

Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

1997

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе	3
Вольф Шмид (ФРГ). «Пиковая дама» А. С. Пушкина (проблемы поэтики)	6
И. В. Козлик (Украина). Романизация лирики Н. А. Некрасова («панаевский» цикл)	29
В. Н. Криволапов. Вспомним о Штольце	42
В. А. Туниманов. Полемика Л. Андреева со статьями М. Горького «О „карамазовщине”» и «Еще о „карамазовщине”»	67
Л. А. Западова. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искариот»	83
Е. В. Невзглядова. Об интонационной природе русского стиха (опозиция: стих — проза)	99

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Г. В. Стадников. О комментариях к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Завещание»	108
А. Ю. Балакин, А. Г. Гродецкая. Неизвестный очерк И. А. Гончарова «Пепиньерка» (из материалов академического полного собрания сочинений)	114
Е. Г. Водолазкин. Образ Серафима Саровского в «Запечатленном ангеле» Лескова	136
С. Л. Франк. Максим Горький (публикация и перевод А. А. Ермичева и В. П. Курапиной)	141
В. П. Купченко. И. В. Гете в творчестве М. А. Волошина	145
В. В. Попов. «Единый фронт» (о романе Эренбурга, так и не напечатанном в России)	155
Ф. А. Раскольников (США). Идея «скрещения» в романе Пильняка «Голый год»	169
Андрей Платонов. Кухонный мужик Советского Союза (очерк) (публикация В. В. Перхина)	175
Роберта Де Джорджи (Италия). Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой)	182
А. Л. Дмитренко. К публикации ранних текстов К. Вагинова	190

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М. Д. Эльзон. «Мы молодой весны гонцы» (об эпитафии к «Вешним водам» И. С. Тургенева)	198
---	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Я. Гречнев. «Августейший поэт»	200
Ю. Д. Левин. Британцы в России XVIII века	202

ХРОНИКА

Р. Ю. Данилевский. Международная конференция по русскому Просвещению (Потсдам, ФРГ)	208
А. Е. Шашкова. Алексеевские чтения	209
Н. Ю. Алексеева, М. Д. Эльзон. Берковские чтения	213
Е. Г. Васильева. Двадцать восьмая Некрасовская конференция (к 175-летию со дня рождения поэта)	216
А. А. Харитонов. Второй семинар по роману Л. М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском Доме	223
В. Ю. Вьюгин. VII и VIII Платоновские семинары	228
В. С. Федоров. Вторая Международная конференция «Серапионовы братья»	232

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

ДИАЛОГ В ПРИРОДЕ КАК ПРИЗНАК ЖИЗНИ И ОДУХОТВОРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

Всякое бытие знаменуется диалогом, а диалог — свободой. Эту мысль я усвоил еще в 20-е годы у М. М. Бахтина, слушая его выступления, иногда кратчайшие по форме и значительнейшие по насыщенности мыслями.

В природе существует общение, диалог. Прежде всего в диалог вступает все новое сравнительно с уже существующим. Доказать это довольно просто — так же как доказать, что отсутствие общения в широком смысле этого слова свидетельствует об отсутствии жизни, отсутствии одухотворенного существования, а если это общение в широком смысле необходимо в данном месте и в данное время, то существование «живого зла», зла, осознающего себя как зло, воспринимается особенно остро.

Зло монологично. Мысль эта принадлежит М. М. Бахтину, а так как открыто заявлять о существовании осознающего себя зла в 20-е годы (годы кульминации зла) было не просто опасно, а невозможно, то он изложил свою концепцию диалогического строения добра и монологического — зла на примере творчества Достоевского, отчетливее всего в интерпретации романа «Идиот». Иносказательность всего романа и главного его персонажа не уменьшает философской мысли Достоевского—Бахтина. Во всяком случае Достоевский строил свою мысль о противостоянии добра и зла на почве иносказания, но в процессе работы над произведением мысль эта становилась все реальнее, и именно в этом своем полуреалистическом-полуиносказательном виде стала отчетливо воспринимаемой и убедительной, стала мыслью Бахтина, родившейся на почве Достоевского. В первом преобладала философская реалистичность, во втором — гениальная интуиция.¹

Итак, природа разговаривает. Цветок кого-то и о чем-то извещает (пчелу, бабочку, птицу, любое насекомое...). Красота природы не результат случайности, совпадения представлений о красоте человека, растительного и животного мира. Цветок предупреждает о своей опасности или безопасности, твердости или мягкости, дружелюбии или недружелюбии. Ярко-красный цвет имеет остропредупреждающий характер, которого не имеет голубой, синий, белый.

В природе существует общение с довольно большим числом знаков-сигналов самого разного характера. И это общение имеет самый разный характер. Общение предполагает не только «говорящего», но и слышащего, некоего персонажа, которому сигнал предназначен. Он есть, скажем, у растения. Растение подает цветом сообщение, при этом не только «делового» характера, а по большей части дружественного, если диалог

¹ Отмечу: гениальность выражается в большей мере в интуиции, чем в рационалистичности.

происходит в дружественной атмосфере. Красивый цветок, как правило, добрый. И самое замечательное в этой сигнализации доброты — общность признаков доброты. И в целом природа дышит добротой и единством.

Еще несколько наблюдений над характером природной сигнализации. Цветок красивый — следовательно, дружественный. Красота преобразует «злой» красный цвет в дружественный, если он входит в красивые сочетания и тем способствует общению.

Замечательно (можно сказать, поразительно), что в примитивных и высоких, сложных сочетаниях, составляющих красоту, высокие и низкие (примитивные) одинаково воспринимаются. Это свидетельствует о единении мира красотой. Ставшая банальной фраза, приписываемая Достоевскому, — «красота спасет мир» — означает не столько то, что красота научит человека добру, сколько то, что красота объединит мир, примирит зло с добром, притупив все разделяющее в нем.

Осознание себя существующим немислимо без осознания наличия рядом с собой «другого».

Можно предположить, что человеку и пчеле всегда нравится одно и то же. На самом деле это не так, разумеется. Эстетические представления пчелы во многие тысячи раз короче, чем эстетические представления человека. Они короче во столько же раз, во сколько разум пчелы охватывает меньшее пространство, чем охватывает разум человека. Однако по своему характеру они не разнятся. Практические цели человека не совпадают с теми, которыми руководствуется человек. Эстетические вкусы человека и пчелы совпадают, но отнюдь не по охватываемому пространству. Цветы и Шекспир, однако, во многом совпадают в своих эстетических принципах, но практически пчеле эти принципы нужны в редчайших и в простейших случаях. Обращая внимание на характер тех моментов, в которых пчела и Шекспир или любое существо животного и человеческого сознания совпадают, мы заметим одну любопытную черту. В цвете и в линиях они совпадают, но по содержанию и смыслу они совпадать не могут, как не может совпадать дерево и лес, пруд и море, колодец и река и т. д. Пределы общности могут быть интенсивны, но размеры разнообразны.

По существу можно сказать, что природа формалистичнее человека, менее насыщена содержанием, тогда как красота у человека более содержательна. Красота может быть доступной в пределах ее восприятия. Капля из моря и капля из колодца, освещенные солнцем, могут обладать одинаковыми признаками красоты, но не более.

Красота распространяется на другого в тех случаях, когда для этого существует достаточно «другого». Вот почему в темноте красота может быть очень ограничена или для зрения не существовать даже вовсе.

Форма может быть придана объекту извне, кем-то «другим», посторонним, «творцом», но форма может быть также воодушевлена самим носителем формы — одушевленным или неодушевленным. И такая красота ее может свидетельствовать об одушевленности самой вещи.

Различить то или иное происхождение красоты не так трудно. Красота возникает по воле кого-то другого, творца, но может возникнуть и по «собственной воле» или по воле целой породы, племени, сочетания генов.

Чтобы осознавать «другого», необходимо осознавать и «себя». Именно понятие «я» свидетельствует больше всего о наличии «души», душевности.

* * *

Вернемся к упомянутой вначале теме свободы. Свобода позволяет состояться объединению, позволяет быть не только одушевленным, но и движущимся, общающимся. Без свободы не может быть не только свойственного большинству живого мира объединения, но и существования «живого мира», что не совсем совпадает с тем, что мы подразумеваем под «живым существованием».

Наконец, последнее свойство одухотворения, жизни — наличие в природе свободы. Полное отсутствие соприкосновения нескольких бытий говорит об отсутствии жизни, но и тесное, «каменное» слияние двух или более объектов в один в еще большей мере свидетельствует об отсутствии жизни.

* * *

Высокое искусство отличается еще одной чертой, которая оживляет созданное «другим». Искусный творец может создать персонаж, который по своим законам совершенствует себя и продвигается к одушевленности, хотя никогда и не достигает ее. Два примера в этом отношении особенно ярки — это Татьяна Ларина Пушкина и князь Мышкин Достоевского. Оба персонажа становятся по мере развития действия в произведениях более и более совершенными. Первый персонаж, Татьяна, сама преобразует себя из деревенской барышни в светскую даму, совершенствуясь через чтение, общение, знакомство с другими персонажами. Второй персонаж — князь Мышкин — сам освобождается от дурных черт, постепенно становится добрым и свободным человеком.

Даже если мы в драме, романе или повести замечаем изменение черт личности, то все же они не делаются ожившими и действуют только «как бы» самостоятельно, на самом же деле оставаясь мертвыми.

Отходя от оживления и приближаясь к омертвлению, мы замечаем только одно: персонаж, будь то в жизни или в литературе, связан с неподвижностью. В результате самым прочным символом смерти является камень, металл, песок (если не движим ветром).

Промежуточные между оживлением и омертвлением явления — море, озеро, просто вода. Вода движется под влиянием ветра и вместе с тем по причине присущей ей склонности к движению.

Высшая форма красоты — та, которая хотя бы в незначительной степени строит сама себя, совершенствует себя, приближается к живому. Чем больше литературный персонаж продолжает черты, внесенные в него автором, тем выше и сама красота в предмете, тем выше и сам творец.

Красота жива, и чем живее она, тем совершеннее.

© **ВОЛЬФ ШМИД (ФРГ)**

«ПИКОВАЯ ДАМА» А. С. ПУШКИНА (ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ)*

Жанры правят миром. Не бытие определяет наше сознание, а жанры этого бытия.

В. Н. Турбин¹

Фантастика и психология

«Пиковая дама» — это вызов интерпретаторам. Мало найдется произведений в русской литературе, которые окружала бы такая масса истолкований со столь разными подходами. Герменевтическая привлекательность этой новеллы, кроме прочего, основана на том, что тут сопрягаются две друг друга исключают мотивировочные системы. С одной стороны, действие мотивируется реалистически, психологией героя, а с другой стороны, в ход событий вмешивается сверхъестественная сила. Все главные мотивы объяснимы двумя разными способами, почти каждая деталь оправдывается двояким способом — и реалистическим, и фантастическим. Действуют и постоянная оппозиция модальных признаков, и равновесие противоборствующих мотивировок. Так, например, ночное появление мертвой графини, эпизод, наиболее спорный для толкователей, имеет столько же признаков галлюцинации Германна, сколько и признаков сверхъестественного явления. Ни реалистическая, ни фантастическая мотивировки сами по себе не могут оправдать действия удовлетворительно: после каждой попытки объяснения происходящего с точки зрения лишь одной из двух мотивировок остаются непонятные моменты. В частности, распространенные психологические и фрейдистские прочтения, жертвующие неразрешимым онтологическим синкретизмом новеллы для сомнительной однозначности, не могут объяснить по крайней мере два главных мотива — почему бродящий по Петербургу Германн вдруг оказывается перед незнакомым ему домом графини и почему три «верные» карты действительно выигрывают. Убедительного и удовлетворительного с художественной точки зрения ответа на эти вопросы ни один из «реалистических» интерпретаторов до сих пор не нашел.² Исследователи же,

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи «„Pique Dame“ als poetologische Novelle» (Die Welt der Slaven. 1997. Bd 42. S. 1—33).

¹ Эти слова цитируются В. Шукиным в рецензии на книгу В. Н. Турбина «Незадолго до Водолея» (Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 361—363).

² Поклонники реалистической интерпретации не раз обосновывали свою аргументацию тем, что Пушкин «с его трезвым умом, с его любовью к простому и реальному» (Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 97) не мог всерьез рассматривать фантастическое как фактор действия. Между тем Пушкин, будучи учеником французского XVIII века, верил, как показывают некоторые его поступки в важных жизненных ситуациях, по крайней мере наполовину, в действие оккультных сил. Петр Гринев, оправдывающий свою веру в сновидения,

признающие в повествуемой истории существование сверхъестественных сил,³ тяготеют к недооценке участия человека, изобретательности его воображения. Даже те интерпретации, которые учитывают как факторы действия и человеческую психику, и сверхъестественные силы, как правило, не согласуются друг с другом, поскольку они по-разному делают спорные события на фантастические и воображаемые.

В дискуссии о сверхъестественном и психологическом, продолжающейся и ныне, уделяется удивительно мало внимания поэтологическому плану. «Пиковая дама», однако, новелла в высокой мере поэтологическая. Нет другой повествовательной вещи Пушкина, где литература в самом широком смысле слова тематизировалась бы в таком объеме, как в этой новелле, которая более или менее явно изображает процессы создания текстов различных дискурсов и жанров, процессы их восприятия и действия.

Уже «Повести Белкина» представляли собой произведение, иронически изображающее восприятие мира сквозь призму литературы. В «Пиковой даме» авторефлексивность литературы достигает своего апогея. Это соответствует тяготению зрелого Пушкина к поэтологичности. В «Пиковой даме» автор отсылает читателя к разным литературным традициям и проводит своих персонажей по разнообразным дискурсам. Хотя в некоторых деталях можно обнаружить намеки на более или менее известные русские или западные произведения,⁴ аллюзивность касается тут не столько отдельных текстов и даже не столько определенных сюжетных моделей, сколько жанров и дискурсов. В отличие от «Повестей Белкина», которые следует читать на фоне известных сюжетных шаблонов, прежде всего классического, сентиментального и романтического происхождения, в «Пиковой даме» восстановление отдельных подтекстов и сюжетных моделей играет лишь второстепенную роль. Вместо *интертекстуальных* связей, доминирующих в «Повестях Белкина», ведущую роль здесь играют *межжанровые* и *интердискурсивные* связи.

Смысловые потенциалы этих связей обнаруживаются в трех планах — в тексте, в эпиграфах и в повествуемой истории. Поэтому настоящая работа делится на три части. В первой речь идет о различных дискурсах, к которым новелла отсылает читателя. Во второй части рассматривается поэтологическая роль эпиграфов. В третьей, главной части освещается нарративная и поэтологическая роль тех жанров и дискурсов, к которым обращаются персонажи.

говорит (также и от имени автора): «Читатель извинит меня, ибо знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, не смотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1949. Т. VIII. С. 289. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Цитаты из «Пиковой дамы» даются по тому VIII). Для Пушкина все сверхъестественное существует в модусе «может быть», см. его письмо от ноября 1830 года: «Le bonheur... c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'étémité» (XIV, 123).

³ Представитель этого направления Андрей Кодяк даже приписывает рассказчику «сверхъестественное познание человеческой судьбы и мира» и, понимая слова Германна о дьявольском договоре буквально, реконструирует такой договор между молодой графиней и «мефистофелем» Сен-Жерменом (Kodjak A. «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth / Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976. P. 100). Уже А. Л. Слонимский, часто критиковавший советскими «реалистами», указывал на реальность сверхъестественного и на колебания читателя между фантастическим и реалистическим осмыслением повествуемой истории (Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пр., 1923. С. 171—180; эта работа не учтена А. Кодяком).

⁴ Об отдельных аллюзиях см. обзор: *Debreczeny P. The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction.* Stanford UP, 1983. P. 204—209.

Текст и его поддискурсы

Текст «Пиковой дамы» включает в себя самые разные литературные и внелитературные дискурсы. Главный из них — дискурс карточной игры. История инженера, который по ошибке упускает надежное, казалось бы, счастье жизни, соответствует во многих мотивах бинаризму «фараона», т. е. карточной игры, в которой выигрыш зависит от того, выпадает ли карта направо или же налево.⁵ И сама онтологическая амбивалентность новеллы, ее колебание между психологической реальностью и фаталистической фантастичностью отражают механизм азартной игры. Дискурс карточной игры порождает и три выигрышные карты: тройка, семерка, туз — это карточные эквиваленты жизненного плана Германна, который намерен «утроить», «усемерить» свой наследственный капитал, чтобы достать, как он сам себе говорит, «покой и независимость» (235), но на самом деле, пожалуй, чтобы стать «тузом». Утроение и усемерение — это увеличения первоначальной ставки в фараоне по правилам игры.⁶ Германн пользуется для выражения цели своей жизни языком фараона.

Для того чтобы мотивировать выбор этих трех карт, обязательно прибегать к сложной цифровой кабалистике, которой текст, изобилующий числовыми данными, неизбежно отводит функцию сюжетного генератора. Разумеется, единица (количество очков на тузе), тройка и семерка фигурируют в разных культурных системах как особенно знаменательные числа. Но истолкования, приписывающие тексту числовую мистику или основанный на нумерологии масонский сюжет,⁷ поднимают больше вопросов, чем они в состоянии решить.⁸ Мало того, такие интерпретации, как правило, недооценивают иронический подход автора к распространенной в литературе того времени кабалистической кодировке. С другой стороны,

⁵ Как и подобные же азартные карточные игры «штосс» или «банк», фараон был крайне популярен в пушкинскую эпоху. По своей простоте эта игра была, как пишет Э. Т. А. Гофман в своей повести «Счастье игрока» («Spielerglück», 1820), «игрой самой роковой». Игрок (понтер) ставит на одну карту определенную сумму денег (ставку). Банкомет раскладывает из своей тали карты поочередно налево и направо от карты понтера. Как только одна из положенных банкометом карт совпадает по достоинству (масть не учитывается) с поставленной понтером картой, выходит выигрыш. Если карта понтера выпадает справа от банкомета, то выигравшим считается банкомет, а если налево, то понтер. Правая сторона и для банкомета, и для понтера является выигрышной (см.: Чхайдзе Л. В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 456—458; Чхайдзе, однако, не упоминает немаловажного для «Пиковой дамы» факта, что масть в фараоне не учитывается). Г. Уильямс демонстрирует, как определяющие дворянский мир прочные формы условности и ритуала разлагаются азартной игрой и подразумеваемыми ею альтернативами (*Williams G. Convention and Play in «Pikovaja dama» // Russian Literature. 1989. Vol. 26. P. 523—538*).

⁶ Ср. выражения «trois et le va» и «sept et le va», обозначающие увеличение первоначальной ставки («Le va» в три раза или в семь раз после второго и третьего выигрыша — 1 + (1 + 2) = «Trois et le va» (см. комментарий: *Набоков В. // Eugene Onegin / Ed., transl. and comm. V. Nabokov. New York, 1964. Vol. 2. P. 261*). Подсчеты игры Германна, произведенные Пушкиным в рукописи (VII, 836), дают или увеличение первоначальной ставки в семь раз, или итоговую выигрышную сумму «sept et le va».

⁷ Ср. попытки масонской расшифровки текста: *Leighton L. G. Pushkin and Freemasonry: «The Queen of Spades» // New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose / Ed. G. J. Gutsche, L. G. Leighton. Columbus (Ohio), 1982. P. 15—25; Weber H. B. «Pikovaja dama»: A Case for Freemasonry in Russian Literature // Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. P. 435—447.*

⁸ Тем более что наряду с единицей, тройкой и семеркой и другие числа играют важную роль, так, например, двойка и шестерка. О двойственности реального и воображаемого действия и о двойственности точек зрения см.: *Бочаров С. Г. «Пиковая дама» // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 186—206.*

нумерология несомненно имеет определенное значение в повести. Но она влияет больше на композицию текста, чем на поведение героев.⁹

Среди чисел часто приводится 60. Шестьдесят лет назад граф Сен-Жермен оказал молодой графине большую помощь в сложном для нее положении. Ровно шестьдесят лет Чекалинскому, противнику Германна в дуэли за карточным столом. Чекалинский объединен с Сен-Жерменом рядом общих черт — и тот и другой отличаются «почтенной наружностью» (228, 250), предстают как любезные светские люди, связанные особенным образом с азартной игрой. То, что через шестьдесят лет Чекалинский в какой-то мере повторяет Сен-Жермена, перекликается с тремя другими мотивами — первый: размышления Германна о прокравшемся лет шестьдесят назад в спальню графини любовнике, второй: слухи о том, что Германн побочный сын графини, и третий: план Германна стать любовником графини. Эротический подтекст в анекдоте Томского подсказывает мысль о том, что Чекалинский, «проведший весь век за картами» (249), — плод связи между графиней и Сен-Жерменом и сводный брат Германна. Таким образом, намечен виртуальный сюжет кровосмешения, матереубийства и борьбы братьев, характерный для популярного в то время в России европейского романа ужасов.¹⁰ Русский читатель был знаком с «кошмарной» литературой по английскому «готическому» роману,¹¹ лучший образец которого, «Мельмот-скиталец» Ч. Р. Метьюрина, не раз упоминается Пушкиным и восхваляется им как «гениальное произведение» (VI, 193), по «*école frénétique*» «молодой Франции», т. е. по «неистовым» романам В. Гюго, Ж. Жанена,¹² Бальзака и Э. Сю,¹³ и, разумеется, по фантастическим повестям Э. Т. А. Гофмана.¹⁴ Центральные мотивы «Пиковой дамы», например увиденное Германном оживание игральной карты и ее усмешливое прищуривание, входят в репертуар литературы ужасов, оживляющей портреты и мертвецов.¹⁵

⁹ См.: *Kodjak A.* Op. cit. P. 90—94; *Leighton L. G.* Numbers and Numerology in «The Queen of Spades» // *Canadian Slavonic Papers.* 1977. Vol. 19. P. 417—443; *Falchikov M.* The Outsider and the Number Game: Some Observations on «Pikovaya dama» // *Essays in Poetics.* Keele, 1977. Vol. 2, 2. P. 96—106. Коджак замечает, что числовые знаки вне горизонта Германна и поэтому не могут быть обоснованы исключительно психологически.

¹⁰ См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 587.

¹¹ Англичанин, который реагирует на слухи о Германне как побочном сыне графини «холодным» «Oh?» (247), представляет, по всей очевидности, родину литературы ужасов. На готические романы криптически указывают «готические ворота» (249), какими представляется герою во сне семерка (см.: *Shaw J. Th.* The «Conclusion» of the «Queen of Spades» // *Shaw J. Th.* Pushkin: Poet and Man of Letters and his Prose. Collected Works. Los Angeles, 1995. Vol. 1. P. 144). О допускающей такую ассоциацию форме семерки на русских игральных картах того времени см.: *Rosen N.* The Magic Cards in «The Queen of Spades» // *Slavic and East European Journal.* 1975. Vol. 19. P. 261, 264.

¹² Об оценке Пушкиным неистовых произведений Гюго и Жанена и об их жизни в русской литературе см.: *Виноградов В. В.* Из биографии одного «неистового» произведения: «Последний день приговоренного к смерти» // *Виноградов В. В.* Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 63—75; 76—100.

¹³ О переработке Пушкиным мотивов литературы ужасов см.: *Simpson M. S.* The Russian Gothic Novel and its British Antecedents. Columbus (Ohio), 1986. P. 51—63; *Busch R. L.* Pushkin and the Gotho-frenetic Tradition // *Canadian Slavonic Papers.* 1987. Vol. 29. P. 165—183.

¹⁴ О восприятии Пушкиным Гофмана см.: *Passage Ch. E.* The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P. 115—139.

¹⁵ В «Лафертовской маковнице» А. А. Перовского-Погорельского (1825), первом «кошмарном» произведении русской литературы, которое Пушкин высоко оценивал и на которое он не раз намекал в «Повестях Белкина» (см.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 278—279, 286—287, 290—291, 339—341), встречается мотив оживания мертвой — при похоронах ведьмы ее дочери кажется, что лежащая в гробу мать открывает рот, чтобы откусить ей нос.

Восставшие из гроба мертвецы передают, как правило, вести или открывают тайны.¹⁶ В романе Метьюрина есть мотивы дьявольского договора и продажи души. Здесь есть и связь истории Фауста с Вечным жидом, за которого выдает себя в «Пиковой даме» Сен-Жермен.

Литература ужасов, над которой Пушкин иронизировал еще в 1824 году в «Онегине» («Британской музы небылицы» — VI, 56), подвергается в новелле явной насмешке. Графиня выражает желание, чтобы внук «Paul», который обычно снабжает ее книгами, принес ей «какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних», т. е. «такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел» (232). Графиня «ужасно» боится утопленников и не любит романы ужасов. Романов же без убийства родителей и без утопленников, по Томскому, нынче нет. Поэтому он предлагает бабушке русские романы, о существовании которых графине вообще не было известно. В присланном Томским русском романе, откуда Лизавета Ивановна читает ей вслух две страницы, графиня находит только «вздор». Поэтому она велит отослать книги обратно.

Сюжет романа ужасов в «Пиковой даме» только намечен. Его линии не обведены автором и не должны быть обведены читателем. Те, кто рассматривает графиню как мать Германна и понимает намеки на желание кровосмешения безоговорочно, воспринимая новеллу на основе глубинной психологии,¹⁷ не осознают игривости пушкинских аллюзий. Возможность «готического» или «неистового» прочтения, однако, ничуть не исключается. Такая неопределенность кодировки соответствует онтологической неопределенности повествуемой истории.

* * *

В качестве главного эпиграфа тексту предпослано семантическое объяснение: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», взятое якобы из «новейшей гадательной книги». Для этого жанра народного гадания характерны определенные значения игральных карт, их олицетворение. Такой установившейся семантикой руководствуется Германн, желающий стать тузом, узнающий в пиковой даме графиню и понимающий жаргонные слова банкомета Чекалинского «Дама ваша убита» (251) в буквальном смысле. Обладая тайной трех карт и надеясь на «фантастическое богатство», Германн расширяет идею о значимости игральных карт инверсий семиотического акта — не только карты означают людей, но также люди означают карты. Германн отождествляет «стройную» молодую девушку с «тройкой червонной» (249), седьмой час превращается для него в семерку, и всякий пузастый мужчина напоминает ему

¹⁶ В произведении В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («Le dernier jour d'un condamné», 1829) жандарм, полагаясь на компетентность выходцев с того света, обращается к осужденному перед самой казнью с просьбой прийти к нему на следующий день, чтобы дать ему «три лотерейных номера, три самых счастливых» (см.: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // *Виноградов В. В.* Избр. труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 189). Подобный мотив встречается в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», на которую есть намеки в «Выстреле» и «Гробовщике» — рассказывающееся на виселице мертвое тело, приглашенное прохожим в полночь на веселую пирушку, пожимает ему «по-дружески» руку и рассказывает, где зарыт клад (см.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 290).

¹⁷ См., например: *Schwartz M., Schwartz A.* «The Queen of Spades»: A Psychoanalytic Interpretation // *Texas Studies in Literature and Language*. 1975. Vol. 17. P. 275—288; *Barker A.* Pushkin's «Queen of Spades»: a Displaced Mother Figure // *American Imago*. 1984. Vol. 31. P. 201—209.

туза.¹⁸ Таким образом, мир людей вытеснен миром условных символов. В решающей третьей игре, выхватывая вместо туза пиковую даму, представляющую убитую графиню и обозначающую «тайную недоброжелательность», Германн становится жертвой олицетворенной игровой карты.¹⁹

Реализация значимости игровых карт приводит к дискурсу метаморфозы. Текст изобилует фразеологизмами, обозначающими, если их понимать буквально, магическое превращение. Все три главных лица, Германн, графиня и Лизавета Ивановна, «каменеют» (240, 245) или «леденеют» (245). В своем вольтеровском кресле старая графиня сидит «вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево», как будто это качание «происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» (240).²⁰ Качание старухи направо и налево повторяет общее движение при игре в фараон: банкومت кладет карты направо и налево и все игроки и зрители поворачивают голову поочередно направо и налево. Итак, графиня еще в состоянии мнимой смерти оказывается буквально «наэлектризованной» фараоном.

В своей известной работе о статуях у Пушкина Р. О. Якобсон указывает на сюжет оживления статуи в трех произведениях, в оксиморонных заглавиях которых одушевленный субъект характеризуется мертвым материалом, — «Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке».²¹ Ю. М. Лотман увидел подобное же противоречие в заглавии «Пиковой дамы», которое обозначает и старую графиню, и игровую карту.²² Метаморфоза, правда, не исчерпывается перевоплощением графини в карту и тем многократным чередованием между состоянием жизни и смерти, на которое указывает Лотман. Новеллу можно рассматривать и как сюжетное развертывание ее оксиморонного заглавия, как историю о «даме с пикой». Распространенный в поэтике Пушкина прием буквального понимания условных выражений (фразеологизмов, речевых клише, пословиц, поговорок, семантических фигур и т. п.) касается здесь пиктограммы на игровой карте. С превращением условного символа в реальную конфигурацию «дамы с пикой» приобретает значение пиковая масть — значение, которого не имеет карта в фараоне, где учитывается только достоинство, а не масть. Таким образом, овеществленная, лишенная своей условности, превращенная из символа масти обратно в изображение оружия, пиктографическая эмблема «пики» обнаруживает те же

¹⁸ Текст подчеркивает мотивированность этих ассоциаций звуковыми переключками: тройна — тройка, пузастый — туз.

¹⁹ Идея о картах как представителях людей имела уже в романе «Арвед Гюлленшерна» («Arwed Gyllensterna», 1816) немецкого писателя Франца-Карла ван дер Вельде (Franz-Karl van der Velde, 1779—1824), ставшего в переводах довольно известным в России. На этот роман Пушкин ссылается в рукописях четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» (см.: *Якубович Д. Литературный фон «Пиковой дамы» // Литературный современник. 1939. № 1. С. 212*). Автора Пушкин называет в другом месте (XI, 363) среди подражателей Вальтера Скотта. В «Московском вестнике» за 1828 год был напечатан отрывок из «Арведа Гюлленшерна» под заглавием «Смерть Карла XII». Там фигурирует одаренный сверхъестественными способностями толкователь снов Сведенборг, не только предсказывающий играющему в фараон Арведу выигрышные карты, но и отождествляющий «убитого» игрового короля с убитым шведским королем, от чего трезвый Арвед, не любящий «бабьи сказки», отмахивается как от «астрологических бредней» (см.: *Якубович Д. Указ. соч. С. 209—211*).

²⁰ Гальванизм ассоциативно предполагает смерть графини, ибо явление сокращения мышц под влиянием электричества Луиджи Гальвани продемонстрировал, как было известно Пушкину и его современникам, на мертвых животных, прежде всего на лягушачьих лапках.

²¹ *Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.*

²² *Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 410.*

признаки враждебности, которые связаны в русской фразеологии со словами «пика» и «пиковый»: «сделать кому-то что-то в пику», «пикироваться», «пиковое положение». Германн оказывается в конце истории «при пиковом интересе».

* * *

Еще один дискурс, который обыгрывается в новелле, — это сентиментальная литература. Лизавета Ивановна, «бедная воспитанница» графини, представлена рассказчиком как «пренесчастное создание» (233), «домашняя мученица» (234). В свете она играет «самую жалкую роль» (234), так как не удостоивается внимания молодых людей, «расчетливых в ветреном своем тщеславии», хотя она «сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увиваются». Обойденная, она проливает в своей «бедной комнате» горькие слезы. Особенно приходится Лизавете Ивановне страдать от ее «благодетельницы», которая, завидуя ее молодости и прелести, постоянно к ней придирается. Так, опасаясь, что одетая для прогулки девушка может понравиться молодым людям («Что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..» — 233), ревнивая старуха велит при полном безветрии отложить готовую карету под предлогом, что дует прехолодный ветер. Лизавета Ивановна поначалу предстает как несчастная героиня сентиментальной повести. Но в эпилоге она оказывается удачливой устроительницей своего счастья: она вышла замуж за «очень любезного молодого человека» с «порядочным состоянием» (252), приобретенным, по всей вероятности, его отцом, бывшим управителем графини. И все свои обиды Лизавета Ивановна может возместить на бедной родственнице, которая у нее воспитывается.

Два дискурса состоят в постоянной конкуренции. Это язык любви и язык азартной игры. Романтическая, казалось бы, история сверкающих глаз, краснеющих щек, умоляющих писем молодого человека, бьющегося сердца и выражающей согласие улыбки бедной девушки оказывается средством для достижения счастья игрока, грезящего о беспрестанном выигрыше и безмерном богатстве. Конкуренция дискурсов обнаруживается в центральных мотивах сюжета. Связанные фоническим сходством ключевые слова «дама», «соблазн», «страсть», «счастье» и «тайна», в которых скрещиваются языки любви и игры, становятся в высочайшей мере амбивалентными.²³ Конкуренция дискурсов начинается тогда, когда Германн в одном из окон дома графини видит «черноволосую головку», «свежее личико и черные глаза» девушки. «Эта минута решила его участь» (236), — гласит текст, намекая на мотив французской литературы «*coup de foudre*», роковой любви с первого взгляда. Германн становится ревностным автором страстных писем, русским Вертером.²⁴ Между тем как его первое письмо «слово в слово взято из немецкого романа» (237), в дальнейших письмах он говорит, «вдохновенный страстию», «языком, ему свойственным» (238), выражая в них и «непреклонность своих желаний» (что свидетельствует скорее о военных, чем об эротических

²³ В «червонной тройке», с которой Германн отождествляет всякую стройную девушку, также совпадают дискурсы любви и игры. Эта игральная карта содержит три изображения сердца, эмблемы любви, и конstellация этих трех сердец становится изображением женского тела. С другой стороны, название масти перекликается с теми «грудами червонцев» (236), которые Германн выигрывает во сне (об этой ассоциации и о форме червонной тройки в пушкинские времена см.: *Rosen N. Op. cit. P. 261—262*).

²⁴ Об этом намеке см.: *Shrayer Maxim D. Rethinking Romantic Irony: Puškin, Byron, Schlegel and «The Queen of Spades» // Slavic and East European Journal. 1992. Vol. 36. P. 402.*

целях), и «беспорядок необузданного воображения» (что бросает тень на солидность и надежность его намерений). То, что военный инженер не столько отдал свое сердце молодой девушке, сколько намерен приобрести с ее помощью богатство, становится явным, когда он в роковую ночь проходит не через левую дверь, ведущую в комнату Лизаветы Ивановны, а через правую, ведущую в кабинет старой графини. Выбирая между двух дверей, Германн принимает решение по логике фараона, ибо в этой игре выигрышной является правая сторона. Конкуренция дискурсов снимается, как кажется, в однозначной развязке драмы Лизаветы Ивановны: «Итак эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовью! — Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы ее благодетельницы!..» (244—245).

Трезвое заключение обманутой девушки завершает конкуренцию дискурсов любви и игры, но не для читателя. Ниже мы увидим, что эротический дискурс в игре остается.

Дискурсу любви свойственна еще одна двойственность, ибо некоторые выражения и мотивы текста можно осмысливать и в эротическом, и в религиозном плане. На похоронах графини молодой архиерей представляет усопшую «в простых и трогательных выражениях» как «праведницу», долгая жизнь которой была «тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине» (246). «Ангел смерти обрел ее, — продолжает оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного» (246). На самом же деле «в мутных глазах» старухи «изображалось совершенное отсутствие мысли» (240), как несколько раньше подчеркнул рассказчик. И религиозный эвфемизм о «праведнице» резко контрастирует как с шумной парижской жизнью *Vénus moscovite*, так и с существованием властной, брюзгливой старухи, участвующей, несмотря на ее возраст, «во всех суетностях большого света» (233).

Надгробное слово оратора развертывает целую сеть комических эквивалентностей и интерференций дискурсов. Образ полуночного жениха, обозначающего в религиозном дискурсе Христа Спасителя, отсылает нас к притче о мудрых и неразумных девах (Мт. 25, 1—13). Своенравная старуха тем самым отождествляется с бодрствующими мудрыми девами. Действительно, ее комната освещена, после того как были вынесены свечи, «одною лампадою», т. е. тем светильником, с которым встречают мудрые девы, вовремя запасшиеся маслом, приходящего в полночь жениха, чтобы войти с ним на брачный пир. Германну же ассоциативно приписываются вряд ли совместимые роли. С одной стороны, он «ангел смерти», с другой же — «полуночный жених».²⁵ Но для Лизаветы Ивановны, давно уже с нетерпением ожидающей «избавителя» (234) и вошедшей в роковую ночь в свою комнату «с трепетом», «надеясь найти [его] там, и желая не найти его» (243), Германн не оказывается ни «полуночным женихом» (несмотря на то что в ее комнате «сальная свеча»

²⁵ Ангел смерти, не встречающийся, разумеется, у Матфея и не являющийся вообще каноническим еврейским или христианским образом, а возникающий как фигура (*malach ha-mavet*) только в послебиблейском иудаизме под влиянием персидского дуализма, фигурирует в народных рассказах иудейского происхождения, где он бывает связанным с мотивом свадьбы, на которой он появляется, чтобы увести жениха или невесту в потусторонний мир (см.: *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem, 1971. Vol. 1. Columns 952—956). Пушкин мог познакомиться с этим мотивом у масонов, в обряде которых встречается кружащийся над головами обратъев ангел смерти.

горит в медном шандале), ни спасителем, а после ее перехода к дискурсу ужасов превращается в «чудовище» (245).

Игра дискурсов заходит еще дальше. Оппозиция эротического и религиозного дискурсов снимается, если мифологическое имя торжествующей в Париже графини *Vénus moscovite* понимать буквально, ибо Венера — богиня (религиозный дискурс) любви (эротический дискурс). Между тем Германн проявляет интерес (так кажется кое-когда) не столько к этой богине, сколько к одной из ее «коллег» в римском пантеоне. Овладев тремя верными картами, он ведь думает совершить путешествие в Париж, где хочет в игорных домах «вынудить клад у очарованной фортуны» (249), словно можно у богини счастья позаимствовать клад насильственно.²⁶

Существование различных дискурсов в одном тексте делает их понятиями относительными. Переплетение этих языков создает комизм. Однако мы не вправе говорить здесь о пародийности. Пушкинская ирония не связана с деструкцией. Употребляемые дискурсы до конца остаются в игре как возможные выигрышные карты в семантическом фараоне текста. Ни один из предлагаемых автором дискурсов со свойственным ему смыслом не выбывает из игры, но в то же время ни один дискурс сам по себе не способен охватить в полной мере историю Германна.

Эпиграфы

В отличие от эпиграфов к «Повестям Белкина», отсылающих читателя к тем произведениям, которые играют более или менее заметную роль в смысловой конституции новелл, нелитературные, прозаичные эпиграфы отдельных глав «Пиковой дамы» мало способствуют подобной цели. Хотя они и находятся в некоей связи с действием той главы, которой они предпосланы, они вряд ли выполняют функцию указателей смысла. В качестве источников эпиграфов фигурируют: 1) «рукописная баллада» — как она названа в черновом автографе (834) — об игроках в фараон, по-видимому принадлежащая самому Пушкину; 2) фривольный «светский разговор» на французском языке о свежести камеристок, услышанный Пушкиным от Дениса Давыдова; 3) два отрывка из «переписки», опять на французском языке, первый с жалобой на слишком большое количество слишком быстро написанных любовных писем, второй с выражением возмущения «человеком, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого»; 4) незасвидетельствованный отрывок из записок Сведенборга с пуантом, означающим, что слова привидения исчерпываются тривиальной мещанской формулой приветствия; 5) разговор между банкометом и знатным понтером о подобающей первому форме обращения к последнему.

В истории восприятия «Пиковой дамы» наблюдается тенденция толковать прозаические эпиграфы как модальные указатели прозаического, т. е. вполне нефантастического, смысла новеллы. Эта традиция восходит к В. Б. Шкловскому, по которому «подчеркнуто бытовые» эпиграфы «как бы снижают рассказ и делают его более бытовым».²⁷ Еще недавно один из пушкинистов утверждал, будто почти все эпиграфы делают содержание данного эпизода тривиальным и что, например, банальность выдуманной цитаты из Сведенборга указывает на банальность сверхъестественного в современной Пушкину литературе, более того — что «поддельность» этой

²⁶ Угроза применения силы («так я ж заставлю тебя отвечать» — 242) была безуспешной в отношении уже немой графини, которая для Германна была также и хранительницей клада.

²⁷ Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 59.

цитаты обращает внимание на «поддельность» фантастического рассказа вообще.²⁸ (Если бы дело действительно обстояло так просто, непонятно, почему столько толкователей ломают голову над «Пиковой дамой» и ее эпиграфами.) Иначе решает «несоответствие» между эпиграфами и содержанием глав, ими предваряемых, М. Н. Виролайнен: «Эпиграфы „Пиковой дамы“ — это несостоятельные схемы, опрокидывающиеся самим содержанием повести».²⁹ Но можно ли только перенаправлять детерминацию?

Функция эпиграфов, заключающаяся в предвосхищении чего-то существенного для следующего за ними рассказа, в «Пиковой даме» сохранена. Но не следует видеть в тривиальном содержании эпиграфов указание на нефантастический характер повествуемого. Прозаический эпиграф не просто предваряет в поэтике Пушкина прозаический мир. Пушкин нередко пользовался определенными приемами с целью уравновешения одной стихии стихией ей противоположной. Вводя, например, прозаические элементы в поэзию или поэтические в прозу, он не ослаблял жанровой основы, а делал ее таким образом более ощутимой. В качестве предвосхищения действует в эпиграфах «Пиковой дамы» не столько их содержательная, сколько жанровая характеристика. За исключением поддельной цитаты из Сведенборга, все эпиграфы новеллы принадлежат к светской коммуникации на французском языке, к той речевой сфере, которая правит повествуемой историей. Отрывки из переписок и светских разговоров предвосхищают прежде всего сюжетную и поэтологическую роль тех дискурсов, к которым они сами относятся, т. е. дискурсов большого света.

Сюжетная роль дискурсов

Излагаемые события приводятся в действие Томским, который рассказывает анекдот о тайне своей бабушки графини. Обратим внимание на прагматику этого рассказа. Анекдот Томского в беседе утомленных ночной игрой офицеров — превосходная степень удивительного. Услышав жалобу осторожно понтирующего и все-таки вечно проигрывающего Сурина и слова одного из гостей, указывающего на неиграющего игрока Германна, Томский старается перещеголять предыдущие парадоксы еще более удивительным парадоксом, т. е. историей о своей бабушке, которая не понтирует, чего он никак не может понять. Возбудив интерес усталых слушателей, Томский рассказывает свой анекдот так, что молодые игроки «удваивают» внимание (229), как подчеркивает рассказчик, употребляя выражение фараона. И дойдя в своем рассказе до тайны, открытой Сен-Жерменом, он усиливает напряжение, закуривая трубку.

Анекдот — это жанр, в котором важна не столько степень соответствия истине, сколько занимательность. Здесь действителен закон «*se non è vero, è bene trovato*» («даже если и не правда, то хорошо выдуманно»). В

²⁸ Doherty J. Fictional Paradigms in Pushkin's «Pikovaja dama» // Essays in Poetics. 1992. Vol. 17,1. P. 61. Интересные сами по себе размышления автора об анекдоте Томского как тексте в тексте, страдают оттого, что он слишком прямолинейно исходит из наличия в «Пиковой даме» только одной, нефантастической реальности, которую Германн воспринимает не так, как следовало бы. Такой рационализм мало подходит к плодотворной трактовке новеллы как «иронического, игрового текста», который, представляя собой гораздо больше, чем пародию на фантастический рассказ, «равным образом осмеивает самого себя, наше восприятие и даже писание его Пушкиным» (р. 63).

²⁹ Виролайнен М. Н. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов. Л., 1975. С. 173.

анекдоте желательна крайняя четкость, и это обуславливает тенденцию к фиктивности. Насколько маловажна в анекдоте установка на содержание и какую роль играет самодовлеющая развлекательность, явствует из окончания рассказа Томского. Посмотрев на часы, Томский прерывает рассказ о выигрыше Чаплицкого, и молодые люди допивают свои рюмки и разъезжаются. Желание получить дополнительные сведения о таинственных обстоятельствах повествуемого нарушило бы законы жанра, к которому все слушатели, за исключением Германа, относятся не слишком серьезно.

Жанр анекдота встречается в новелле еще раз, и на этот раз подчеркивается другой из его признаков. Рассеянный Томский упоминает в беседе с бабушкой, что одна из ее ровесниц, о которой графиня говорит как о живой, умерла уже семь лет тому назад. С большим равнодушием принимая весть, которую до тех пор от нее тайли, графиня начинает рассказывать анекдот о том, как царица приняла ее вместе с этой подругой, когда они были пожалованы во фрейлины. В тексте сам этот анекдот не дается. Упоминается только, что графиня рассказывает его внуку «в сотый раз» (232). Анекдот — это жанр, предполагающий повторения. Возможность обновлять одно и то же событие в любой момент лишает его установки на действительность, ослабляет его референтность, отгораживает его содержание от хода реальной жизни.

На анекдот Томского о тайне графини следует реакция слушателей. Один из гостей говорит: «Случай!» Германн замечает: «Сказка!» Третий подхватывает: «Может статься, порошковые карты?» (229). Все три реакции имеют поэтологический характер. Случай и порошковые карты, часто употребляемые мотивировки в богатой литературе об игре в карты того времени, отрицают чудесное и исключают какую-либо тайну. Кто говорит «случай», объясняет счастье игрока капризом судьбы, произволом фортуны. Порошковые карты — это средство того, кто хочет «*corriger la fortune*». Но инженер Германн реагирует иначе: он не дает объяснения чуда, а называет жанр. Его ответ означает: анекдот Томского — это сказка и ничего больше. Этим же он категорически исключает релевантность анекдота для себя самого. Но между тем как на обоих «реалистов» анекдот очевидно не оказывает никакого действия, человек с техническим образованием очень взволнован услышанным.

Как это ни странно, тому, кого Томский называет «расчетливым» (227) и кто сам ссылается на «расчет» как на одну из своих верных карт (235), идея приобрести богатство при помощи расчета, т. е. математического вычисления верных карт, даже и в голову не приходит. Литература того времени изобилвала игроками, стремящимися к счастью путем вычисления выигрышных чисел или карт.³⁰ В библиотеке Пушкина имелись книги по теории вероятности,³¹ применяемой игроками к азартной игре. Такая идея, вокруг которой кружилась фантазия многих игроков, Германну, повторяем, в голову не приходит.

Итак, «расчетливый» инженер доверяет не расчету, а чуду. Отмахиваясь от анекдота Томского как от сказки, он все же полагается на логику сказки. Правда, он краткое время сомневается, можно ли верить анекдоту, противопоставляя чуду свои «три верные карты» — «расчет, умеренность

³⁰ См. в этой связи историю игрока «Голландский купец» («*Der holländische Jude*», русский перевод в «Сыне отечества» за 1825 год) К. Г. З. Гейна (K. G. S. Heun, известный под псевдонимом Heinrich Claugen), где математический расчет дает тройку и семерку как верные карты (см.: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». С. 187—189).

³¹ См.: *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 400.

и трудолюбие» (235). Но как он осуществляет эти добродетели? «Расчетливым» Германн оказывается только в переносном, характерологическом значении этого слова. Над его «излишней бережливостью» товарищи имеют причину посмеяться «редко» (235). С «умеренностью» противоборствует его «необузданное воображение». И о каком «трудолюбии» может идти речь, если он до пяти утра сидит с игроками и смотрит на их игру?

Формула, которой он обосновывает свое воздержание от игры — якобы его состояние не позволяет ему «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (235), — также опровергается действительным его поведением. Германн живет «одним жалованьем», не касаясь процентов отцовского наследства, не говоря уже о капитале. Но, когда он в полночь ждет графиню, чтобы выведать ее тайну, его сердце бьется «ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» (240). Следовательно, необходимым является для него не отцовский капитал, который он в первой же игре ставит на одну карту, а тайна графини.

* * *

Представление о существовании трех верных карт формируется в «Пиковой даме» постепенно. Томский прямо не говорит о тайне карт. Связь тайны с тремя картами *подсказывается* Томским, но устанавливается его слушателями. Томский только замечает, что Сен-Жермен открыл молодой графине «тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...» (229).

Перед этим он представил своим слушателям обладателя этой тайны, известного авантюриста и алхимика, так, что должны возникнуть сомнения по отношению к этому лицу. О графе Сен-Жермене рассказывают «много чудесного». «Он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая».³² «Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион» (228). Томский характеризует таинственного героя своего анекдота сначала только косвенно, через слухи, задевающие его честь, ссылаясь на то, что всем известно («Вы слышали»; «Вы знаете» — 228). Давая оценку Сен-Жермена от своего собственного имени, Томский не поддерживает, но и не опровергает сомнения, возбужденные отрицательными слухами, — Сен-Жермен «имел почтенную наружность, и был в обществе человек очень любезный» (228). Здесь мы наблюдаем в маленьком масштабе присущее всей новелле смысловое движение — сначала чудесное подвергается сомнению, а затем это сомнение рассеивается,

³² В самом деле, о Сен-Жермене ходили разные слухи, которые делали этого авантюриста воплощением многих тайных учений и искусств XVIII века. Наряду с названными Томским чертами ему приписывали и искусство гадания, кабалистику и масонство. Он сам всеми силами способствовал возникновению легенд вокруг своего происхождения, жизни и способностей, но, будучи умным человеком, мог при критически настроенной публике релятивизировать свои магические достижения. «Жизненным эликсиром», например, оказывался в таком случае слабительный чай, основным компонентом которого были листья остролистной кассии, впоследствии он был назван «чаем Сен-Жермена». О подробностях жизни Сен-Жермена и о противоречивых легендах, создаваемых вокруг него (к которым принадлежит засвидетельствованная хотя и сомнительными источниками история о его активном участии в русском государственном перевороте 1762 года на стороне Екатерины), см.: Graf von St.-Germain // *Geheime Geschichten und rätselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Merkwürdigkeiten* / Ed. F. Bülow. 2. Auflage. Leipzig, 1863. Bd 1. S. 340—349; *Der Graf von Saint-Germain. Das Leben eines Alchimisten nach grossenteils unveröffentlichten Urkunden/Herausgegeben und eingeleitet von G. B. Volz. Dresden, 1923.*

причем, что тоже характерно для этой светской повести, чудесное оправдывается не с точки зрения истины, а по принципу «*comme il faut*» в большом свете. Сен-Жермен является воплощением двойственности, которую описывает не кто иной, как Казанова (на его «Записки» ссылается Томский). Крайне скептически относясь к очевидным неправдам и чрезмерным странностям лжемага Сен-Жермена, Казанова хвалит благородное, аристократическое поведение, обворожительную любезность этого светского человека и прежде всего его искусство рассказывания.³³

Вернемся к возникновению тайны трех карт. Закурив трубку, Томский говорит, что его бабушка отыгралась совершенно, поставив три карты одну за другой. Даже теперь он эксплицитно не устанавливает причинной связи между тайной Сен-Жермена и выигрышем графини, а, скорее, смягчает ее перерывом своего рассказа. Первым эксплицирует такую связь Нарумов: «Как (...) у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?» (229). А верными, т. е. выигрышными в любой ситуации, три карты становятся окончательно уже в воображении Германна: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение, и целую ночь не выходил из его головы. — Что, если, думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?..» (235).

* * *

Какое счастье Германн собирался попробовать? На первый взгляд кажется, что он имеет в виду счастье в игре. Но если он овладеет тремя верными картами, счастье в игре ему уже станет ненужным. Прежде всего Германн имеет в виду другое счастье, счастье в любви. Попробовать свое счастье — для Германна означает: «представиться ей (т. е. графине. — *В. III.*), подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником» (235). Если он сам и сомневается в возможности исполнения этого плана, то отнюдь не оттого, что ему ясно, что восьмидесятилетняя старуха в любовницы не годится. Как будто вознаграждая Германна за слепоту и поощряя его вожделения, старуха, сидящая в вольтеровых креслах как мертвая, обнаруживает удивительное оживление, увидев его в своей спальне: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились» (241). Такая метаморфоза свидетельствует не столько о страхе, который в старухе вызывает незваный гость, сколько о возбуждении, которое бывшая *Vénus moscovite* все еще испытывает при виде «незнакомомого мужчины».³⁴ Не соответствующий возрасту туалет, который снимает графиня перед зеркалом, как, впрочем, и ее ревность к прелестной воспитаннице, доказывает, что графиня все еще к обольщению готова, мало того — что слова об «ожидании жениха полунощного» можно понимать и в буквальном смысле. И то, что графиня при виде незаряженного (о чем она, конечно, не может знать) пистолета

³³ *Casanova de Seingalt G. Memoirs ecrites par lui-même. Paris, 1832. Vol. 5. P. 225.* Там мы находим и такую характеристику Сен-Жермена: «С его странностями примирились, ибо пристрастились к его искусству рассказывать, которое его делало душой всех посещаемых им обществ».

³⁴ «Неизъяснимое» изменение графини имеет, по всей очевидности, ту же причину, как и «трепет неизъяснимый» (234), который охватывает Лизавету Ивановну при виде стоящего у подъезда молодого инженера.

Германна показывает «во второй раз сильное чувство» (242),³⁵ не лишено некоторой двусмысленности.

Нет, Германн, в своей карточной мании увеличивающий возраст восьмидесятилетней еще на семь (!) лет, сомневается не в ее готовности к любви, а в осуществимости календарного плана: «...но на это все (т. е. на три фазы любовной интриги. — В. III.) требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!..» (235).

Возникает теперь вопрос о характере главного героя. В какой мере Германн поддается соблазнам богинь Венеры и Фортуны? Кто он, любовник, игрок? Текст соединяет, как было показано выше, признаки реалистичности и фантастичности, заставляя читателя постоянно колебаться между этими исключаящими друг друга мотивировочными системами. Таким образом, онтологическая характеристика текста отражает бинаризм фараона, где банкومت раскладывает карты поочередно на правую и на левую сторону и где все участники смотрят попеременно направо и налево. Такое колебание мы обнаруживаем и в отношении Германна к любви и к игре.

С одной стороны, инженер кажется равнодушным к женским чарам («ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» — 245). С другой стороны, мы видим признаки эротического интереса. Почему он, прежде чем войти в правую дверь, ведущую к графине, отворяет левую, зная, что она ведет в комнату бедной воспитанницы? Почему он смотрит на «узкую, витую лестницу», прежде чем возвращается и входит «в темный кабинет» (240)?³⁶ Еще другие вопросы возникают — действительно ли для Германна графиня только орудие для его материальной цели? Не занимает ли его старуха, раздевание которой он так внимательно наблюдает,³⁷ еще в другом плане?³⁸ Если Германн рассматривал графиню исключительно как обладательницу тайны трех карт, как следует понимать то, что он, после неудачного предприятия сходя по темной лестнице, думает, «волнуемый странными чувствованиями»: «По этой самой лестнице (...) может быть лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало бить...» (245).

Н. О. Лернер эти мысли, по его мнению, «психологически недопустимые» для Германна, приписывает автору.³⁹ Германн мог в данном случае думать только о «невозвратной потере тайны» (245). Но мог ли Пушкин действительно допустить такой психологический ляпсус?

³⁵ Впервые черты графини изобразили «сильное движение души» (241), когда Германн напомнил ей о Чаплицком.

³⁶ О возможных эротических побуждениях Германна см.: *Williams G. 1) The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama» // Russian Literature. 1983. Vol. 14. P. 383—396; 2) Convention and Play in «Pikovaja dama». О витой лестнице как эротическом символе см.: *Debreczeny P. The Other Pushkin. P. 238.**

³⁷ Тут обнаруживается интересная оппозиция мотивов — в Париже при раздевании молодой графини присутствует отказывающийся от платежа муж, в Петербурге «свидетелем откровенных тайств туалета» (240) старой графини становится жадный к деньгам Германн.

³⁸ Об одержимости Германна *Vénus moscovite* см.: *Williams G. The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama».*

³⁹ *Лернер Н. О. История «Пиковой дамы» // Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 144.*

Для Германна старая графиня обладает, по всей очевидности, странной притягательной силой. Но, спрашивается, относится ли его увлечение к реальной женщине, которая в спальном кофте и ночном чепце кажется ему «менее ужасна и безобразна» (240), чем в ее дневном наряде, или же к «афродитической» фигуре в анекдоте Томского. И если последнее правильно, трудно решить, обожает ли Германн в этой фигуре богиню любви и красоты или обладательницу тайны трех карт. Точно так же, как автор сопрягает реалистическую и фантастическую мотивировки, он характеризует отношение Германна к Венере противоречивыми признаками. С одной стороны, Германн использует дискурс любви как орудие для своих целей, с другой, он обнаруживает неутоленное эротическое вожделение.

Неоднозначным оказывается и отношение Германна к игре. С одной стороны, он входит в рассказ, уверяя, что «игра [его] занимает сильно» (227), и рассказчик подтверждает, что он «в душе игрок» (235), что он просиживает «целые ночи (...) за карточными столами, и след[ует] с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (235). (Следовательно, Германн вуаэр не только у женщин, но и в игре.) С другой стороны, его сон обнаруживает, что в фараоне привлекает его не щекотание нервов, не вызов судьбе, не борьба со случаем, но страсть к азартной игре, а только выигрыш. Не будучи готовым примириться со случайностями игры и не будучи в состоянии наслаждаться ее процессом,⁴⁰ Германн вполне полагается на оксиморон верных карт и, таким образом, принадлежит целиком ко второму из различаемых Э. Т. А. Гофманом в повести «Счастье игрока» (1820) разряду игроков: «Есть два разряда игроков. Некоторым доставляет игра сама по себе, невзирая на выигрыш, неопишное, таинственное удовольствие. Странные стечения случайностей чередуются в этой игре, господство высшей силы обнаруживается явнее, и именно это побуждает наш ум двигать крылья и стараться влететь в темное государство, в роковую мастерскую той силы, для того чтобы наблюдать ее за работой. (...) Другие же стремятся только к выигрышу, рассматривая игру как средство быстрого обогащения».⁴¹

Третий мотив, оставленный нерешенным, это интерес Германна к тайне. Рассмотрим еще раз сопряжение тайны и карт в размышлении Германна: «...что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты!». Союз «или» указывает на то, что открытие тайны не идентично называнию трех верных карт. С позиции

⁴⁰ В дневнике А. Н. Вульфа записаны слова Пушкина: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 455). Друзья Пушкина свидетельствуют, что он сам мог поступать по примеру петербургской молодежи, «забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волочитства» (249). Об отношении Пушкина к карточной игре см.: *Парчевский Г. Ф.* Пушкин и карты. СПб., 1996.

⁴¹ *Hoffmann E. T. A. Spielerglück // Hoffmann E. T. A. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 8. Bde. Berlin; Weimar, 1994. Bd 5: Die Serapionsbrüder II. S. 259—260.* Даже если Пушкин и соглашается с определением Гофмана, то «Пиковая дама» представляет собой ироническую корректировку немецкой повести, где некий благородный Зигфрид «против правил хорошего тона» упорно воздерживается от фараона, предпочитая предаваться «игре фантазии» и писательству, и только для того, чтобы не прослыть скупцом, однажды понтирует, после чего он, будучи счастливым во всем, не перестает выигрывать. Успех Зигфрида вдохновил, как кажется, Германна мечтать о «беспрестьянном выигрыше», но повесть Гофмана не оканчивается таким образом, что Германн мог бы извлечь из нее вдохновляющий пример. Очарованный все больше и больше не выигрышем, а игрой, вынужденный веровать в магическую силу, приближаясь поневоле к «краю гибели», Зигфрид знакомится с историей жизни разорившегося счастливица и больше не поддается «всем соблазнам обманчивого счастья игрока».

автора можно в этой дизъюнкции видеть намек, ставящий под вопрос проведенное слушателями анекдота отождествление тайны и карт. В сюжетном плане странная альтернатива дает нам знать, что Германну важно не открытие тайны, а приобретение трех карт. Мир чудесного ему безразличен. Не в фантастическое он хочет проникнуть, он заинтересован лишь в «фантастическом богатстве» (236).⁴² Но вместе с тем рассказчик подчеркивает в Германне «сильные страсти и огненное воображение» (235), и отказ от расчета выявляет в нем некую слабость к чудесному.

Таким образом, отношение Германа к любви, к игре и к тайне внутренне противоречиво. Да и структура его характера вряд ли поддается однозначному определению. С одной стороны, Германн, «сын обрусевшего немца» (235), производит впечатление, будто живут, по словам Гете, «две души в его груди», и текст обнаруживает в нем иногда разлад в стиле Гофмана — между расчетом и воображением, холодностью и страстностью, твердостью и заблуждением. С другой стороны, характер Германа сводится к одной лишь прозаической черте, делающей его сравнимым с Жюльеном Сорелем из романа Стендаля «Красное и черное». Это жадность к деньгам, для достижения которых любовь, игра и тайна служат только средствами.⁴³ С одной стороны, Пушкин, иронически разоблачивший в «Выстреле» и в «Гробовщике» романтическую раздвоенность характера, второй болдинской осенью вряд ли мог бы всерьез допустить романтически-загадочный контраст внутри характера. С другой же стороны, честолюбивый мещанин, стремящийся в большой свет, был в это время уже слишком неоригинальным литературным типом, чтобы Германн с ним мог совершенно слиться. Итак, и в характерологии мы тоже наблюдаем нарративную реализацию бинарности карточной игры. Колебание между двумя сторонами, двумя возможностями структуры характера соответствует движению игры фараона между правой и левой сторонами.

* * *

Ненадежный в своих немецких добродетелях, Германн превращает занимательный анекдот, воспринятый им как сказка, в надежную реальность. Нельзя его упрекать в том, что он верит в возможность чудесного. Ошибка Германа заключается, скорее, в том, что он недооценивает онтологическую индифферентность анекдота как жанра и что он возможное чудесное расценивает как несомненную реальность. Он верит не только в существование трех карт, но, будучи во власти «множества предрассудков», и в то, что «мертвая графиня [может] иметь вредное влияние на его жизнь» (246).

«Необузданное воображение» делает Германа даже писателем. Как автор любовных писем он нуждается в чужом языке только вначале. Он становится автором целого романа, составляя фиктивную любовную «ин-

⁴² В слове «фантастический» скрещиваются два значения: 1) «созданный фантазией, не существующий в действительности», 2) «чрезвычайный». Германн превращает первое значение, которое актуально, когда он, проснувшись, вздыхает о потере своего «фантастического» (т. е. увиденного во сне) богатства, во второе значение, уже не связанное с онтологической оговоркой.

⁴³ Неопределенность и открытость для различных конкретизаций являются основными чертами характерологии в прозе Пушкина. Неопределенными были характеры и их мотивы уже в «Повестях Белкина». См.: Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 63—87; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 17—21, 194—195.

тригу», которая его «занимает очень» (238). В спальне графини Германн выступает красноречивым соблазнителем. Сначала он умоляет старуху на языке сентиментальных и романтических дискурсов, взывая к ее «чувствам супруги, любовницы, матери» (241), потом прибегает к литературному мотиву «дьявольского договора» и, наконец, переключившись на язык религии, обещает ей, что не только он, но и его дети, внуки и правнуки «благословят [ее] память и будут [ее] чтить как святыню» (242). Видение, в котором графиня открывает ему свою тайну, свидетельствует опять о сильно воображении героя, и только одна деталь, прозаическое шарканье призрака туфлями, обнаруживает у героя некую неуверенность стиля. Таким образом, инженер Германн все более и более становится писателем-фантастом. Он даже записывает свое видение и предстает как пишущий духовидец, второй Сведенборг, карьеру которого Германн как бы повторяет. Сведенборг начал как естествоиспытатель, был военным инженером и стал видящим духов мистиком.⁴⁴

Новелла «Пиковая дама» не только демонстрирует роковые последствия того, когда возможному чудесному навязываются безусловность и безоговорочность научно-технического мышления, она также показывает, насколько могут стать опасными жанры и дискурсы, если не учитывать их модальности и законов их действия. Германн делает из анекдота сказку, превращает ее в реальность, но пренебрегает логикой и распределением ролей в этом жанре.⁴⁵ Ему надо было бы учесть, что в сказке наказывается жадность и что даже положительным героям приходится преодолевать злую волю отрицательных актантов. Если он называет живую, но молчащую графиню «старой ведьмой» (242), как же может он рассчитывать на то, что тайна, доверенная ему ее призраком, сделает его счастливым?

На другое, весьма прямое предостережение Германн также не обращает внимания. Живая графиня, принуждаемая им выдать свою тайну, говорит ему единственные и последние свои слова: «Это была шутка, клянусь вам! это была шутка!» (241). После слов «случай», «сказка», «порошковые карты» — это четвертое и несомненно самое убедительное объяснение анекдота Томского. Не должна ли была тайна трех карт в большом свете скрыть другую тайну, а именно любовную связь графини с Сен-Жерменом? Такая связь по крайней мере подсказывается симметрией действий. Муж, против своего обыкновения взбунтовавшись, начисто отказал раздваивающейся в это время графине заплатить ее проигрыш. Графиня дала ему пощечину и легла спать одна. Разве не могла щедрость Сен-Жермена, к помощи которого графиня прибегает, вызвать противоположную реакцию «московской Венеры»?

То, что тайна трех карт не что иное, как шутка, кажется несовместимым с тем фактом, что графиня называет их Чаплицкому. Но имеются

⁴⁴ См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1900. Т. 29. С. 75—80. Для пушкинского времени легендарный Сведенборг был толкователем снов и видений, специалистом по карточной игре, героем гадательных книг и даже их автором (см.: Шарыкин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы». 2. Эпиграф к главе V // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 131—138). К. Р. Зигстед, не называя источника, рассказывает анекдот о посещении Сведенборга покойной родственницей, бывшей светской красавицей и богатой вдовой, особой хитрой, властной и эгоистичной: «Сведенборг говорит, что он беседовал с ней через три дня после того, как она умерла, и что она его глазами наблюдала собственные похороны» (Sigestedt C. R. The Swedenborg Epic. The Life and Works of Emanuel Swedenborg. London, 1981. P. 256).

⁴⁵ О сюжетных структурах волшебной сказки в «Пиковой даме» см.: Петрунина Н. Н. 1) Пушкин и традиция волшебносказочного повествования: К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература. 1980. Т. 23. С. 30—50; 2) Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987. С. 229—240.

два фактора, смягчающих или даже снимающих очевидное противоречие. Во-первых, и в этом случае тайна трех карт могла заместить тайну другого рода. Что побудило графиню, «которая была всегда строгая к шалостям молодых людей» (229), «как-то сжалиться» над Чаплицким, проигравшим около трехсот тысяч? Какими, если не эротическими мотивами, можно объяснить это «как-то»?⁴⁶ Во-вторых, жанр и его нарративный контекст бросают тень на правдоподобность эпизода с Чаплицким. Между тем как Томский рассказывает о выигрыше бабушки, не ссылаясь на источники и свидетелей, история о выигрыше Чаплицкого принадлежит дяде Томского, графу Ивану Ильичу. Читателю ничего о дяде не сообщается, кроме того что тот считает нужным «уверить» слушателей «честью» (229) в истинности случившегося. Кроме того, история о выигрыше Чаплицкого вплоть до отдельных деталей слишком уж похожа на историю о выигрыше графини, чтобы было исключено дублирование первого эпизода вторым или подражание того и другого эпизода общему образцу историй о сказочном счастье игроков.

Все названные аргументы, казалось бы, подтверждают правдивость графини, говорящей о шутке, и ставят существование тайны трех верных карт под сомнение. Но, с другой стороны, нельзя не заметить мотивов, отрицающих правдивость графини и тем самым свидетельствующих в пользу реальности чудесного. К ним принадлежит упоминание о другом жанре бытового рассказа. Когда молодая графиня появляется в Версале, не оплатив своего предыдущего карточного долга, она «в оправдание [сплетает] маленькую историю» (229). Это указывает, во-первых, на то, что она в случае надобности всегда находит отговорку (что релятивизирует ее ссылку на «шутку»), во-вторых, на то, что она от Сен-Жермена не получила денег.

Но на вопрос, в чем точно состоит тайна, ответа не дает ни анекдот Томского, ни новелла Пушкина. Таким образом, новелла заставляет нас колебаться между магическим «за» и реалистическим «против», или, говоря на языке фараона, между правой и левой сторонами, на которые банкومت Пушкин кладет свои карты перед читателем. Однако сорвать банк автора, т. е. вырвать у новеллы ее окончательный смысл, нам, жадным понтерам, вряд ли удастся.

* * *

Говоря о шутке, графиня упоминает игривый жанр светской коммуникации, вполне соответствующий жанру анекдота. То, что анекдот Томского и шутка графини по содержанию противоречат друг другу, в речевой сфере светского общения большой роли не играет. Маленькая история, сплетенная графиней в Версале, и слухи о Германне как о побочном ее

⁴⁶ Разрешение тайны как чистой мистификации, долженствующей скрыть, что Сен-Жермен оплачивает карточный долг молодой графини, а стареющая графиня долг молодого Чаплицкого за эротическую любовь, проводится радикально и безоговорочно некоторыми исследователями; см. прежде всего: Гершензон М. Указ. соч. С. 97—112; Labriolle F. de. Le «Secret des trois carts» dans la «Dame de Pique», de Pushkin // Canadian Slavonic Papers. 1969. Vol. 11. P. 261—271. В таком рационалистическом ракурсе выигрыши графини и Чаплицкого оказываются не чем иным, как вымыслом, и в том, что в трех играх Германна действительно выпадают верные три карты, можно увидеть только слепой случай. Для Гершензона в «галлюцинации» Германна «нет и тени фантастики» (с. 101), и для Лабриолл во всей новелле «нет и тени магического элемента» (с. 270). Не то чтобы аргументы, выдвинутые в пользу мистификации, были сами по себе малоубедительны — наоборот, но каждому отдельному аргументу в пользу исключительно психологического прочтения можно противопоставить аргумент в пользу фантастики.

сыне, распространенные «близким родственником покойницы», также указывают лишний раз на неопределенную референтность светской коммуникации. Но такая относительность, несущественность обозначаемой реальности чужда разночинцу Германну. Инженер настолько уже убежден в несомненной реальности чудесного, что не допускает возможности отрицания магии: «Этим нечего шутить» (241).

Германн настолько сосредоточивается на референтности дискурсов, что пренебрегает их модальностью и прагматикой. Именно в этом смысле следует понимать слова рассказчика, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», что «тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» (249). В этом же заключается тонкая месть графини. Называя Германну три верные карты, мертвая графиня побуждает его к исключительной сосредоточенности на референтности ее слов. Такой дар является типичным мотивом сказки — это дар, который, если его неправильно употребить, приводит не к счастью, а к гибели. Германн употребляет дар графини не так, как следует, потому что он овеществляет коммуникат, пренебрегая прагматикой, т. е. не думая ни о дарителе, ни о ситуации.

В связи с прагматикой новеллы следует учесть, что роковой для Германна анекдот рассказывает не кто иной, как Томский, побуждаемый общей потребностью в развлечении и своим желанием «превзойти» приведенные в беседе парадоксы. Томский, сам того не подозревая, становится для инженера, и только для него, соблазнителем и искусителем.

М. Гершензон нашел в рассказе Томского «художественную ошибку» в мотивировке: «рассказ Томского о бабушке по деталям превосходен, но именно как рассказ Томского он не может быть оправдан».⁴⁷ Однако Пушкину, пожалуй, важно было дать Томскому характеристику опытного рассказчика, владеющего всеми жанрами *de la causerie du beau monde*. Вспомним, как драматургически искусно Томский пользуется закуриванием трубки. Менее искусному рассказчику и не удалось бы пленить уставших от ночного фараона игроков своим повествованием. «Проще, грубее» — как того требует Гершензон⁴⁸ — Томский не должен был рассказывать уже потому, что его анекдот за шестьдесят лет существования во всех своих нарративных поворотах и деталях успел так оформиться, что для его репродукции не нужно большого искусства. Не автор выступает на месте рассказчика (так характеризует вслед за Гершензоном господствующую здесь нарративную точку зрения С. Г. Бочаров),⁴⁹ а — если варьировать известное выражение Томаса Манна — «дух анекдота».

Томский вообще является агентом литературы и текстов. Анекдотом про свою бабушку он соблазняет Германна. Графиню он снабжает романами. И для Лизаветы Ивановны Томский выполняет функцию искусителя. На балу Томский оказывает особенное внимание воспитаннице бабушки лишь потому, что мстит молодой княжне Полине, которая на этот раз кокетничает не с ним. Его жанр — шутка. Он шутит над пристрастием Лизаветы Ивановны к инженерам, и некоторые из его шуток так удачно направлены, что бедная девушка думает, что ее тайна ему известна. В своем злобном настроении Томский «набрасывает портрет» Германна, намекая на модную литературу: «Этот Германн <...> лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля.

⁴⁷ Гершензон М. Указ. соч. С. 111.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 186—206.

Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы побледнели!..» (244).

Рассказчик смягчает ужасное значение этих слов указанием на их жанр: «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня» (244). Мазурочная болтовня — это тоже жанр светской коммуникации. А этот жанр так определяется прагматикой и имеет такую слабую установку на референтность, что Лизавете Ивановне после возвращения Томского на свое место не удается «возобновить прерванный разговор», который «становился мучительно любопытен» для нее (244), ибо мазурка к тому времени кончилась и графиня уезжает.⁵⁰

Портрет, набросанный Томским, потому глубоко запечатлевается в душе Лизаветы Ивановны, что он сходится, как подчеркивает рассказчик, «с изображением, составленным ею самою» (244). А «изображение» это является продуктом литературы. Лизавета Ивановна, хотя и не знает немецкого романа, откуда Германн списал свое первое любовное письмо, оказывается все-таки знатоком европейского готического и неистового романа. В своем пристрастии к этому жанру, с которым она как чтица графини должна быть хорошо знакома, Лизавета Ивановна увлечена совсем не оригинальным типом героя: «благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» (244).

Итак, «ветренный» Томский, прозаично-таинственная центральная фигура новеллы,⁵¹ играет роль агента жанров и дискурсов, но сам не находится во власти их фикции. Поэтому он, упомянутый в эпилоге после Германна и Лизаветы Ивановны, замыкает новеллу как самый счастливый из ее персонажей. Князь Павел Томский, виновник всех заблуждений, произведен в ротмистры и женится на той самой княжне Полине, холодность которой на балу вызвала его на роковую для Лизаветы Ивановны мазурочную болтовню.

Примирение Paul et Pauline, т. е. двух полов и половинок, осуществляется по законам азартной игры и механики танца. Их счастье основывается на преимуществах игорного дома и бального зала. Полина — одна из трех дам, которые на балу подходят к Томскому с условным вопросом «oublié ou regret» (244). Своим ответом Томский должен выбрать даму на танец. В данном случае выигрыш падает, возможно не совсем случайно, на Полину. Томский выбирает ее как карту в игре. В тексте сказано: «Дама, выбранная Томским, была сама княжна***» (там же). Все остальное — дело двух круговых движений: «Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и лишний раз повертевшись перед своим стулом». Этот образ двух кругов, большого и маленького, вызывающий представление о циферблате, обнаруживает часовой механизм светского мира.⁵²

Paul et Pauline, расчетливый молодой человек и наглая, холодная невеста, — это типичные представители большого света, о которых гово-

⁵⁰ Слова Томского, характеризующие Германна как расчетливого немца («вот и все!» — 227), были также продиктованы ситуацией. Нетерпеливый Томский хотел рассказать свой анекдот, чтобы он вызвал большее удивление, чем парадокс не играющего игрока.

⁵¹ О роли Томского как «искусителя» и «мелкого беса» см.: Burgin D. L. The Mystery of «Pikovaja dama»: A New Interpretation // Mnemozina. Festschrift V. Setchkarev / Ed. J. T. Baer, N. W. Ingham. München, 1974. S. 46—56; Žekulin G. And in Conclusion, Who Is Tomsky? (Rereading «The Queen of Spades») // Zapiski russskoj akademičeskoj grupy v SSA. New York, 1987. Vol. 20. P. 71—79. Об эпилоге и роли в нем Томского см. также: Shaw J. Th. Op. cit. P. 142.

⁵² Механизм примирения напоминает механику автоматов в произведениях Гофмана, обнажающих пустоту условного общественного существования, см. повести «Автомат» («Die Automate», 1814), «Песочный человек» («Der Sandmann», 1817).

рит рассказчик, описывая не удостоенную вниманием Лизавету Ивановну.⁵³ В связи Paul et Pauline торжествует beau monde, собирающийся в великолепных комнатах Чекалинского. Генералы и тайные советники, играющие в вист, молодые офицеры, развалившиеся на штофных диванах, кушающие мороженое и курящие трубки, — все заполняют гостиную и отступают удалого понтера при его третьей игре.

Свет — это та речевая сфера, характерными жанрами которой являются анекдот, шутка, сплетенная маленькая история, тайна и мазурочная болтовня, т. е. те жанры, которые оказываются роковыми для новых героев, одаренных сильным воображением.

* * *

Господство света связывает эпохи. «Пиковая дама», может быть, развертывает, как было не раз указано, маленькую философию истории.⁵⁴ Однако 1770-е и 1830-е годы не только образуют тот контраст, который неоднократно подчеркивался в процессе толкования этой новеллы. В сопоставлении эпох выявляется прежде всего их сходство. Оппозиция магии и технического прогресса, подсказываемая противопоставлением времен, при ближайшем рассмотрении смягчается. Германн становится эквивалентом Сведенборга. В той и другой эпохе увлеченность техникой сопряжена с соблазном чудесным. Теснее всего эпохи связаны фараоном, начинающим и кончающим как анекдот Томского, так и новеллу Пушкина. Игра релятивизирует все контрасты между эпохами, снимая движение времени. Недаром после крушения Германна игра продолжается: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» (252).

Особое значение в «Пиковой даме» имеет восприятие героями времени. Германн, опасющийся за жизнь престарелой обладательницы тайны, остро ощущает, как проходят дни, часы, четверти, но не обращает внимания на прошедшие годы и десятилетия. Ориентация персонажей во времени создает странную эквивалентность между графиней и Германном. Графиня сохраняет «все привычки своей молодости, строго след[ует] модам семидесятых годов, и одева[ется] так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» (231). Сосредоточенность на прошлом и невнимание к настоящему характеризуют и Германна. Он хочет стать вторым Чаплицким, и его очаровывает эпоха молодости графини: он внимательно рассматривает собранные в спальне графини предметы, художественные произведения и дамские игрушки, «изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (240). Подробное описание графининой спальни отнюдь не является «серьезным художественным промахом», как считал Гершензон,⁵⁵ и перечисление изобретений из парижских времен графини оправдано не только «привычным инженерным взглядом» Германна, о чем пишет М. П. Алексеев, защищая Пушкина от «несправедливого» вывода Гершензона.⁵⁶ Изобретения Гальвани и Месмера не были для пушкинской поры несомненными научными фактами, а были овеяны ореолом таинст-

⁵³ На это тождество указал J. Th. Shaw в «The „Conclusion” of the „Queen of Spades”» (P. 146).

⁵⁴ См., например: Emerson C. «The Queen of Spades» and the Open End // Puškin Today / Ed. D. Bethea, Bloomington, 1993. P. 31—37.

⁵⁵ Гершензон М. Указ. соч. С. 111.

⁵⁶ Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени: Разыскания и этюды // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 80, 82.

венности, магии и шарлатанства.⁵⁷ Между алхимиком Сен-Жерменом и основателями точных наук, какими позднее были признаны Гальвани и Месмер, тогда не было большой разницы. Внимательный взгляд Германа на детали спальни свидетельствует не столько об инженерной специальности героя, сколько о его слабости к чудесному времени молодой графини, безразлично, основывается ли эта слабость на тайном тяготении к сверхъестественному или просто на жажде денег.

За упоминанием Месмерова магнетизма скрывается, скорее всего, аллюзия. Магнетизм австрийского врача Франца Месмера был ранней формой гипноза, известной и использовавшейся в России с конца XVIII века.⁵⁸ Не указывает ли автор на то, что Германн, часами пристально, не отрываясь смотрящий на окно Лизаветы Ивановны, своими черными глазами магнетизирующий девушку, в свою очередь загипнотизирован анекдотом Томского? Подобно клиентам Месмера, находящимся под воздействием магнетизма, Германн оказывается в плену анекдота и его тайны. На это указывает и другой словесный мотив — второй смысл слова «кабалистика», которое употребляется Нарумовым. Германн попадает в «кабалу» анекдота и тайны.⁵⁹

Сверхъестественное в «Пиковой даме» не разрешается, а сохраняется в статусе возможного. Ненадежная тайна трех верных карт, на которую Германн полагается, несомненно действует. Свою несостоятельность обнаруживает не тайна, а игрок. Его неудача имеет характер оплошности, в которой он винит мертвую графиню. После того как «мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» — так по крайней мере ему показалось, — Германн «оступается» и падает навзничь об землю (247). После того как Германн «обдернулся», ему снова кажется, что пиковая дама, которую он по ошибке поставил вместо туза, прищуривается и усмехается (251).

* * *

В «Пиковой даме», где скрещиваются разные дискурсы эпохи, повествуется о создании и о восприятии текстов. Новелла учит: у каждого дискурса и каждого жанра, будь то анекдот, сказка, шутка или надгробное слово, есть своя семантика, своя онтология, своя фикция. La causerie du beau monde с ее редуцированной референтностью и ненадежной истинностью не поддается прямому применению к реальности. У каждого жанра, как бы фантастично ни было его содержание, есть свои законы, которые следует учитывать. А Германн этих законов не учитывает. Гадание, магия, кабалистика и волшебство, с которыми, быть может, ловко обращается Saint-Germain, имя которого уже указывает на сверхъестественное, не подчиняются «непреклонности желаний» инженера Гер-

⁵⁷ См.: *Debreczeny P. The Other Pushkin. P. 323.*

⁵⁸ Ср. упоминание магнетизма в оде Г. Р. Державина «На счастье» (1789), где говорится о том, что счастье «магнизует» девиц и дам, варит из камней золото, играет «в шашки, то в картеж» и является таким прихотливым, как «легкий шар Монгольфьера», который упадет куда случится (*Державин Г. Р. Сочинения. Л., 1987. С. 90—96*; о названных мотивах см.: *Алексеев М. П. Указ. соч. С. 82*). Магнетизм фигурирует как дьявольский гипноз в повести Гофмана «Магнетизер» («*Der Magnetiseur*», 1813, русский перевод 1827) и во фрагменте А. Перовского-Погорельского «Магнетизер», напечатанном в 1830 году в «Литературной газете».

⁵⁹ На двойной смысл слова «кабалистика» указал Г. Уильямс (*Williams G. Convention and Play in «Pikovaia dama».* P. 53—54), однако не обратив внимания на поработщающее действие тайны.

манна. Наказывается герой за его неправильное обращение с волшебными дискурсами именно тем, что их магия подтверждается.

В нарративном мире резко ощущающего жанровость Пушкина превращение литературы в жизнь, как правило, губит героев. Это пришлось испытать трагическим героям «Повестей Белкина» Владимиру, Сильвио и Самсону Вырину, постаравшимся устроить свою прозаичную жизнь по литературным образцам. И герои «Пиковой дамы» наказаны не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам. Лизавете Ивановне приходится определенное время страдать, потому что она, влюбленная в пошлого уже героя готического романа, проявляет плохой литературный вкус. Германн же погибает оттого, что ему не хватает ощущения жанра.

Гибель героя, загипнотизированного анекдотом как Месмеровым магнетизмом, можно осмысливать как поэтологическое предупреждение в адрес читателя. Кто пытается разрешить онтологическую двузначность «Пиковой дамы», ее колебание между противоположными полюсами онтологии и характерологии в пользу однозначного, окончательного смысла, тот реагирует на новеллу Пушкина так же неадекватно, как Германн на анекдот Томского. Не лишен высшей поэтологической справедливости исход повести: тот, кто не хотел признавать двусмысленности анекдота, настаивая на его однозначной, безусловной и безоговорочной референтности, обречен бесконечно повторять на языке фараона две альтернативные, исключаящие друг друга возможности: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..».

РОМАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА

(«ПАНАЕВСКИЙ» ЦИКЛ)

Под романизацией жанров М. М. Бахтин понимал процесс их освобождения от каноничности, «от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие» и «превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм».¹ Более конкретно романизация жанров связывалась ученым с усилением их пластичности, с обновлением их языка, диалогизацией, проникновением в них иронии, юмора, элементов самопародирования и проблемности, специфической незавершенности. В основе всего этого, согласно бахтинской концепции, лежит не прямое и непосредственное влияние романа как жанра на другие жанры, а прежде всего перемещение жанров в особую зону построения художественных образов — в зону живого контакта с неготовой, становящейся современностью, контакта с настоящим в его незавершенности. Даже там, где влияние романа «может быть точно установлено и показано, оно, — пишет ученый, — неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности... которые обусловили господство романа в данную эпоху».²

Этот процесс жанрового развития литературы получил название «романизации» именно потому, что зону контакта с незавершенным настоящим впервые в литературе освоил именно роман.³

М. М. Бахтин указал также и на основные последствия обращения литературы к современной незавершенной действительности. Во-первых, для художественно-идеологического сознания время и мир «становятся историческими», раскрываются «как становление, как непрерывное движение в реальное будущее».⁴ Во-вторых, в зоне контакта с незавершенным настоящим предмет изображения теряет абсолютную завершенность и смысловую неизменность: его смысл и значение «обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста». Вследствие этого образ приобретает специфическую актуальность и получает отношение к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому автор и читатели существенно причастны.⁵ Отсюда облегченность вхождения реципиента в роман и романизированный жанр, и отсюда же опасность самоотожествления реципиента с литературным героем, опасность замены его реальной жизни романом. В-третьих, отсутствие в предмете изображения внутренней завершенности, исчерпанности «приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и

¹ Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 482.

² Там же. С. 451.

³ Там же. С. 450—451.

⁴ Там же. С. 472—473.

⁵ Там же.

исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты».⁶ В-четвертых, совершается перестройка образа человека в литературе. Человек предстает незавершенным, с нереализованными до конца потенциями, перестает совпадать с самим собой, появляется расхождение между его подлинной сущностью и его внешним явлением, его точка зрения на себя уже не совпадает с точкой зрения на него других (в частности, автора и реципиента), изображающий не совпадает с изображением, появляется исповедь-саморазоблачение. Наконец, «человек приобретает идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа)».⁷

Следовательно, применительно к лирическому несобранному циклу Некрасова методологическая идея о романизации жанров означает изучение того, как лирика подошла к освоению романного в вышеуказанном смысле гносеологического материала и при этом сохранила свою родовую природу, как она на новом материале проявила свои специфические, недоступные другим литературным родам художественные возможности, как она нашла в общем гносеологическом объекте — незавершенном настоящем — свою, только ей доступную познавательную зону. В таком понимании проблема романизации лирики Некрасова значительно шире и глубже, нежели вопросы о влиянии прозы на поэзию, о появлении в поэтических текстах прозаических элементов и т. п.

Поэтому изучение «панаевского» цикла в аспекте проблемы романизации жанров означает его рассмотрение с полным учетом специфики его родовой природы. Необходимость этого уже давно осознана в некрасоведении.⁸ Правда, такой подход возможен только в том случае, если существование несобранного цикла стихотворений Некрасова, вызванных к жизни (а не только непосредственно посвященных) историей его отношений с А. Я. Панаевой, изначально принимается и признается в качестве объективно существующего историко-литературного факта, воспринимается как определенная идейно-художественная целостность.⁹

⁶ Там же. С. 474.

⁷ Там же. С. 480; см. также с. 478, 479.

⁸ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 239—242; Гаркави А. М. Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1979. С. 17—19, 50—51 и др.

⁹ Кстати, такое целостное восприятие «панаевских» стихотворений было недоступным не только современникам поэта, но и многим последующим поколениям читателей. Так, в IV разделе «Стихотворений» 1856 года вперемешку с другими поэтическими произведениями, в последовательности, не соответствующей хронологии написания, было напечатано 12 стихотворений этого цикла: «Ты всегда хороша несравненно...» (1847), «Тяжелый крест достался ей на долю...» (1855), «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851), «Так это шутка? Милая моя...» (1850), «Я посетил твое кладбище...» (1856), «Да, наша жизнь текла мятежно...» (1850), «Давно — отвергнутый тобою...» (1855), «Если, мучимый страстью мятежной...» (1847), «О, письма женщины нам милой...» (под названием «Отрывок»; 1852), «Поражена потерей невозвратной...» (под названием «В черный день»; 1848), «Я не люблю иронии твоей...» (1850), «Прости» (1856). При этом стихотворение «Да, наша жизнь текла мятежно...» было напечатано здесь с подзаголовком «Из Шенье», т. е. выдавалось Некрасовым за перевод из другого поэта и, следовательно, так и могло восприниматься читателями. И только начиная со «Стихотворений» 1859 года Некрасов печатал его без подзаголовка. Похожая судьба и у стихотворения «Тяжелый год — сломил меня недуг...», которое с 1861 года (момента первой публикации) и во всех прижизненных изданиях «Стихотворений» поэта печаталось с подзаголовком «Из Ларры», который был снят лишь в «Стихотворениях» 1879 года, т. е. спустя 23—24 года после его написания. «При помощи подзаголовка, — отмечает А. М. Гаркави, — поэт хотел скрыть от любопытства посторонних подробности личной жизни. Видимо, поэтому он вообще долго не печатал стихотворение» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 338). По той же причине в 1861 году в 1-м номере «Современника» без имени автора появилось стихотворение «Где твое личико смуглое...»,

Бахтинская теория романизации жанров показывает очевидную условность, метафоричность определения «панаевского» цикла как «лирического романа». И не только потому, что, вопреки прочно устоявшемуся мнению, в нем нет характеров героя и героини, подобных характерам в русском психологическом (добавлю — как и в любом другом) романе, на что в свое время вполне справедливо обратила внимание Л. Я. Гинзбург.¹⁰ Некрасовский цикл при всех своих связях с романной прозой все же совершенно не прочитывается как роман, пусть даже «лирический». В нем отсутствует изображение *истории* как разворачивающихся в пространстве и времени событий, в которых или по отношению к которым проявляют себя ее участники. А потому нет в нем и фабулы в обычном, применимом и для романа значении этого слова.

Из всего разнообразия возможных и обычных для реального течения отношений между любящими перипетий в «панаевском» цикле внимание фокусируется, по сути, только на одном событии, которое в виде «прямой цитаты» из реальности в форме реплики из протекающего «за кадром» конкретного разговора заявлено уже в начальном стихотворении-компоненте «Если, мучимый страстью мятежной...». Эта реплика от лица некоего «третьего лица», стремящегося примирить героев, помочь им выйти из состоявшейся размолвки, сразу указывает на главный предмет лирического осмысления всего цикла — на противостояние между героями как характерную черту их взаимоотношений, на противостояние, как выяснится в следующих стихотворениях-компонентах, не прекращающееся ни в момент тяжелого горя, ни в период разлуки, переходящей в окончательный разрыв отношений. Отсюда важно не то, что в «панаевские» стихотворения входят бытовые ситуации ссор, размолвок, взаимных пререканий, обвинений. Важно то, что именно на них акцентируется внимание, благодаря чему они получают особую функцию представительств всей «закадровой» реальности и приобретают этим знаковый характер.

Если в предшествующей традиции любовь («отрадное мечтанье» в точном определении Лермонтова) изолировали от повседневной реальности и этим снимали вопрос о реализации идеала в жизни, предоставив ему духовный мир личности, то Некрасов снова заговорил о реализации желаемого в жизненной практике, переместив любовную тему в сферу

тоже включенное поэтом в собрание своих сочинений лишь спустя 8 лет после написания (см. об этом: Там же. Т. 1. С. 639). Стихотворение «Когда горит в твоей крови...» впервые было напечатано в 1848 году в 12-м номере «Современника» в составе романа «Три страны света» и в прижизненных изданиях «Стихотворений» не публиковалось. Точно так же не входили в прижизненные издания «Стихотворений» поэта цикл «Три элегии», впервые опубликованный в сборнике «Складчина» (СПб., 1874), и стихотворение «Горящие письма», впервые увидевшее свет в 1877 году во 2-м номере «Отечественных записок». Наконец, стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Ты меня отослала далеко...», «Не гордись, что в цветущие лета...», «Прощанье» вообще впервые были опубликованы лишь в 1930-е годы (см. об этом: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. С. 634; Т. 2. С. 339, 341). Такие условия публикации «панаевских» стихотворений могли демонстрировать многогранность, широту творческого потенциала и таланта Некрасова, но полностью нейтрализовали их циклическую природу, а сам несобраный цикл любовной лирики поэта в сознании читателей делали несуществующим. Более того, «панаевский» цикл как целостное, самостоятельное явление в творческом наследии Некрасова игнорируется и некоторыми известными некрасоведами (см., например: *Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова.* Воронеж, 1964. С. 299—317 и др.).

О конкретных основаниях выделения именно вышеприведенного примерного состава «панаевского» цикла, включающего 21 стихотворение, см.: *Козлик И. В. К вопросу о своеобразии «панаевского» цикла Н. А. Некрасова // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. Львов, 1990. Вып. 2(56). С. 48—56.*

¹⁰ См.: *Гинзбург Л. Я. О лирике.* С. 239—242.

повседневных реальных отношений между людьми. При этом поэт по-новому, на психолого-идеологическом уровне поставил проблему неравенства в любви, тогда как в преромантической традиции изначально данным и естественно принимаемым было именно равенство героев в их чувстве.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» — ключ ко всему циклу на всех основных уровнях. Оно вводит главную тему цикла — тему дисгармонии, конфликтности в отношениях между любящими — как некую проблемную ситуацию, заявленную, но не исчерпывающуюся представленной репликой, а также сразу обозначает новый, нетрадиционный предмет лирического познания — конкретные явления незавершенного настоящего, протекающие в повседневности, незаконченные и незавершенные конфликтные отношения между двумя любящими людьми. Ворвавшись в поэтический текст посредством драматизированной, диалогической реплики автора как участника непосредственно проходящего сейчас и еще незаконченного разговора с героями, реплики, построенной как прямое, логически выверенное, точное выражение конкретной мысли, этот по существу романый предмет изображения резко понизил концептуальную самодостаточность и смысловую полноту, исчерпанность отдельно взятого стихотворения. Эта неисчерпанность изображение претворенной в нем же модели, ситуации тоже порождает некое ожидание продолжения, а значит, и ощущение необходимости возникновения лирического цикла, т. е. такой особой поэтической формы, которая позволила бы совместить тенденции к углубленному аналитическому рассмотрению каждого фиксируемого в отдельном стихотворении мига, единичного ракурса (например, психического состояния), каждого отдельного явления и пласта действительности «с тенденцией к воссозданию сложного, внутренне расчлененного и в то же время цельного, обобщенного художественного образа...».¹¹ Показательна в этом отношении неканоничность цикла как литературной формы, отсутствие у него традиции в организации и восприятии, отсутствие эстетической «памяти».¹² И эта черта роднит лирический цикл с романом.

Указанное стихотворение представляет возможных субъектов лирического сюжета: автора, героя и героиню. Автор, являющийся субъектом речи только в двух (правда, принципиально важных) «панаевских» стихотворениях — «Если, мучимый страстью мятежной...» и «Тяжелый крест достался ей на долю...», выступает неким «третьим лицом», созерцателем со стороны, позиция которого по системе приоритетных категорий (понимание, прощение, снисхождение, доброжелательность, вера в раскаяние) фактически сливается с позицией героя — непосредственного участника «закадровых» событий. Герой является единственным носителем речи в 19 из 21 стихотворения цикла. Эта попытка разделить единое поэтическое сознание на две соотносимые точки зрения — героя и автора — может восприниматься и как движение лирики в сторону усиления многосторонности изображения, и как преодоление (пусть частичное) органичной, обычной для нее монополии единого поэтического сознания, претендующего на абсолютность.

Начальное стихотворение «панаевского» цикла указывает на возмож-

¹¹ Фридендер Г. М. О закономерностях развития жанров в эпоху реализма (на материале славянских литератур XIX—начала XX века) // Славянские литературы: IV Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968. С. 228—229.

¹² См. об этом: Руденко Ю. К. Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 185.

ные конкретные объекты и формы лирического выражения: 1-я и 6-я (заключительная) строфы порождают ожидание развертывания психологического состояния героя, а значит, и использования традиционных поэтических жанров, с успехом служивших ранее для воплощения именно этой сферы. 2-я и 3-я строфы допускают возможность появления в стихотворениях сцены, непосредственно, в виде прямой цитаты вводящей в поэтический текст некую внетекстовую реальность, а значит, и стихотворений с внутренне диалогизированной речевой организацией. Строки «И в душе твоей, кроткой и нежной, // Злое чувство проснулося вдруг» и «Но когда, отдохнув от волненья, // Ты поймешь его грустный недуг»¹³ могут породить ожидание непосредственного появления, проявления или выражения в стихотворениях внутреннего мира героини.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» определяет структурно-стилевые принципы построения лирического изображения в цикле. Изображение это характеризуется ясностью синтаксиса, «наготей» слов, прямым названием понятий, «взятых вне всякого образного истолкования, в самом общем своем значении»¹⁴ («отвечай негодующим взором», «...постыдный порыв подозренья // Без того ему много принес // Полных муки тревог сожаленья...» — I, 61), и активным употреблением перекодируемой традиционной поэтической лексики, которая и составляет лексическую основу всего цикла. Так, романтические формулы включаются в общую стихию «разговорности» и входят во внутренне диалогизированную (присутствие в реплике другой точки зрения) речевую конструкцию, воспринимающуюся как естественная, сохраняющую живые интонации разговорной речи. Получают в дальнейшем развитие и некоторые способы перекодировки и актуализации поэтизмов. Первый: смысловая конкретизация поэтизма, прямая прикрепленность его к единичной, индивидуальной ситуации.

Если, мучимый страстью мятежной,
Позабылся ревнивый твой друг...

(I, 61; курсив мой. — И. К.)

Тяжелый крест достался ей на долю:
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь...

(I, 164; курсив мой. — И. К.)

Да, наша жизнь текла мятежно,
Полна тревог, полна утрат...

(I, 73; курсив мой. — И. К.)

Второй: уплотнение романтического фразеологизма. Например, в стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» типичный романтический фразеологизм «страсть мятежная» уплотняется словом «мучимый», которое усиливает в нем элемент психологической характеристики, оживляет его и заставляет воспринимать его компоненты в их реальном лексическом значении.

Именно с помощью активного использования традиционной поэтической лексики, за которой стоит определенная, устойчивая система ценностей, задается и тема «панаевского» цикла, и исходные экспозитивные характеристики героев. Но при этом общность средств выражения не

¹³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 61. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Римской цифрой указывается том, арабской — страница.

¹⁴ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 228.

означает их тождественности. Так, «мучимый страстью мятежной», «ревнивый», «безумный, но любящий друг» — предельное уплотнение поэтизма. То, что прежде было дифференцировано, употреблялось в отдельном виде,¹⁵ у Некрасова воплотилось в одной обобщающей формуле, которая указывает на искренность и подлинность любви-страсти героя, иррациональной по своей природе и не подвластной в своем эмоциональном течении разуму. При этом Некрасов, используя традиционные поэтизмы для обозначения некоей реальности отношений между героями, не подвергает какому-либо сомнению разработанную в предшествующей любовной лирике систему ценностей, которую данные поэтизмы выражают. Показательно в этом плане сравнение с поэзией Е. П. Ростопчиной, где тоже наблюдается движение к уплотнению (правда, посредством градации и параллелизма) поэтических формул:

Не понял он, как страстно, как безумно,
Как искренно любила я!

(«Ссора», 1838)

Или у нее же:

Велите петь цыганке черноокой
Про страсть, про ревность, про любовь —
Про все, про все, что в жизни одинокой
Волнует ум, сжигает кровь!

(«Цыганский вечер», 1847)

В заданности героя «панаевского» цикла не наблюдается противоречия с предшествующей поэтической традицией и ее ценностями. Такое противоречие проявилось в заданности образа героини, в рядоположенности понятий «кроткая и нежная» и «злое чувство», «гнев правдивый», несовместимых с точки зрения традиционных поэтических представлений. В прежней системе ценностей нежность и кротость соотносятся исключительно с любовью, смиренностью, снисходительностью, участием, добротой, чуткостью, радостью, гармонией отношений¹⁶ и выступают как то, что «душу услаждает» и «вселяет в грудь покой» (Н. М. Карамзин. «Мы желали — и свершилось!..», 1794), как то, что отличает любимую и любящую женщину и порождает у любимого ею и любящего ее человека стремление отдать ей «всю жизнь», ей «лишь посвящать, разлуки не страшась, // Дыханье каждое и каждое мгновенье» и сердцем близ нее «обновясь, // В улыбке уст» любимой «печалей пить забвень» (В. Н. Олин. «Стансы к Элизе», 1822—1823). Именно с душой любимой, «смелой и нежной», можно разделить участь, именно к «святой и нежной» любимой можно приникнуть «главой... мятежной», с ней «себе и небу веря вновь» (Е. А. Баратынский. «Когда, дитя и страсти и сомненья...»). Отсутствие нежности (ср. в «панаевском» цикле характеристики героини — «Так добра ты, скупая на ласки» — I, 64; «рассчитанно суровым, //

¹⁵ См. стихотворения Е. И. Кострова «Песня» (конец XVIII века), В. И. Туманского «Май», «К кн. Н. А. Цертелеву» (1823), В. К. Кюхельбекера «Любовь» (1829), А. С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» (1827—1836), Е. П. Ростопчиной «Когда б он знал!» (1830), «Простонародная песня» (1831), «Ссора» (1838), Э. И. Губера «Душе» (1839), М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841), Н. Ф. Щербины «Письмо» (1844), Е. А. Баратынского «Когда, дитя и страсти и сомненья...» (1844).

¹⁶ См. стихотворение Н. М. Карамзина «К соловью» (1793), Е. И. Кострова «Песня», С. Д. Нечаева «К ней» (1824), А. С. Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829), М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» и др.

Коротким и сухим письмом» — I, 71) воспринималось как свидетельство отсутствия любви (см.: В. Н. Станкевич. «Прости!», 1830). Озлобленность же и связанная с нею горделивость всегда противопоставлялись и были несовместимы с нежностью и кротостью, а значит, и подлинной любовью:

Нет! более надменна, чем нежна,
Ты все еще обид своих полна...

(Е. А. Баратынский. «Оправдание»,
1824)

В таком смысловом наполнении и вошли понятия «нежность» и «кротость» в живой язык и аккумулярованную в нем народную память,¹⁷ соотносясь в христианском учении с «присутствием той Премудрости, Которая свыше» (Иак 3.13, 17).¹⁸ Эти-то «кротость» и «нежность» были для некрасовского героя наиболее значимыми и желанными,¹⁹ были тем, что порождает в душе, говоря словами Лермонтова, «отрадное мечтанье», и тем, чего он так и не получил от «скупой на ласки», с «насмешливым умом» героини, нашедшей себе прочную опору в «ненависти гордой» (I, 158).

Так восприятие «панаевского» цикла изначально ориентировано на привлечение широкого поэтического контекста, на фоне которого и выявляется его подлинное своеобразие. Например, многое сближает «панаевский» цикл с опытом русской поэзии переходного периода сентиментализма и преромантизма (1790—1810-е годы). Это и мастерское использование в качестве ведущего лексического пласта традиционного лирического материала. Это и обращение к разработанным поэтическим жанрам. В этом отношении «Так это шутка? Милая моя...» вполне соотносимо с посланием, стихотворным письмом, «Тяжелый крест достался ей на долю...» названо К. И. Чуковским «гениальным русским романсом»,²⁰ использование романской тематической конструкции наблюдается в «Мы с тобой bestолковые люди...», романский напев дан в «Ты всегда хороша несравненно...», в стихотворении же «Где твое личико смуглое...» Б. М. Эйхенбаум увидел интересный пример пародийного романа.²¹ Как на промежуточных стадиях развития лирического сюжета «панаевского» цикла («Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Я посетил твое кладбище...»), так и в его финале, где осуществляется итоговая, окончательная концептуальная и тематическая его переакцентровка («Три элегии»), обобщающая функция отводится традиционному жанру элегии. С опытом русской поэзии сентиментализма и преромантизма связана и единая, реализующаяся в «панаевском» цикле художественная установка на «стиль, отвечающий теме» (III, 214), и на предельную смысловую насыщенность при строгой лаконичности, «простоте» стиха — установка, позже сформулированная Некрасовым в «Подражании Шиллеру» (1877).²²

¹⁷ Ср. приводимые В. Далем примеры: *лютость бедит, кротость побеждает; духом кротости, а не палкой по кости; говорит озлобленному: «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его!»* (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1979. Т. II. С. 199).

¹⁸ См.: Словарь библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др. Брюссель, 1990. С. 513.

¹⁹ Об органической близости поэзии Некрасова христианским ценностям см.: *Мостовская Н. А. Храм в творчестве Некрасова* // Русская литература. 1995. № 1. С. 194—203.

²⁰ *Чуковский К. И. Мастерство Некрасова*. М., 1962. С. 620, 621.

²¹ *Эйхенбаум Б. М. Некрасов* // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. статей. Л., 1986. С. 368—369.

²² О структурных признаках поэзии русского сентиментализма и преромантизма см.: *Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов* // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 5, 7, 14, 15, 22 и др.; *Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина* // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 236—239.

Столь же ощутимые связи объединяют «панаевский» цикл с русской романтической поэзией 1820—1830-х годов. Так, смешение традиционных элементов классической элегии с интонациями романса, с элементами песенной структуры²³ позволяет соотнести «панаевские» стихотворения с интимной лирикой В. И. Красова.²⁴ В свою очередь, стихотворения «Я не люблю иронии твоей», «Прощание» вполне сопоставимы с жанром медитативного фрагмента, разрабатывавшимся, в частности, в поэзии Н. С. Теплова (см. его стихотворение 1830 года «Просьба»). Форма короткой диалогической сценки, культивировавшаяся в поэзии А. А. Якубовича (см. его стихотворение «Заветные слова»), может быть соотнесена со стихотворениями-сценами в «панаевском» цикле. Наконец, использование в «панаевском» цикле наряду с поэтизмами и прозаизмов, элементов обыденной, бытовой речи явно связывает некрасовский несобранный цикл с балладами П. А. Катенина, которого Ю. Н. Тынянов назвал «как бы Некрасовым 20-х годов».²⁵ Прочитав следующие строчки из катенинской баллады «Убийца»:

Один в лесу день целый бродит,
От встречного бежит,
Глаз напролет всю ночь не сводит,
И все в окно глядит.
Особенно когда день жаркий
Потухнет в ясну ночь...

Ю. Н. Тынянов заметил, что «на такой прозаизм, как „особенно“, не всегда дерзал даже и Некрасов».²⁶ Но именно в «панаевском» стихотворении «Где твое личико смуглое...» возникает это же «особенно», причем в еще более прозаизированной, обытовленной форме:

Помнишь, тебе *особливо*
Нравились зубы мои...

(I, 183; курсив мой. — И. К.)²⁷

Одним из следствий вступления лирики в романную зону непосредственного контакта с незавершенным настоящим была утрата ею готовой, завершенной системы ценностей, на которой всегда базировалось единство поэтического сознания. Исходная принятая изображающим сознанием в «панаевском» цикле система ценностей не согласуется с реальным ходом «закадровых» событий, с которыми себя непосредственно соотносит, перестает идеологически охватывать их и этим сама становится предметом познания, подвергается испытанию на прочность, истинность и всеобщность.

В «панаевском» цикле с самого начала заявлена некая новая система ценностей, сложившаяся за текстом и представленная мотивами-сигнала-

²³ См.: Чуковский К. И. Указ. соч. С. 608—609, 623—625 и др.; Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 22—23 и др.

²⁴ См.: Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820—1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. С. 48—49.

²⁵ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 45.

²⁶ Там же. С. 42.

²⁷ О связях поэзии Некрасова с романтизмом см.: Теплинский М. В. О романтическом характере лирики Некрасова // Карабиха: Исторический 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 мирозерцании Н. А. Некрасова // Там же. С. 5—7.

ми «злого чувства», «гнева правдивого», бичующего любимого человека «жгучим укором» (I, 61). В основе этой системы ценностей лежит абсолютизация идеи свободы личности, ее жизненного выбора. Вот почему важно для героя то, что героиня «свободно... решала выбор свой // И не как раб упал» он «на колени» (III, 200). «Злое чувство», «гнев правдивый» в этой системе выступают проявлениями свободы личности, ее стремления к равенству, что выдвигается как абсолютная приоритетная ценность.

Указанные мотивы-сигналы органично коррелируются с одним из ведущих мотивов всей поэзии Некрасова — мотивом обличающей, «карающей лиры» «зловивого поэта», который «питает ненавистью грудь» (I, 97), «проповедует любовь // Враждебным словом отрицанья» (I, 98), любит — ненавидя (I, 98) и глубоко убежден в том, что то «сердце не научится любить, // Которое устало ненавидеть» (I, 182). В этой системе ценностей призыв к героине отвечать на «слово ревнивое» героя «негодующим взором», осмеять «оправданья и слезы», поразить «жгучим укором», излить «всю до капли досаду» (I, 61) означает проявление той ненависти, без которой невозможна «любовь».

Однако истинность этой системы ценностей подвергается сомнению уже во втором стихотворении-компоненте «Ты всегда хороша несравненно...» — единственном оптимистическом стихотворении цикла, в котором предметом «насмешливого ума» героини являются только внешние объекты (враги героя), а седьмое стихотворение-компонент прямо начинается словами «Я не люблю иронии твоей...». В стихотворении «Мы с тобой бестолковые люди...», которое может восприниматься сокращенным, вариативным «дублетом» стихотворения «Если, мучимый страстью мятежной...», та же тема «гнева правдивого» претерпевает смену интонационного решения и на элегической основе, с резким по сравнению с «Если, мучимый...» сокращением (уменьшением) императивности, усиленным обращением «друг мой» явно смягчается, превращаясь из запелляционного призыва в дружеский совет. Здесь наблюдается также и смена мотивации «гнева правдивого», тоже замененного стихом «Говори же, когда ты сердита...» (I, 94). Если в начальном стихотворении «гнев правдивый» имеет некую самоценность и внимание акцентируется на полноте его выражения, то предложением «сердиться открыто» в соотносительности со строкой «Легче мир — и скорее наскучит» он явно снижается, смягчается, а возможно, и обытовляется.

С новой силой, возвращающей читателя к начальному стихотворению цикла, тема любви-ненависти возникает в стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь...», где снижение, вплоть до самопародирования этого мотива осуществляется иными способами, в частности посредством привлечения широкого поэтического контекста. В этом стихотворении герой снова защищает заявленную ранее систему ценностей со всем рвением ее приверженца, стремительно, вдохновенно. Но именно здесь и происходит ее некое саморазоблачение.

Стихотворение «Зачем насмешливо ревнуешь...» имеет диалогическую структуру и предстает как полемическое слово в защиту героини, обвиненной в том, что она свой «гордый смех» и «презренья страшное искусство» «купила» «ценою чувства, // Ценой душевной теплоты...» (I, 158). Для опровержения такого мнения в конце стихотворения используется по сути кинематографический прием — вводится крупный план изображения, чуть ли не зрительный и явно символический образ «Музы

юности» героя, которая, по его собственному утверждению, героине «родная с колыбели»:

Слезой увлажнены ланиты,
Глаза поникнуты к земле,
И свежим тернием увитый
Венец страданья на челе...

(I, 158)

Этот зримый облик «Музы юности моей», отождествляемый субъектом речи — героем — с героиней, не единственный в цикле. Образ такого же плана, но наполненный совершенно противоположным содержанием, дается и в стихотворении «Поражена потерей невозвратной...», где он тоже относится к героине, которая в минуту горя могла бы, но не вызывает «к свету»:

Лицо без мысли, полное смятенья,
Сухие, напряженные глаза —
И, кажется, зарею обновленья
В них никогда не заблестит слеза.

(I, 68)

А этот образ, в свою очередь, соотносим с другими стихотворениями цикла, характеризующими героиню: с «Если, мучимый страстью мятежной...», в котором призыв автора к героине «позабить ненавистное слово», не будить упреком мучительных угрызений в герое означает, что в «закадровой» реальности она совершает совершенно противоположные поступки; со стихотворением «Ты меня отослала далеко...», где выражен мотив «поколебленной веры» в «благородное» сердце героини, по своему воплотившийся также и в стихотворениях «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (3-й и 4-й стихи), «Горящие письма» (1-я и 2-я строфы), цикле «Три элегии» (7—16, 41—44 стихи 1-й элегии, 9-й стих 3-й элегии).

Все это дает основания утверждать, что нарисованный в стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь...» для отождествления с героиней образ «Музы юности» героя выявляет некий самообман, который отражает природу его сознания. Это сознание предстает вариантом той же структуры, что и сознание Чацкого в комедии «Горе от ума». Разница здесь лишь в том, что место «ума» в соотносительной паре «ум — счастье» у Некрасовского героя занимает общность страдальческой доли, общность пережитого, которая и должна, согласно логике этого сознания, обеспечить прочность «свободного, по сердцу союза».²⁸ Вот почему реальный облик героини «панаевского» цикла оказался недоступен изображающему сознанию автора-героя и так и остался для него загадочным и непознанным. Вот почему героя постоянно преследует чувство неуверенности в героине:

²⁸ Сфера межличностных отношений любящих предстает в сознании героя как та сфера, в которой все зависит только от самих людей. Возможно, именно поэтому в «панаевском» цикле практически отсутствует развертывание темы враждебной любящим внешней силы (толпы). «Молва» с ее «клеветой жестокой» (I, 65) лишается какой-либо значимости, если «горит в... крови // Огонь действительной любви» и «убежденье... глубоко», если душа «кроткая и нежная». Правда, это не означает, что в «панаевском» цикле полностью отсутствует мотив социальности. Он присутствует в скрытых, глубинных пластах мотивации надрывной кризисности сознания героя. Но это уже самостоятельный вопрос, требующий специального рассмотрения.

А ты?.. Ты так же ли печали предана?

(«Да, наша жизнь текла мятежно...» — I, 74)

Она молчит, свои ломая руки...

И что сказать могла б ему она?..

(«Тяжелый крест достался ей на долю...» — I, 165)

И тайна все: печаль и муку

Она сокрыла глубоко?

Или решилась на разлуку

Благоразумно и легко?

Кто скажет мне?..

(«Три элегии» — III, 128)

Вот почему героиня «панаевского» цикла так и не получила своего голоса.

Правда, постоянный активный интерес героя к недоступному ему внутреннему состоянию героини можно воспринимать и как элемент сентименталистской концепции счастья и любви, которая покоится на идее добровольно принимаемой несвободы. «Прожив несколько времени вместе, успев почувствовать в это короткое время всю сладость чистой и чистосердечной дружбы и все наслаждения дружеских излиятий, — писал в 1822 году В. И. Туманский своей двоюродной сестре, в которую он был влюблен, — мы узнали собственным опытом, что счастье добрых душ в искренности... Мы узнали, что первое условие союза есть совершенное доверие обеих сторон, совершенная зависимость друг от друга...»²⁹

Но возможен еще один код для расшифровки реального ассоциативного содержания стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь...». Его дает сравнение некрасовского стихотворения со стихотворением К. Ф. Рылеева «К N. N.» (1824 или 1825). В обоих стихотворениях возникает тема ненависти, злобы, мщенья, рабства. Показательно, что героиня «панаевского» цикла напоминает героя рылеевского стихотворения, в то время как некрасовский герой близок рылеевской героине:

Прощаешь ты врагам своим —
Я не знаком с сим чувством нежным
И оскорбителям моим
Плачу отмщеньем неизбежным.
(...)

Не христианин и не раб,
Прощать обид я не умею.

(«К N. N.»)

Но рылеевский герой отвергает любовь женщины, жертвуя этой любовью как личным во имя служения общему:

Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страждет, —
Душа в волненье тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.

Вот почему у Рылеева этот мотив внутренне оправдан и органичен. У Некрасова же в «Зачем насмешливо ревнуешь...» высокая лексика, обилие восклицаний, взятые на фоне приведенного выше поэтического контекста

²⁹ Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 232.

и контекста самого «панаевского» цикла, явно вступают в противоречие с предметом речи и ничего, кроме самопародирования изображающего сознания, не выражают.

Объективное самопародирование изображающим сознанием самого себя, возникающее на фоне более широкого, чем циклический, поэтического контекста, проявляется и в стихотворении «Прости»:

Прости! Не помни дней паденья
 <...>
 Но дни, когда любви светило
 Над нами ласково всходило
 И бодро мы свершали путь, —
 Благослови и не забудь!
 (II, 30)

Для самого субъекта речи строка «И бодро мы свершали путь» не имеет никакого комического эффекта и вполне может восприниматься как варьирование той же мысли, которая была высказана в концовке стихотворения «Ты всегда хороша несравненно...»:

...с тобой настоящее горе
 Я разумно и кротко сношу
 И вперед — в это темное море —
 Без обычного страха гляжу...
 (I, 64)

Но все же трудно избавиться от ассоциации этого «бодро» со строками из стихотворения Е. Л. Милькеева «С туч, беременных дождями...» (1842):

Но спешит на смену ведро
 К неприязненным дождям...
 Солнце весело и бодро
 Вновь идет по небесам...

и тем более от ассоциации с известным стихотворением А. Н. Плещеева 1846 года:

Вперед без страха и сомненья,
 На подвиг доблестный, друзья!
 Зарю святого искупленья
 Уж в небесах завидел я!
 Смелей! дадим друг другу руки
 И вместе двинемся вперед,
 И пусть под знаменем науки
 Союз наш крепнет и растет.

Учитывая интимную тему некрасовского цикла, данные ассоциации не могут не породить комический эффект. Такое самопародирование словом выражаемого им поэтического сознания — факт, порожденный именно процессом романизации лирики.

Таким образом, войдя в романную зону непосредственного контакта с незавершенным настоящим, лирика Некрасова сохранила родовую определенность, проявив свои специфические познавательные возможности. «Панаевский» цикл строится по лирическому принципу дупланового изображения, при котором смысл стихотворения как целого не сводится к прямому смыслу представленного в нем высказывания субъекта речи и, как правило, противоречит прямому значению этого высказывания.

Движение лирического сюжета цикла предстает как смысловое наращивание мотивов, как концентрация ассоциативных «узлов», благодаря чему внутренний мир героя-автора — главного и единственного носителя изображающего сознания в цикле — оказывается значительно более сложным, богатым, противоречивым, нежели принятая и демонстрируемая им идеологическая схема и ее шкала ценностей.

Некрасову не удалось в цикле воспеть «новую» женщину и «новую» любовь («стансы», о которых упоминается в «Трех элегиях», так и не получились). Зато — и это более важно — поэту удалось на новом материале снова открыть, по-своему ценностно актуализировать проблему трагического одиночества в любви, проблему духовного (идеального) начала в отношениях между любящими и в целом заново акцентировать внимание на тех общечеловеческих началах межличностных отношений, значимость которых не подлежит влиянию времени. При этом тема одиночества в любви усиливает свою трагичность в контексте всей лирической системы Некрасова: ведь не только любимая женщина не поняла героя, но и другая его глубинная привязанность — «тот, о ком пою в вечерней тишине, // Кому посвящены мечтания поэта, — // ...не внемлет он — и не дает ответа...» (III, 152). Поэтому одиночество в любви предстает как проявление некоего рокового, глобального одиночества некрасовского героя в мире.

* * *

Вот уже прошло 175 лет со дня рождения Н. А. Некрасова. Безгранично море написанного о нем и его поэзии. Но, как это ни странно, и сегодня можно с полным основанием повторить сказанное еще в начале 1920-х годов Б. М. Эйхенбаумом и Ю. Н. Тыняновым: «Некрасов — очередная тема... Некрасовым действительно пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование... специалистов, облюбовавших себе эту „легкую“ тему, сделано очень мало»³⁰ и «многое, как и раньше, остается здесь недосказанным».³¹ Вследствие этого любовная лирика Некрасова, как и все его творчество, оказалась плотно окруженной литературоведческими мифами, закрывающими от читателя как живой облик поэта, так и объективные закономерности историко-литературного процесса. Преодолеть этот заслон может лишь строгий филологический анализ некрасовских поэтических текстов, которому может содействовать и бахтинская теория романизации жанров.

³⁰ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 340.

³¹ Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова. С. 18.

ВСПОМНИМ О ШТОЛЬЦЕ...

Русская критика к Штольцу не благоволила. Писали о нем мало, а добрых слов в его адрес звучало еще меньше. Если подойти к ситуации с сугубо литературной стороны, то объясняется она довольно просто: Штольц, пожалуй, самый неубедительный персонаж романа. Задуманный и декларативно представленный как «благородная личность», «здоровый организм... эпохи»,¹ «характер всецело положительный»,² он был реализован скорее как «теоретический скелет»³ или, если воспользоваться формулой того же критика, как «деревянная модель человека»,⁴ вряд ли убедительно демонстрирующая возможность «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа». ⁵ Все это видел и сам Гончаров, вполне спокойно и без возражений принимавший соответствующие упреки: «...образ Штольца бледен, не реален, не живет, а просто идея». ⁶

Но проблему нельзя закрыть, подойдя к ней только с этой стороны, ведь критиков Штольц не устраивал не только как «бледный» образ, но и как реальное (пускай и в «деревянной модели») выявление определенного социокультурного типа. Иными словами, Штольц не нравился как человек. Вскользь говорил об этом и сам Гончаров. Говорил вполне бесстрастно, хотя и без готовности соглашаться с упреками: «Но меня упрекали, зачем я ввел его в роман? Отчего немца, а не русского поставил я в противоположность Обломову». ⁷ Далее писатель обстоятельно объяснил свой выбор и между прочим поведал о том, что больше других «за немца» сердиты были на него славянофилы. Но разве только они? Ведь в неприязни Штольца сошлись радикалы и почвенники, либералы и народники, поборники «чистого искусства» и «реалисты»... В чем причина такого редкостного для русской литературы и русской общественной мысли единодушия, и в чем вина Штольца, заслужившего столь очевидную и всеобщую неприязнь?

Обвиняли его, к примеру, в эгоизме. ⁸ Его! который годами нянчился со своим инфантильным другом, отводил от него неприятности, выручал из безвыходных ситуаций, взвалил на себя заботы по управлению его именем, а затем и по воспитанию его сына. И все это абсолютно

¹ Миллюков А. П. Русская апатия и немецкая деятельность («Обломов», роман Гончарова) // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 139.

² Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М., 1992. С. 39.

³ Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. А. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 154.

⁴ Там же.

⁵ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1979. Т. 4. С. 164. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁶ Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников. М., 1986. С. 306.

⁷ Там же.

⁸ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 137.

бескорыстно, причем до такой степени, что кого-то смутила сама очевидность бескорыстия: уж не скрываются ли за ней «денежные интересы»?.. После такого допущения можно попенять автору и за то, что Штольц не представлен в «настоящем своем виде»,⁹ т. е. мошенником.

Обычно не согласные друг с другом Н. А. Добролюбов и Ап. А. Григорьев неожиданно обрели единомыслие в осуждении того, как бесцеремонно разделался Штольц с Мухояровым, позже свой голос присоединил к ним А. П. Милюков.¹⁰ Если же оценить ситуацию с должным беспристрастием, то очевидным окажется, что Андрей Иванович поступил вполне гуманно, ибо дай он делу «правильный ход», «братцу» Ивану Матвеевичу пришлось бы отправиться не в отставку, а в места не столь отдаленные, не помышляя уже ни о женитьбе, ни о возвращении «на прежнее место секретаря в канцелярии, где записывают мужиков» (IV, 492).

Упрекали Штольца за то, что был он недостаточно настойчив в перевоспитании Обломова и, уезжая то за границу, то в сторону Обломовки, оставлял друга в Петербурге, понимая, что тот вряд ли отправится вслед за ним. Ставилось в вину, что он якобы отвернулся от Обломова после его женитьбы на Пшеницыной,¹¹ и даже то, что он увел невесту у Илья Ильича... Впрочем, это уже не критики, а Тарантьев, способный на любую пакость — не только на нелепое обвинение. О нем бы не стоило вспоминать, если бы в числе хулителей Штольца он не значился под первым номером: в этой роли он выступил уже в четвертой главе части первой, когда читатель еще не успел познакомиться с Андреем Ивановичем, а Илья Ильич — встать со своего знаменитого дивана. Тогда Тарантьев высказался, словно вынес окончательный и не подлежащий обжалованию приговор: «Немец проклятый, шельма продувная!» (IV, 53). Как видим, аргументацией себя он не утруждал, Гончаров же объяснил его неприязнь «инстинктивным отвращением к иностранцам». Но разве убедительнее выглядят те обвинения, о которых шла речь ранее и которые напоминают придирки к человеку, вызывающему мало симпатий, с одной стороны, и не дающему поводов для серьезных упреков — с другой. Вместе с тем упрекнуть очень хочется, почему и начинаются поиски пятен на солнце.

Хорошо известно и широко цитируется не менее резкое и категоричное высказывание Чехова, не искавшего пятен: «Штольц не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная».¹² Неловко, конечно, в союзники к великому писателю призывать сочиненного мерзавца, но слишком красноречиво созвучие, свидетельствующее, что и тот и другой руководствовались общей логикой — «инстинктивного отвращения». Чехов вполне мог позволить себе остаться на этом уровне восприятия гончаровского героя, ибо писал не критическую статью, но частное письмо, где доверительно рассказывал о непосредственных впечатлениях от чтения романа — чтения на отдыхе, «между прочим». Походя в том же письме, кроме Штольца, были развенчаны Обломов, Ольга да и сам Гончаров, которого Чехов вычеркнул «из списка... полубогов». Знаменитая статья Добролюбова, написанная задолго до чеховского письма и в отличие от него изобилующая масштабными

⁹ Там же. С. 170.

¹⁰ Там же. С. 138.

¹¹ Там же. С. 170.

¹² Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 201—202.

обобщениями, до уровня общенациональной возносит и проблему «инстинктивного отвращения» — не к иностранцам, конечно, но к тому идеалу, который призван был воплотить «всецело положительный» Штольц: «Можем сказать только то, что он не тот человек, который сумеет на языке, *понятном для русской души*, сказать нам это всемогущее слово: „вперед!“»¹³ (курсив мой. — В. К.). И сам Гончаров, если он только не ошибался, размышляя задним числом, был весьма предубежденно настроен в отношении еще только задуманного Штольца и, желая преодолеть предубеждение, конструировал характер и судьбу героя таким образом, чтобы он был понятен не только ему самому, но и русскому сердцу вообще: «...должно быть, тогда (я теперь забыл) мне противно было брать чисто немецкого немца».¹⁴

Для Гончарова Штольц — персонаж бесспорно положительный. Но для прояснения и одновременного заострения антитезы (русская «апатия» и европейская «энергия») ему нужен нерусский герой, хотя вводить в роман «немецкого немца» ему «противно». И Штольц, пусть наполовину, но становится русским, «веру исповедует православную», отцовское «практическое воспитание» несколько смягчается влияниями, исходящими от княжеского замка, Обломовки, где «вечный праздник», и от матери с ее «Телемаком», Григом, страстью завивать сыну кудри и шить «изящные воротнички и манишки». Но... согласные голоса порицателей Штольца, зазвучавшие без малого полтора века назад, свидетельствуют о том, что попытки Гончарова успехом не увенчались: характер «не сложился», «смешанные элементы» (IV, 168), призванные его составить, единства не обрели, а штольцевская «русскость» проявилась разве что в авторских заверениях и в почти демонстративной отстраненности Андрея Ивановича от немецкого мира Петербурга — мира многолюдного, деятельного, сплоченного, не скрывающего своего присутствия в северной столице.¹⁵

Так обстояло дело не только со Штольцем, но и с Петром Адуевым и даже Иваном Тушиным — предпринимателем подчеркнуто русским, что не спасло его от неубедительности, а автора «Обрыва» от очередной неудачи. Тип «представителя настоящей новой силы и нового дела»¹⁶ Гончарову явно не давался ни в самом начале его творчества, ни тогда, когда он дописывал свой последний роман. Та же закономерность выявляется и во «Фрегате „Паллада“»: если в романах образы «деятелей» лишены художественной убедительности, то в книге очерков, где Гончаров выступает прежде всего как бытописатель, этнограф, публицист и даже историкософ, он не может однозначно определиться в своем отношении к тем же «деятелям». Поэтому вряд ли прав Ю. Лошиц, убежденный, что во «Фрегате» Штольц уже «выявлен» «как общественный тип, как представитель „новой“ буржуазной деятельности».¹⁷ Скорее лишь обозначен, причем как проблема, к которой Гончаров дважды обращался в пределах одного очерка, живописуя «поэтический образ в черном фраке» (II, 64) и оценивая достоинства и изъяны представляемой им цивилизации. Проблема не получит своего разрешения ни здесь, на «английских» страницах очерков, ни в дальнейшем. Гончаров будет то восславлять прогресс, то сетовать по поводу его издержек, а оказавшись в самом

¹³ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 65.

¹⁴ Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика... С. 307.

¹⁵ Приношу глубокую благодарность Т. И. Орнатской, обратившей мое внимание на это обстоятельство.

¹⁶ Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика... С. 329.

¹⁷ Лошиц Ю. М. Гончаров. М., 1986. С. 206.

сердце Сибири, он обмолвится о «русском, самобытном примере цивилизации, которому не худо бы поучиться некоторым европейским судам, плавающим от Ост-Индии до Китая и обратно» (III, 389). Это уже выводы писателя, завершающего свое почти кругосветное путешествие и имеющего возможность подытожить впечатления. Хотя и первый очерк «От Кронштадта до мыса Лизарда», где о западном укладе жизни сказано много нелицеприятного, — это, по мнению комментаторов, тоже своеобразный, отражающий концепцию всего цикла (III, 504) итог, ибо на первом месте он оказался уже в составе отдельно изданной книги, тогда как в журнале был опубликован одним из последних. Здесь же звучит и знаменательное авторское признание: «Боюсь, что образ современного англичанина долго будет мешать другим образам... Сбуду скорее черты этого образа вам и постараюсь забыть» (II, 63).

Опасения писателя не обманули: образ «мешал» ему и на Мадере, и в Шанхае, и у берегов Японии, и на Ликейских островах, и тогда, когда он дописывал «Обломова», где «англичанин» превратился в «русского немца». «Мешал» как раз потому, что не был до конца «выявлен». По той же причине его не удалось ни «сбыть», ни «забыть». Кстати, мешал Штольц не одному Гончарову, но и критикам: кого-то раздражало, что он «насильственно суется в глаза читателю»,¹⁸ другие были убеждены, что он лишний в системе образов романа, является «излишней роскошью».¹⁹

Где не оставалось ничего не выявленного, так это в «русской Обломовке», и в романной, и в той, что неожиданно вырастает, рассеивая английский туман, на страницах «Паллады». Ни одно из проявлений обломовского уклада не вызывает у писателя отвращения, здесь нет ничего, что могло бы быть «противно». Жизнь в Обломовке, если взглянуть на нее глазами *европейца*, безобразна и безалаберна, хотя каждое обстоятельство, ее характеризующее, предопределено невесть когда установившимся порядком, «нормой жизни», которую *русский* писатель выявил еще в «Сне Обломова». Это не программа «нового англичанина», которой подчинен не только он сам, но и весь окружающий его мир («все растет и живет по программе» — II, 53), это порядок, допускающий, чтобы барин спал до полудня, а после пробуждения не мог без помощи Егорки найти ни сапог, ни панталон. Тем же порядком предопределяется и рачительное ведение хозяйства, не оставляющее простора для деятельности «нечестивого управителя», знакомого читателю еще по «Сну Обломова». Или хлебосоольство без меры и благотворительность, пределы которой положены не заранее выделенными суммами, а тем, сколько раз постучат в ставень крестьянской избы и попросят «Христа ради» и сколько раз обратятся к помещику с напоминанием о сиротах, бедных, погорельцах и т. д. Почему у барина «к концу года выходит вовсе не тот счет в деньгах, какой он прикинул в уме, ходя по полям, когда хлеб был еще на корню... Не по машинке считал!» (II, 70).

С помощью «машинки, которая сама делает выкладки» (II, 64), этот порядок действительно не выверить, ибо не «по таблице» (II, 55) здесь живут и творят добро, когда такое случается: «Он не действует из принципа, он не гуманен, а *добр*, в нем есть любовь, он понимает все бесконечное значение любви. Он смотрит на человека не с точки зрения гуманности, он смотрит на него с любовью».²⁰ Так писал об Обломове

¹⁸ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 170.

¹⁹ Там же. С. 118—119.

²⁰ Там же. С. 208.

едва ли не самый пылкий его почитатель из цеха литературных критиков Ю. Н. Говоруха-Отрок, и слова эти в полной мере применимы к каждому из обитателей очерковой Обломовки.

Для Гончарова вполне адекватным средством «выявления» обломовского уклада становится иррациональный язык поэтов, которым он пользуется, не смущаясь тем, что «Паллада» не роман, а потому нет возможности скрыться за личиной порожденного собственной фантазией Ильи Ильича, интонации которого без труда угадываются в следующей «фламандской» зарисовке (одна из подобных картинок вырвет у Штольца ставшее знаменитым восклицание: «Да ты поэт, Илья!»): «...Егорка принес к обеду целую корзину карасей, сотни две раков да еще барчонку сделал дудочку из камыша, а барышне достал два водяных цветка, за которыми, чуть не с опасностью жизни, лазил по горло в воду на средину пруда. Напившись чаю, приступают к завтраку: подадут битого мяса с сметаной, сковороду грибов или каши, разогреют вчерашнее жаркое, детям изготовят манный суп — всякому найдут что-нибудь по вкусу» (II, 66).

Впрочем, автор «Паллады» и не собирался скрывать своего отношения к Обломовке, почву которой с его ног не смыли «никакие океаны» (II, 70) и которая, в отличие от «поэтического образа в черном фраке», никогда ему не мешала и не была «противна», чего не скажешь об альтернативном ей европейском укладе. Об этом уже шла речь, но хочется вновь обратиться к очерку «От Кронштадта до мыса Лизарда» с тем, чтобы процитировать несколько строк, подтверждающих, что, когда через 20 лет после завершения «Обломова» в статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал, будто не стал вводить в роман «немецкого немца», ибо было «противно», он не ошибался: «Но, может быть, это все равно для блага целого человечества: любить добро за его безусловное изящество и быть честным, добрым и справедливым — даром, без всякой цели, и не уметь нигде и никогда не быть таким, или быть добродетельным по машине, по таблицам, по востребованию? Казалось бы, все равно, но отчего же это *противно*?» (II, 55, курсив мой. — В. К.).

Итак, у русского человека, будь то писатель, критик или пусть малосимпатичный романский персонаж, Штольц вызывал если не отвращение, то, во всяком случае, устойчивое неприятие. Но почему?! Ведь даже такой апологет Обломова, как А. В. Дружинин, не скупившийся на упреки в адрес Штольца, одновременно признавался, что не видит в нем «ровно ничего несимпатического».²¹ Причины следует искать не только в самом герое — «русском немце», но и в отторгающей его среде — «русском мире», где тот же Обломов вовсе не выглядел инородным телом. Случалось, его поносили, обличали, но мало кто не оценил масштабности явленного в нем национального типа — пример Добролюбова здесь достаточно красноречив. Но тогда резонно допустить возможность существования и такого пространства (национального, культурного, религиозного), в пределах которого и Андрей Штольц выглядел бы достойным образом. Оно действительно существует, причем границы его были очерчены человеком, всецело принадлежавшим этому пространству... При чтении знаменитой работы Макса Вебера «Протестантская этика и дух капитализма» (именно о ней и пойдет речь) ассоциации с гончаровским романом возникают во множестве, и не будь известно, что Вебер родился уже после завершения публикации «Обломова», крайне соблазнительно было бы

²¹ Там же. С. 119.

допустить возможность (или даже очевидность!) непосредственного влияния немецкого мыслителя на творчество русского писателя. Хотя впечатления и типологические созвучия: тот человеческий тип, который без особого успеха пытался «выявить» художник, через несколько десятилетий был с блеском и «выявлен», и на широчайшем историческом фоне представлен философом и социологом, наверняка не знавшим, какие попытки в этом направлении предпринимались его старшим современником в России.

Перенести разговор в плоскость идей М. Вебера нам поможет один из гонимых героев, все тот же Михай Андреевич Тарантьев. На этот раз объектом его негодования станут сразу оба Штольца, отец и сын:

«— Да чем же не нравится отец, например? — спросил Илья Ильич.

— А тем, что приехал в нашу губернию в одном сюртуке да в башмаках, в сентябре, а тут вдруг сыну наследство оставил — что это значит?

⟨...⟩

— Хорош мальчик! Вдруг из отцовских сорока сделал тысяч триста капитала, и в службе за надворного перевалился, и ученый... теперь он еще путешествует! Пострел везде поспел!» (IV, 54).

Слова, звучащие, как казальство Тарантьеву, убийственным приговором, в системе ценностей, составлявших основу мироотношения Штольцев, прозвучали бы как комплимент. В общих и главных чертах эта система была изложена самим Штольцем-сыном во время знаменитого ночного разговора, после того как Илья Ильич изложил свой «идеал жизни». В ответ на сдержанно-горделивое замечание Андрея, что он «видел Россию вдоль и поперек» и «трудится», Обломов, явно рассчитывая на утвердительный ответ, вопрошает:

«— Когда-нибудь перестанешь же трудиться ⟨...⟩

— Никогда не перестану. Для чего?

— Когда удвоишь свои капиталы, — сказал Обломов.

— Когда учетверю их, и тогда не перестану.

— Так из чего же, — заговорил он, помолчав, — ты бьешься ⟨...⟩

— Для самого труда, больше ни для чего. Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей» (IV, 185).

Штолец несколько удалился от истины, ибо «содержанием, стихией и целью жизни» труд стал не только для него, соответствующий образ мыслей, как утверждал М. Вебер, «встретил сочувствие целого народа»,²² даже народов, которые, будучи подхвачены в XVI—XVII веках волнами Реформации, не только разорвали отношения с римским первосвятительским престолом, но и отказались от традиционной этики. Тогда среди кальвинистов, анабаптистов, затем квакеров, меннонитов, методистов, пиетистов и, наконец, лютеран появились люди (Л. Н. Гумилев назвал бы их пассионариями), которые на вопрос о смысле жизни «ответили бы ⟨...⟩, что само дело с его неустанными требованиями стало для них „необходимым условием существования“» (89). Вебер пишет об «иррациональности подобного образа жизни» (там же), если взглянуть на него с позиций средневековья. Не только Обломову, Тарантьеву, русским критикам, но и любому «человеку докапиталистической эпохи» абсурдным представилось бы положение, при котором «человек существует для дела, а не дело для человека» (90). Ситуация в точности соответствует той, что

²² Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избр. произв. М., 1990. С. 78. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

воссоздана у Гончарова: «Так из чего же ты бьешься?» — вопрошает Обломов, будучи не в силах понять своего друга, и скрепя сердце соглашается признать неизбежность «беготни, страстей, войн», если только они служат «выделке покоя» и достижению «идеала утраченного рая» (IV, 184), но... Штольц остается по-пуритански непреклонным и последовательным: только труд ради самого труда, все прочие мотивировки отвергаются им как проявление обломовщины.

Штольцу эта жизненная установка не казалась ни иррациональной, ни парадоксальной, так как еще в XVI—XVII веках она получила соответствующее догматическое обоснование, а за истекшие столетия составила основу ментальности целых народов. Жан Кальвин, представлявший наиболее радикальное крыло в реформаторском движении, смог убедить своих женевских, а через их посредство и всех прочих последователей в том, что участь каждого представителя рода человеческого предрешена уже в момент творения мира: кто-то определен ко спасению, а кто-то обречен на гибель. Учение о предопределении еще в начале V века пытался обосновать родоначальник христианской антропологии Блаженный Августин, но именно Кальвин более чем через тысячу лет сообщил этому учению характер жесткой доктрины, не оставляющей простора для самоопределяющейся воли. Человек оставался один на один с неотвратимостью, жуткой в своей неизвестности, а это неизбежно должно было обернуться параличом воли или иными психопатологическими последствиями. Ведь православный или католик мог уповать на милосердие Божие, предстательство или «сверхдолжные» заслуги святых, свои силы, материнские молитвы наконец... Даже самый отъявленный грешник мог утешить себя воспоминанием о разбойнике благоразумном, который первым, вслед за воскресшим Спасителем, вошел в рай... Даже протестант иной, не кальвинистской, традиции мог надеяться на оправдание верой... Казалось бы, отвергая все это, кальвинизм обрекал себя на превращение в антисистему, лишенную перспектив на будущее. Однако все сложилось иначе.

Отец-основатель нового вероучения не ограничился тем, что его последователи, порвавшие с религиозной традицией, получили надежду на спасение (надежда — это слишком призрачно!), он предоставил им возможность обрести полную в этом уверенность. Если христианин-традиционалист, будь он даже праведником, с трепетом ожидал перехода в иной мир и за каждым богослужением по несколько раз просил о «добром ответе на Страшном Судище Христове», то кальвинист получил возможность умереть бестрепетно, со спокойной совестью, ибо он уже знал, что ждет его за порогом смерти. Пусть нельзя изменить свою участь, но это не страшно, да и не нужно, если есть возможность убедиться, что от начала века ты отнесен к числу избранных, а верным признаком этого является умение делать дело.

Полного единомыслия среди протестантов не было никогда, особенно в XVI—XVII веках, когда религиозные страсти бушевали еще с полной силой. Тот же Кальвин яростно полемизировал не только с католиками, но и с анабаптистами; правительство дружественного Женеве Берна, в свою очередь, объявляло учение о предопределении вредным и запрещало его проповедь, лютеране не принимали Кальвинова учения о евхаристии и т. д. и т. д. Но, однако, относиться «к своей работе как к призванию, как к самому верному, в конечном итоге единственному, средству увериться в своем избранничестве» (203—204) протестанты, независимо от исповедуемой доктрины и места жительства, привыкли практически все.

Вот что писал по этому поводу Ричард Бакстер, один из столпов английского пуританизма, в том же XVI веке: «...в земной жизни человеку для того, чтобы увериться в своем спасении, должно делать дела пославшего его, доколе есть день. Не бездействие и наслаждение, а *лишь деятельность* служит приумножению славы Господней (...) Следовательно, главным и самым тяжелым грехом является *бесплодная трата времени*» (186). «...Избранность воплощается в *добросовестности*, которая в свою очередь находит свое отражение в тщательном и методичном выполнении своих профессиональных обязанностей» (190).

Труд, свидетельствующий об избранности труждающегося, должен быть, во-первых, честным (пуританская этика отвергала авантюризм), во-вторых, общественно полезным, а «в качестве третьего и практически безусловно наиболее важного критерия выступает... доходность» (190). Таким образом, жажда наживы, которая в средние века обличалась и отвергалась как недостойное проявление «грязной скаредности», которая для Фомы Аквинского была *turpitude* (позором!), в контексте новых религиозно-этических ценностей превратилась «не только в законное, но и в удобное Богу... занятие» (197).

Это положение практически все объясняет в ситуации отторжения Штольца «русским миром», связанным с иными религиозными традициями, не скорректированными реформацией, которая, как известно, не затронула православного Востока. Можно было восхищаться динамизмом Андрея Ивановича, тем, что он нажил деньги, приумножил отцовский капитал, но «богатеть для Бога» (191), как учил тому Бакстер, — этого не поняли бы ни его друