участии авторитетного и добросовестного специалиста.

Вся жизнь, многолетний научный труд и незабываемый облик большого ученого и хорошего человека Федора Яковлевича Приймы надолго останутся в истории нашей науки, в истории Пушкинского Дома».

Собственно научная часть заседания открылась докладом доктора филологических наук Б. В. Мельгунова «Некрасов и Жуковский. Две встречи».[1]

В прозвучавшем далее докладе «В. Г. Белинский и роман Тургенева „Отцы и дети"» канд. филол. наук Н. С. Никитина стремилась показать, сколь велика и многозначна роль критика в романе Тургенева. Согласившись с мнением предшественников, и в частности А. И. Батюто, о том, что посвящение романа Белинскому имело программный характер и полемический оттенок, докладчица остановилась на вопросах, связанных с непоявившимся авторским предисловием в отдельном издании «Отцов и детей», показав, что идеи этого предисловия, отвергнутого друзьями писателя, нашли отражение впоследствии в его статье «По поводу „Отцов и детей"». Отметив, что возникновению замысла романа непосредственно предшествовала публикация мемуарной статьи Тургенева «Встреча моя с Белинским», Никитина заострила внимание на том, во власти каких воспоминаний находился Тургенев, создавая свой роман, раскрыв, сколь многообразно эта память о прошлом преломлялась в образах «Отцов и детей».

Наибольший интерес вызвала мысль докладчицы о том, что психологические черты своего великого друга Тургенев воплощал не в Евгении Базарове, а в его отце, лекаре. Аргументация этой мысли и составила главное содержание доклада.

Тургеневскую тему продолжила канд. филол. наук Н. Н. Мостовская докладом «П. В. Анненков — корреспондент Тургенева (по неизданным материалам)». Письма Анненкова анализировались как важный и до сих пор не изученный историко-литературный документ эпохи, по-новому раскрывающий не только Анненкова — литературного критика, первого исследователя Пушкина, постоянного читателя Тургенева, но и Анненкова — человека своего времени. В письмах Анненкова к Тургеневу прослеживается множество тем и нетрадиционных граней истории русской и европейской культуры и прежде всего вечная тема: Россия и Запад.

На примере отдельных оценок личности и творчества Тургенева, Некрасова, Помяловского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, П. Виардо и др. в докладе обосновывался тезис: не предназначавшиеся для печати эпистолы Анненкова еще при жизни адресата выходили за рамки частных писем, становились достоянием литературной общественности, создавали определенные репутации, иногда способствовали мифотворчеству (как это случилось с Некрасовым: выражение «поэт Английского клуба» соотносилось с одним из его писем к Тургеневу). Судя по письмам Анненкова, нельзя не заметить, что он никогда не опускался до грубых выпадов против поэта и ценил в нем сильную личность. «Полюбуйтесь-ка на Некрасова, — писал он Тургеневу в 1877 году. — Мне сообщают, что он наотрез отказывается умирать, выписывает из Вены Бильрота, чтобы тот новоизобретенной помпой вычистил ему желудок, и развлекается, диктуя свою автобиографию ⟨...⟩ Видно, что он не упал духом и при истинной беде и собирается обыграть ее и пустить по

[1] Опубликован: Карабиха. Вып. 3. Ярославль, 1997.

lib.pushkinskijdom.ru

миру, как и других своих партнеров ⟨... ⟩ Вот с кого нам брать пример надлежит».

Особое внимание в докладе было уделено неизученной проблеме: письма Анненкова как источник творчества Тургенева (помета Тургенева, отсылающая к письму Анненкова в Подготовительных материалах к роману «Отцы и дети», в разделе «Разные отдельные замечания и мысли, какие придут мне в голову по поводу повести»). Не менее существенна и другая особенность эпистолярия Анненкова: он отмечен искусством оживления и одухотворения документального материала, что прослеживалось в докладе на анализе отдельных суждений корреспондента Тургенева (актуальных и сегодня) о ключевых событиях русской и европейской жизни прошлого века.

В докладе Н. П. Генераловой «Дон Кихот из Тараскона на rendez-vous с русскими нигилистами» было обращено внимание на малоизвестные страницы творческих отношений А. Доде (100-летие со дня смерти которого отмечается в этом году) и И. С. Тургенева, в частности на «русские» эпизоды романа Доде «Тартарен в Альпах» (1886), задуманного в год смерти русского писателя. Докладчица обратила внимание на то, что в первую же встречу с Доде (она датировала ее самым концом 1871-го—началом 1872 года) Тургенев рассказывал сюжет своего нового романа «Новь», откуда русские нигилисты «перекочевали» в роман о Тартарене. Сюжет о несчастной любви Дон Кихота из Тараскона к русской террористке Соне Васильевой, без сомнения, навеян общением с Тургеневым. Косвенно Доде спорит со своим русским другом о возможных путях русской истории, в то время как один из его любимых героев терпит полное «фиаско» на rendez-vous с русской девушкой. Докладчица также остановилась на эпизоде реального столкновения Доде с русским нигилистом И. Павловским, опубликовавшим в 1887 году печально известные воспоминания о Тургеневе, и высказала предположение, что появление в них порочащих Тургенева и Доде «свидетельств» было вызвано отчасти романом «Тартарен в Альпах», где соратники Павловского были изображены в сатирических тонах.

Канд. филол. наук П. В. Бекедин в докладе «О прототипе главного героя сказки-элегии М. Е. Салтыкова-Щедрина „Приключение с Крамольниковым"» затронул один из аспектов широкой темы «М. Е. Салтыков и В. М. Гаршин». По мнению докладчика, в «Приключении с Крамольниковым» — наряду с очевидным автобиографическим элементом — наличествует и гаршинское начало. Гаршинский тип интеллигента был своего рода квинтэссенцией общественных идеалов 70—80-х годов прошлого века: через него отчетливо просматривались основные противоречия и узлы одного из самых сложных периодов в истории русского общества. Вот почему для литераторов и живописцев (А. П. Чехова, Г. И. Успенского, В. Г. Короленко, И. Е. Репина и др.) была так притягательна личность Гаршина — они не раз избирали ее в качестве благородной «натуры». Обаяние гаршинской личности по-своему преломилось и в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина, который очень любил одного из постоянных авторов «Отечественных записок», видя и ценя в нем то, чем так щедро наделила его природа и что обогащало представление Щедрина о роли, значении и судьбе русского писателя. В «чудесной душе» Гаршина Салтыков усматривал предельную утонченность, повышенную ранимость. Травма, нанесенная Гаршину расправой над «Отечественными записками», наложила свой отпечаток на всю его дальнейшую судьбу. Опальный редактор журнала знал о «крамольниковских» переживаниях своего бывшего автора (они во многом совпадали с настроением самого Щедрина) и в какой-то мере также использовал их в элегии-сказке «Приключение с Крамольниковым» (мотив творческого смятения, тема одиночества и др.).

Выступление Ю. К. Герасимова «Поэт и слово» состояло из двух частей, объединенных мыслью о существовании ответственности (эстетической, нравственной) поэта за слово, выпущенное в мир. Докладчик, перейдя к стихотворению Пушкина «Мальчику. (Из Катулла)», коснулся не переведенного поэтом ст. 4 и других немногочисленных, но явных его отступлений от оригинала и высказал мнение, что, заменяя отдельные вычурные и изысканные речения и имена на более простые (например, *Бахус* вместо Фионианин), Пушкин не отступал от Катулла, а приближался к нему.

Другую часть сообщения Ю. К. Герасимов отвел тематическому сопоставлению двух стихотворений: «Палачам» (1906) Вяч. Иванова, которое начинается и кончается строками из «Стансов» Пушкина, и «Сохрани мою речь...» (1931) О. Мандельштама, где также проходит мотив «казни петровской». Впечатление о противоположности нравственных позиций поэтов в названных произведениях, считает докладчик, чисто внешнее, иллюзорное, так как не учитывается полярность адресатов. Вяч. Иванов создает «палачей» — державную власть, но и О. Мандельштам (и в этом его трагизм) готов помочь «татарве» в революционной расправе с «князьями». Вяч. Иванов, как известно, тоже принимал насилие ради «прогресса» и признавался в 1919 году: «Да, сей пожар мы поджигали...». По выводу докладчика, размышляя по конкретному поводу об ответственности поэта за свое слово, необходимо учитывать широкий контекст как его творчества, так и его современников. Этому учит Пушкин, сумевший в переводе всего лишь семистрочного стихотворения гениально передать дух и стиль лирики Катулла, несмотря на то что смысл третьего стиха оригинала был еще не вполне понятен латинистам его времени.

Доктор филол. наук Ю. К. Руденко в докладе «К проблеме художественного своеобразия сатирической романной дилогии И. Ильфа и Е. Петрова» обратил внимание на постоянство литературно-критических суждений о знаменитых романах известных советских сати-

lib.pushkinskijdom.ru

риков начиная с первоначальных рапповских отзывов о «Двенадцати стульях». Это связано, по мнению докладчика, с главным художественным парадоксом в системе сатирической поэтики Ильфа и Петрова, который состоит в функциональной и идейно-оценочной двойственности центрального персонажа дилогии — Остапа Бендера. Объяснения парадоксу искали (если искали вообще) в области актуальных идеологических либо этических проблем, затрагиваемых сатириками, а не в области глубинных соответствий художественной формы их романов тем литературным традициям, которые эту форму определяют генетически и поддерживают структурно и содержательно.

Остап Бендер выступает в дилогии и как сатирически типизируемый объект авторского обличения, и как реалистически индивидуализируемый персонаж, выступающий в структуре произведения главным носителем его разоблачительного пафоса. Такое соединение двух разнородных функций в одном герое — прием известный в сатирической литературе, хотя и далеко не частый. В русской литературе он представлен Хлестаковым из гоголевского «Ревизора» и Глумовым из «На всякого мудреца...» Островского. Оба венчают собой галерею сатирических персонажей произведения, оба в то же время противостоят всем прочим обличаемым героям, так сказать, ситуативно, и оба выступают по отношению к ним в роли провоцирующего «проявителя» их пороков, а заодно и формулирующего их конечные аттестации «резонера». Но если параллель между Остапом Бендером и Хлестаковым возможна только на уровне отвлеченного структурного принципа, определяющего их сходную роль в произведениях, ни в чем больше друг с другом не сходных, то параллель между Остапом Бендером и Глумовым правомерна и в плане конкретного сопоставления характеров героев, их нравственных и социально-мировоззренческих позиций, даже их поведенческих стереотипов, идеологического кругозора и речевой культуры. Такая близость персонажей, столь эстетически разнородных, при отсутствии всякой иной близости между самими произведениями, свидетельствует о стадиально-историческом родстве отразившихся в них эпох, но не более того. Однако у Глумова и Остапа Бендера имеется и другой общий литературный предшественник — Чичиков, «подлец-приобретатель», представляющий собой тоже тип «великого комбинатора» и мастера социально-идеологической мимикрии. В остальном литературные генеалогии Глумова и Остапа Бендера решительно расходятся. Тип Глумова обнаруживает сродство ближайшим образом с Молчалиным, несколько дальше и в ином повороте — с Фигаро, в еще более отдаленной ретроспективе — с Тартюфом. Зато Остап Бендер именно с Чичиковым соотносится ближе, чем с кем бы то ни было в русской литературе, и причина этого в том, что оба героя восходят к одному и тому же литературному прототипу — *пикаро* западноевропейского плутовского романа. Это тем более очевидно, что поддерживается характерной кумулятивной композицией с центроположным структурным мотивом «похождений» героя. В обоих случаях это означает обращение авторов к *началу начал* — к *истоку всей новоевропейской романной традиции* — и, как неизбежное следствие, максимальное расширение проблемного масштаба произведения за счет привнесения в него всех потенциально выражаемых данной художественной формой содержательных значений.

В романах Ильфа и Петрова эта их жанровая принадлежность воспринималась критиками и позднейшими исследователями скорее как пародийный комический прием, чем как нечто серьезное, а между тем писатели действительно воссоздают жанровый канон авантюрно-приключенческого плутовского романа и при этом разрабатывают такую его актуальную модификацию, которая вбирает в себя некоторые позднейшие (и в этом смысле инородные ей) магистральные традиции западноевропейской и русской классической романистики XIX века. На это указывает нюансировка в содержательной характеристике Остапа Бендера как литературного типа и в его структурных функциях как центрального героя обоих романов, которая одновременно и утверждает его в амплуа традиционного «плута», и выводит далеко за рамки собственно этого амплуа, выявляя типологическое родство героя с такими его литературными предшественниками, которые ни в каком родстве с «пикаро» (кроме самого общего, так сказать, видового) не состоят.

В качестве «плута» Остап Бендер скорее играет своими «масками», чем живет в них, и отнюдь не стремится закрепиться в какой-либо из этих временных личин. Он бывает циничным, но не в силу душевной опустошенности и не с людьми простодушно-доверчивыми или нравственно чистыми. У него есть свой «высокий» идеал («Рио-де-Жанейро»), в который он сентиментально верует и который развенчивается в романе не потому, что иллюзорен, или недостижим, или пошл, а только потому, что объективно развенчан уже самой историей, причем как раз здесь и теперь, с чем «великий комбинатор» лично для себя не желает мириться. Как типизируемый характер Остап Бендер гораздо богаче одарен, чем это требуется его сатирическим амплуа, его талантливость не сводится к комбинаторным способностям мошенника и прагматическому артистизму авантюриста; в нем проступают черты, сближающие его с честолюбивыми молодыми героями классического европейского романа XIX века (Жюльен Сорель в «Красном и черном» Стендаля, Люсьен Рюбампре в «Утраченных иллюзиях» Бальзака, Калинович в «Тысяче душ» Писемского), которые из чувства социальной обделенности готовы идти на любые житейские и нравственные компромиссы, прокладывая себе «путь наверх». Их жизненное фиаско обнажало трагическую несовместимость человечности с индивидуалистическим идеалом. Остап Бендер отличается от них тем, что живет в другое

lib.pushkinskijdom.ru

время и в другой исторической обстановке, но уже одно это отличие превращает его в комического двойника своих «высоких» литературных предтеч, возвращая самому *типу индивидуалиста* — искателя социального «успеха» — исконный и соразмерный его сущности облик *плута* — ловца случайной «удачи». В отличие от «Двенадцати стульев», где бриллианты мадам Петуховой служат прежде всего сюжетообразующим мотивом, тема денег в «Золотом теленке» обретает глубокий концептуальный смысл. Исходный тезис Остапа («...Раз в стране бродят денежные знаки, то должны быть люди, у которых их много») и его стартовая цель (полмиллиона — колоссальная по мерке рядового трудящегося человека сумма) с самого начала устанавливают в романе тот уровень проблемного напряжения, который переводит тему денег из области мелких плутней и розовых грез обывателя в сферу государственных и социальных отношений и идей. Развернутая Остапом обложная охота на советского «подпольного миллионера» исходит из презумпции абсолютной юридической беззащитности последнего. Более того, обнаруживать таких лиц и реквизировать их нелегальные богатства — прямая обязанность государственных правоохранительных органов, и Остап Бендер вступает как бы в негласное соревнование с государством, выполняя за него эту его работу. Он не борется ни с государственной идеологией, ни с его институтами, он просто отчуждает их от себя. Принимая как свершившийся исторический факт ограничение глобальной власти идеала «золотого тельца», он любовно лелеет его приватное подобие (так сказать, «золотого теленка») и в конечном итоге одерживает победу. Она дается ему предельным напряжением сил и способностей, которое настолько укрупняет потенциальное достоинство личности героя, что трагически высвечивает в нем черты деятеля исторического масштаба, сознательно умаленные им самим до размеров жулика и проходимца. Соответственно меняется и основная сатирическая тональность произведения. Все частные сатирические мишени уже не разрозненно типизируют собой конкретные проявления социально-нравственных или официально-управленческих пороков, но интегрированно возводятся к единой закономерности общего порядка — к устрашающей тенденции перерождения изначально высоких слов, лозунгов, идей и идеалов в наглый или бессмысленный идиотизм абсурда. Роман тем самым и проблемно, и стилистически подключается к магистральной линии русской классической сатиры гоголевского, щедринского типа, а финальный крах бендеровского идеала денег как моральной ценности, замещаемой в сознании молодого поколения ценностным идеалом труда, и затем заурядно пошлое ограбление Бендера-миллионера первыми же встречными блюстителями порядка по ту сторону границы — все это ставит роман в ряд вершинных явлений русской литературной классики.

В процессе обсуждения докладов участники заседания пришли к мысли о целесообразности издания (на основе двух прошедших чтений) историко-литературного сборника к 90-летию со дня рождения Ф. Я. Приймы.

© Б. В. Мельгунов

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА»

Со времени первой Ремизовской конференции, состоявшейся в Пушкинском Доме в ноябре 1992 года, минуло пять лет. Нынешней осенью (с 22-го по 24 сентября) двери Института русской литературы вновь открылись для международной конференции, которая прошла под знаком символической в жизни и творчестве А. М. Ремизова цифры «7». В соотношении с 1997 годом год рождения Ремизова (1877), год выхода в свет его первой книги «Посолонь» (1907) и год смерти писателя (1957) дают примечательные юбилейные цифры: 120, 90 и 40. Об этой многозначной «нумерологии» и месте Ремизова в истории отечественной и мировой культуры говорил в своей приветственной речи к участникам и гостям конференции директор Института, доктор филол. наук, профессор Н. Н. Скатов.

В докладе К. Сёке (Венгрия, Сегед) «Проблема идентификации автобиографического героя или „смерть автора"? (Об автобиографичности прозы Ремизова)» была раскрыта тема субъекта ремизовского текста. Вопрос об автобиографическом герое прозы Ремизова прочно связан с проблемой идентификации, т. е. кому тождествен или с кем не в состоянии идентифицировать себя субъект текста, к какому слою культуры он принадлежит. Такая манера повествования ориентирована на «автометаописание» и вместе с тем внутренне диалогична. С одной стороны, текст предельно исповедален, с другой — писатель постоянно использует травестийные и пародийные механизмы, при помощи которых «остраняются» разные повествовательные манеры русской прозы XIX века. Нередко в ремизовском тексте голоса рассказчика и героя взаимозаменяемы, их автономия разрушается. Прослеживая этот сложный процесс построения нарратива, К. Сёке приходит к выводу: Ремизов создает —

lib.pushkinskijdom.ru

как позднее в прозе авангарда — ощущение иллюзорности, при котором стирается дистанция между ролями традиционной триады «автор—герой—рассказчик». Оперируя принадлежащим М. Медаричу определением «автобиографичности» и концепцией Р. Барта о десакрализации автора в нарративе XX века, докладчица предложила новый ключ к прочтению ремизовских текстов.

Выступление А. М. Грачевой (Санкт-Петербург, ИРЛИ) «Жанровые эксперименты А. М. Ремизова 1940—1950-х годов» было посвящено творческой истории повести «Мелюзина» в контексте эстетических принципов цикла «Легенды в веках». Текстологический анализ четырех черновых и одной беловой редакции выявил, что во время работы над текстом «Мелюзины» Ремизов изучил по научным источникам литературную историю средневековой легенды, стилистически и жанрово трансформировавшейся при адаптации литературами разных стран, и в каждой следующей редакции своего произведения художественно преобразовывал этапы изменений легенды, постепенно приближая сюжет к его мифологической первооснове. Одновременно при работе над повестью осуществлялся новаторский поиск, в процессе которого на основе синтеза различных художественных форм создавался новый литературный жанр.

Х. Вашкелевич (Польша, Краков) в докладе «„Крестовые сестры" А. Ремизова и „Преступление и наказание" Ф. Достоевского», сравнивая структуру, лексику, героев, сюжеты, а также идеи двух романов, пришла к выводам, что, во-первых, роман «Крестовые сестры» является своеобразным модернистским пересказом «Преступления и наказания», на который существенное влияние оказала интерпретация романа Достоевского Л. Шестовым, а во-вторых, ремизовский роман демонстрирует его увлечение гением Ф. М. Достоевского.

Т. С. Царькова (Санкт-Петербург, ИРЛИ) обратилась к жанру эпитафии в романе Ремизова «Пруд». Исследовательница рассмотрела конкретные «эпитафии» в их стилистически-композиционной функции, как вставные малые жанры в произведении большой формы, и соотнесла их с многочисленными текстами классической эпитафии первого десятилетия XX века. Как было показано в докладе, именно в эпитафии — жанре по природе своей дидактическом и панегирическом, отразилась характерная для начала века растерянность в утверждении идеалов и ценностей, их подмена предельной эстетизацией смерти или демонстративным игровым пародированием.

Н. Ю. Грякалова (Санкт-Петербург, ИРЛИ) на материале неизданных писем Ремизова к А. Амфитеатрову начала 1930-х годов реконструировала эстетические взгляды и взаимооценки двух писателей, тяготевших к противоположным полюсам литературного процесса. Эпистолярный «диалог» модерниста Ремизова и позитивиста, сторонника «натурализма» Амфитеатрова позволяет выявить две принципиально разнящиеся парадигмы отношения к миру и творчеству.

Новые источники произведений Ремизова назвал в своем докладе Ю. В. Розанов (Вологда), указав на связь некоторых текстов писателя с вогульским эпосом и языком, а также с научной литературой о русском Севере.

В докладе «Старообрядчество как культурный феномен в творчестве А. М. Ремизова» Е. В. Тырышкина (Новосибирск) на основе анализа ряда текстов писателя, где мотивы старообрядчества эксплицированы как в плане содержания, так и в плане выражения, сделала вывод, что знаки культуры раскола функционируют здесь либо как положительно маркированные, либо могут быть интерпретированы в чисто эстетическом ключе. При этом исследовательница обратила внимание коллег на то, что идеологические основы раскола не играют у Ремизова особой роли. Путь преодоления Мирового Зла видится писателю в «народном христианстве», получившем свое выражение в авторской религиозно-художественной утопии о Святой Руси.

В своем выступлении «Империя текстов: „Россия в письменах" А. Ремизова и Российское Библейское общество» Э. Мануэлян (США, Род-Айленд) подробно остановился на структурной типологии ремизовских текстов, включенных в первый том книги «Россия в письменах».

Доклад А. В. Пигина (Петрозаводск) «Древнерусская повесть о бесе Зерефере в пересказе А. Ремизова» был посвящен трем редакциям одной из ремизовских миниатюр о «кающемся бесе» («Зерефер», «Древняя злоба») 1913, 1922 и 1926 годов. Проследив связь ремизовского пересказа с древнерусским источником, другими произведениями писателя, а также с традициями «демонологической» литературы средневековья, А. В. Пигин раскрыл богословский, философский и автобиографический смысл образа Зерефера и высказал предположение, что третья редакция ремизовской повести, опубликованная на страницах религиозно-философского журнала «Путь» (Париж) в 1926 году, является своеобразной репликой писателя в религиозных спорах нового времени.

В докладе С. Н. Доценко (Эстония, Таллинн) «„И к злодеям причтен" (тема предательства в поэме А. Ремизова „Иуда")» анализировались автобиографические мотивы в художественных произведениях писателя, в том числе и построенных на апокрифической сюжетной основе. Обращение Ремизова к теме предательства Иуды, как было показано в докладе, имело глубоко личные мотивы и было определено отдельными эпизодами жизни писателя, зафиксировавшимися в ряде рефлексий, связанных с незаслуженным подозрением в предательстве, с отступничеством от революционной деятельности и с комплексом немотивированной вины, соотносимым с мифом о царе Эдипе. По мнению докладчика, легенда о Иуде-предателе и миф о царе Эдипе в трансфор-

lib.pushkinskijdom.ru

мированном виде смыкаются в пьесе «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (1908), которую, по-видимому, не случайно сам автор дважды (в 1912 и 1919 годах) публиковал вместе с поэмой «Иуда».

В докладе Е. Р. Обатниной (Санкт-Петербург, ИРЛИ) «А. М. Ремизов и традиция литературных кружков» выстроен ряд таких семантически схожих, но хронологически отдаленных феноменов русской культуры, как «Арзамасское общество безвестных людей» 1810-х, вологодский «Союз свободных алкоголиков» 1900-х и «Серапионовы братья» 1920-х годов, составляющих устойчивую традицию литературных кружков. Возобновление традиции происходит благодаря различным новаторским интенциям, пафосу дружбы, дружеской критике и инициативе личности, преобразующей обычное кружковое общение в литературную игру. В докладе было показано, что Ремизов как «игровая личность» и создатель «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» оказался в разной степени связанным и с этими союзами, и с традицией кружков в целом.

В своем выступлении «Еще раз о „Табаке" Алексея Ремизова» И. Ф. Данилова (Санкт-Петербург, ИРЛИ) остановилась на двух наиболее существенных источниках повести «Что есть Табак» (1906) — работе акад. А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879—1891) и книге «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святые Горы Афонския инока Парфения» (1856), сопоставление с которыми позволяет выявить два принципиально разных подхода Ремизова к тексту-источнику. Если из народных легенд, приведенных в исследовании Веселовского, Ремизов позаимствовал сюжет, портрет Саврасия и ряд мелких деталей, то книга Парфения выполнила функцию переосмысленной в пародийном ключе «модели» ремизовской повести (здесь пародируются жанровые особенности, конкретные мотивы и даже размеры «Сказания»). Созвучие имен св. Генесия, мима и покровителя французских жонглеров и менестрелей в средние века, и ремизовского старца Гоносия позволило докладчице высказать предположение об имплицитной связи повести Ремизова со святочной смеховой традицией.

Доклад А. Г. Тимофеева (Санкт-Петербург) «М. А. Кузмин и А. М. Ремизов» был посвящен разбору оценок творчества Ремизова, содержащихся в статьях Кузмина (1909—1924), и комментариям по поводу упоминания имени Ремизова в рассказе «Подземные ручьи» (1922). По наблюдению докладчика, Кузмин, творческий путь которого отличался разнообразными культурными и религиозными исканиями, был склонен видеть в Ремизове своего рода эталон «русского духа», образец органической «русскости». Об этом свидетельствуют такие кузминские определения личности Ремизова, как «крупный и русский писатель» («Раздумья и недоумения Петра Отшельника», 1914); «один из самых больших русских писателей» (неопубликованный инскрипт на сборнике «Глиняные голубки»). В статьях начала 1920-х годов этот взгляд претерпел изменения, за исключением формулы «такой русский человек», как бы невзначай брошенной в дневнике героини рассказа «Подземные ручьи».

К. Трибл (США, Оклахома) в докладе «Ритмическое соприкосновение искусств» обратился к творческой истории цикла пьес Ремизова «Русалия» и проанализировал эстетические принципы этого жанра. Ремизовская «Русалия», органично сочетающая музыку, танец и живопись, родилась под влиянием дягилевского балета. Самим расположением текста в издании «Русалии» 1923 года Ремизов утверждает внутреннюю взаимосвязь этих трех искусств со словом. Ритм, голоса́ и пластика тела графически воплощены писателем в печатном тексте. Красная строка и пробелы являются не типографическими условностями, а балетными жестами.

Г. Н. Слобин (США, Калифорния) выступила с докладом «Миф Гоголя в русской культуре 1930-х годов (Ремизов, Белый, Мейерхольд, Шостакович)». Исследовательница считает, что сам факт обращения к Гоголю, прослеживаемый в творчестве Ремизова (книга «Огонь вещей», начатая в 1930-е годы и завершенная в 1954 году), Андрея Белого («Мастерство Гоголя», 1934), Вс. Мейерхольда (постановка «Ревизора», 1926—1927) и Дм. Шостаковича (опера «Нос», 1930—1931), является культурным феноменом, свидетельствующим не только о самоидентификации писателей с образом Гоголя (Белый, Ремизов), но и о поворотном моменте в осознании ими эпохи символизма и модернизма. Конец 1920-х—начало 1930-х годов — время борьбы за будущее русской культуры, в которой миф Гоголя становится камнем преткновения в поединке между последними модернистами и наступающими соцреалистами.

В докладе В. Вавере и Л. Спроге (Латвия, Рига) «А. Ремизов в Латвии» рассматривались литературные контакты Ремизова с латышскими писателями Викторсом Эглитисом, Карлисом Екабсонсом (Скаргой) и Антонсом Аустриньшем, эстетические и творческие взгляды которых сформировались в начале XX века. В. Эглитис описал свои встречи с Ремизовым в воспоминаниях, дневниковых записях, письмах и во второй части трилогии «Приключения учителя Калейса» — романе «Неотвратимые судьбы» (1926), напечатанном на латышском языке, где Ремизов выведен под именем «мифотворца Бабуки». Докладчицы показали, что произведение Эглитиса является уникальным примером рецепции как ремизовского образа, так и всей панорамы русского Серебряного века представителями иной культуры.

Выступление научного редактора Д. М. Климовой (Санкт-Петербург, ИРЛИ) было посвящено наиболее значительным аспектам текстологии изданий Ремизова. До-

lib.pushkinskijdom.ru

кладчица остановилась на основных этапах текстологической работы: начальный — выбор основного источника текста для каждого конкретного издания, и завершающий — упорядочение орфографии и пунктуации.

Е. Г. Фадеева (Петрозаводск) в докладе «Библейские и древнерусские мотивы в повести А. М. Ремизова „Пятая язва"» на примере конкретного произведения проследила, как в творчестве писателя трансформировались библейские образы (пророк Моисей как прототип следователя Боброва), а также идеи и сюжеты памятников древнерусской литературы (идеи Закона и Благодати из «Слова...» митрополита Илариона, воплощенные в образах Боброва и Шапаева).

Исследуя автобиографический замысел книги Ремизова «В розовом блеске», С. Аронян (США, Род-Айленд) выстроила концепцию жанрового и смыслового единства романа, основанную на авторском замысле всеобъемлюще представить образ, личность и трагическую судьбу главной героини книги — супруги писателя Серафимы Павловны Ремизовой-Довкгелло. Анализируя структуру этого произведения, С. Аронян выделила основные повествовательные функции: апология, исповедь и мемуары. В первых двух частях образ Серафимы Павловны представлен в форме апологии, в третьей части преобладает исповедальная форма от лица Ремизова, а в последних главах повествование приобретает форму мемуаров. Подобная смена регистров позволяет разносторонне и целостно обрисовать сложный и многогранный характер этой женщины.

Ю. К. Герасимов (Санкт-Петербург, ИРЛИ) в докладе «Образ Иуды в творчестве А. Ремизова» напомнил о существовании давней традиции оправдания Иуды, а также об основных версиях и мотивах его предательства в мифологической традиции. В ранней поэме Ремизова «Иуда предатель» (1903) переосмысляются евангельские эпизоды с участием Иуды. По-декадентски взвинченная рефлексия Искариота сливается здесь с сочувственными интонациями автора. Высказав предположение о революционных и антицерковных настроениях, владевших автором поэмы, исследователь отметил, что апология Иуды была продолжена писателем и в «Трагедии о Иуде принце Искариотском» (1908). Образ «принца Искариотского» создан на основе народной апокрифической легенды и с евангельской почти не соотносится. Использовав мифологическую фабулу сказания, Ремизов заменил все отрицательные черты характера Иуды на положительные. В заключение Ю. К. Герасимов привел ряд соображений о поэтике ремизовской трагедии, которая берет свои истоки в разнородных культурных слоях, в диапазоне от Шекспира до «новой драмы» и балагана.

Внук писателя Б. Б. Ремизов (Украина, Киев) представил реальный комментарий к произведениям Ремизова, посвященным жизни его жены С. П. Ремизовой-Довкгелло. Сопоставляя произведения Ремизова «Оля» и «В розовом блеске» с воспоминаниями младшей сестры С. П. Ремизовой — Лидии Павловны и ее ближайшей подруги В. И. Богатко, докладчик пришел к выводу, что ряд существенных деталей и реалий был мифологизирован не только писателем, но и самой Серафимой Павловной, со слов которой описаны многие подробности ее детства и юности, а именно: год ее рождения, судьба ее собственного отца и отца В. И. Богатко, выведенного под фамилией Сташкевич, некоторые детали описания усадьбы, в которой прошло детство героини, а также образы ее предков.

Е. Д. Резников (Франция, Париж), в детстве не раз бывавший в парижской квартире А. М. Ремизова, предложил вниманию собравшихся продолжение своих воспоминаний «Ремизов и музыка», первая часть которых опубликована в сборнике «Алексей Ремизов. Исследования и материалы» (СПб., 1994). В дар музею Пушкинского Дома Е. Д. Резников передал реликвию семьи Ремизовых, связанную с рождением писателя.

А. Б. Сосинский (Москва), так же как и Е. Д. Резников с детства принадлежавший к узкому кругу людей, близко знавших Ремизова в парижский период его жизни, рассказал об эпизодах своего личного общения с писателем.

Первый день работы конференции был завершен открытием выставки «Сказки Алексея Ремизова в детских рисунках и иллюстрациях художницы Веры Павловой» и презентацией юбилейного издания книги Ремизова «Посолонь», выпущенного в свет Издательством Ивана Лимбаха. Принципы этого издания пояснила составитель И. Ф. Данилова. Поскольку первая книга была написана Ремизовым для маленькой дочки Наташи, символичным было появление на открытии выставки юных художников, которые вполне органично соединились с ученой аудиторией конференции под добрым взглядом А. М. Ремизова, улыбавшегося с портрета.

Конференция завершилась обсуждением докладов, в котором приняли участие: Б. Б. Ремизов, А. Б. Сосинский, Г. Н. Слобин, А. М. Грачева, А. А. Данилевский, С. Н. Доценко, К. Сёке и др. Традиционный ход подведения итогов неожиданно, но в полном соответствии с поэтикой самого Ремизова, был нарушен приятной и в некотором смысле мистической акцией: каждый участник конференции был возведен в кавалеры «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» вручением обезьяньей грамоты, подписанной царем Асыкой «собственнохвостно». С этим благословением коллеги продолжили общение в неформальной обстановке.

© Е. Р. Обатнина

lib.pushkinskijdom.ru

СТОЛЕТИЕ МУХТАРА АУЭЗОВА

1997 год объявлен ЮНЕСКО годом великого казахского писателя Мухтара Ауэзова. В связи с этим в сентябре 1997 года в Казахстане прошли юбилейные мероприятия, и среди них — юбилейная сессия Академии наук Казахстана «М. Ауэзов — великий художник XX века» и научно-теоретическая конференция «М. О. Ауэзов и мировая литература XX века». Но еще раньше, в апреле 1997 года, научная конференция с тем же названием — «Ауэзов и мировая литература» — прошла в Санкт-Петербурге в ИРЛИ (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. В ней приняли участие ученые из Алма-Аты и Санкт-Петербурга.

Петербургскую конференцию открыл Н. Н. Скатов, отметивший, что М. Ауэзов не проводил разграничительных линий между казахской и русской культурами — он ощущал себя сыном единой семьи народов, которая разделена ныне административно, но не разделена духовно. О высоких нравственных уроках, которые дает нам М. Ауэзов, говорил В. А. Шошин. Академик Казахской АН З. А. Ахметов рассказал, как в тяжелые годы М. Ауэзов был неизменно верен идеалам гуманизма. Об Ауэзове-фольклористе говорил Р. Бердибаев, напомнивший об исследованиях Ауэзова в области народного героического эпоса. Е. А. Костюхин проследил роль образов мирового фольклора в филологических разысканиях Ауэзова. В. П. Курылев взглянул на роман «Путь Абая» как на этнографический источник: здесь множество бытовых зарисовок, имеющих документальное значение. М. П. Лепехин поведал о драматической судьбе А. Б. Никольской — переводчицы «Пути Абая», прошедшей тюрьму и ссылку, гонения и упорное замалчивание ее литературного труда. Значение доклада Б. Б. Мамраева шире заявленной темы «Проблемы истории литературы в трудах М. Ауэзова», поскольку здесь изложена новая концепция истории казахской литературы, где не только «восстановлены» многие имена, но и обнаружены новые факты истории казахской литературы.

Юбилейная и научно-теоретическая конференции в Алма-Ате имели более праздничный, торжественный характер. Здесь было несколько узловых моментов. Во-первых, многие докладчики говорили о восприятии творчества Ауэзова в разных странах: Турции (С. Турал), Пакистане (Ф. Заман), Узбекистане (Т. Мирзаев), Азербайджане (Б. Набиев), Киргизии (М. Акматалиев). Во-вторых, докладчики стремились определить роль Ауэзова в мировой литературе XX века (З. Ахметов, Ж. Абдильдин, Т. Какишев). В-третьих, говорилось о месте Ауэзова в истории казахской литературы и национальной культуры (З. Кабдолов, Су Чжоу Сюн, Р. Нургалиев, К. Пужоль, С. Кирабаев, М. М. Ауэзов). В-четвертых, на материале сочинений и исследований М. Ауэзова были поставлены проблемы литературоведения и фольклористики (Ш. Ибраев, И. Торма, Е. А. Костюхин, А. Б. Куделин). Привлекшая внимание ученых многих стран мира (в том числе из дальнего зарубежья) алма-атинская конференция показала, что Ауэзов не только остается одним из читаемых и почитаемых классиков мировой литературы XX века, но и стимулом к постановке и решению важных проблем, касающихся природы романа-эпопеи, роли фольклора в литературном развитии, закономерностей историко-литературного процесса. Отчетливо прозвучала на обеих конференциях «петербургская нота»: М. Ауэзов был выпускником Ленинградского университета, где он не только прошел отличную филологическую школу, но и создал первые историко-литературные и фольклористические труды.

© Е. А. Костюхин

«ТАКАЯ КОРОТКАЯ ДОЛГАЯ ЖИЗНЬ...»

23 сентября 1997 года Владимиру Эммануиловичу Бограду исполнилось бы 80 лет. Младший современник Б. Я. Бухштаба и С. А. Рейсера, он не дожил года до семидесяти. Но масштаб сделанного им — и прежде всего архивно-библиографическая трилогия, посвященная «Современнику» и «Отечественным запискам»,[1] — позволяет без преувеличения назвать В. Э. Бограда выдающимся библиографом XX века.[2] Филологическая подготовка, огромный эдиционный и библиографический опыт стимулировали создание нового жанра, возникшего на пересечении текстологии и биб-

[1] См. рецензии: *Гин М. М.* Ценное библиографическое пособие // Русская литература. 1959. № 4. С. 235—238; *Теплинский М. В.* Вторая часть трилогии // Там же. 1973. № 1. С. 226—233; *Найдич Э. Э.* Трилогия завершена // Там же. 1986. № 3. С. 208—212.

[2] См. также: Список печатных трудов В. Э. Бограда (1917—1986) / Сост. М. А. Бенина, предисл. Л. А. Мандрыкиной // Археографический ежегодник за 1987 год. М., 1988. С. 295—297.

lib.pushkinskijdom.ru

лиографии, — и в этом безусловно историческая заслуга В. Э. Боград а.

Именно в этот день в Российской национальной библиотеке[3] состоялась научная конференция из цикла «Выдающиеся деятели книги».

Во вступительном слове зав. ОБиК Н. К. Леликова вкратце охарактеризовала ученого, почти 40 лет проработавшего во славу ГПБ.

С программным докладом, посвященным жизни и деятельности библиографа-литературоведа, выступила Н. Г. Патрушева (написан в соавторстве с М. А. Бениной; публикуется в ближайшем томе «Историко-библиографических исследований»). Особый интерес присутствовавших вызвало сообщение о том, что своеобразной школой для В. Э. Боград а было то, что он в течение ряда лет был литературным секретарем Н. К. Пиксанова. (Отмечу, что это сыграло огромную роль и в жизни его преемника, Анатолия Дмитриевича Алексеева, которому 7 ноября с. г. исполнилось бы 75; он тоже не дожил до семидесяти...)

Выступивший затем Б. В. Мельгунов рассказал о личных встречах с В. Э. Боградом (и в ЦГИА, и в ИРЛИ), дал оценку его поистине бесценным работам и высказал пожелание восполнить образовавшуюся лакуну в хронологической росписи «Отечественных записок», которую сам создатель трилогии, по его словам, возложил на плечи своих последователей. Основное внимание Б. В. Мельгунов уделил участию В. Э. Боград а в подготовке новейшего академического собрания сочинений Н. А. Некрасова. Оживление в зале вызвал рассказ о том, как В. Э. Боград сумел избежать редактирования тома критики. Он считал для себя пустым времяпрепровождением чисто «свадебное» участие в различных редколлегиях. «Можно было бы написать несколько монографий на материалах трехтомника, защитить несколько докторских, — сказал Б. В. Мельгунов, — но это Владимиру Эммануиловичу было неинтересно» (известно, что кандидатскую он получил за «Современник»; это был уникальный случай в практике ВАКа).

Доклад Е. К. Соколинского «Синтез библиографии и филологии. (Указатели к дореволюционным отечественным журналам и развитие методических принципов В. Э. Боград а в современных библиографических работах РНБ)» был фактически посвящен уникальному предприятию — «Сводному каталогу сериальных изданий России (1801—1825)» (вышел из печати первый том, «А» — «В»).[4] Здесь следует особо отметить замечание докладчика о том, что раскрытию криптонимов (типа «М. к. р. в.», «Ш. х. в. с. к.» и др.) содействовало их одновременное бытование в разных журналах; тем самым определилось третье направление в атрибуции (наряду с «атрибуцией по аналогии», или идейно-тематическим и стилевым совпадениям, и на базе архивно-библиографических разысканий — более достоверных, но отнюдь не неопровержимых).

Вторую часть заседания открыла И. А. Шомракова. Она сказала о том, что после заслушанных докладов по традиции выступят те, кто могут высказаться как мемуаристы.

В. Э. Вацуро начал с того, что он очень мало знал В. Э. Боград а, редко встречался с ним (сказывались и возрастная разница, и разность научных интересов), но ему хочется рассказать, как три книги прошли и воспринимались «читающей публикой» в течение почти трех десятилетий. Трилогия была уподоблена мемуаристом айсбергу, который позволяет только догадываться, какая бездна познаний ученого осталась нереализованной.

Ц. И. Грин, пятьдесят лет проработавшая в Публичной библиотеке и поныне плодотворно трудящаяся, поделилась своими воспоминаниями о работе В. Э. Боград а и в группе использования каталогов («отметка», группа рекаталогизации русских книжных фондов), и в библиографическом отделе, который она возглавляла. Основная идея выступления Ц. И. Грин — не дать заглохнуть многочисленным «школам ГПБ»: В. Э. Боград формировался в совместной работе с тогдашними патриархами (Е. А. Павлович, С. А. Рейсер и др.), его преемницей стала М. А. Бенина, еще при жизни наставника подготовившая аналогичную работу, посвященную журналу «Дело» (вышла в двух частях спустя 20 лет). По словам Ц. И. Грин, В. Э. Боград «прожил в библиотеке, если воспользоваться названием фильма, „такую короткую долгую жизнь"», и если Библиотека «многим обязана» ему, то и В. Э. Боград был многим обязан Библиотеке.

Уютный читальный зал Кабинета библиотековедения был переполнен. А с фотографии на присутствовавших смотрел веселый человек с очень добрым лицом.

[3] Публичной; убедительная просьба не путать с новообразованием — Центральной гор. публичной библиотекой им. В. В. Маяковского. — *М. Э.*

[4] См. рецензию В. А. Марковича (Русская литература. 1997. № 4).

© *М. Д. Эльзон*

lib.pushkinskijdom.ru

ИСПРАВЛЕНИЕ

В № 3 1997 года на стр. 36 сноску 27 следует читать:

[27] О связях поэзии Некрасова с романтизмом см.: *Теплинский М. В.* О романтическом характере лирики Некрасова // Карабиха: Историко-лит. сб. Ярославль, 1991. С. 46—53; *Смирнов А.* Просветительский идеал и романтическая ориентация в поэзии Н. А. Некрасова // Современное прочтение Н. А. Некрасова. V Некрасовские чтения. Ярославль, 1990. С. 9—11; *Пайков Н.* «Философия гения» в творческом миросозерцании Н. А. Некрасова // Там же. С. 5—7.

Технический редактор *Л. М. Семенова*
Корректор *Э. Г. Рабинович*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 19.02.98.
Формат 70×100$^{1}/_{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная.
Усл. печ. л.18.2. Уч.-изд. л. 23.6. Тираж 1585 экз.
Тип. зак. № 549. С 26

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru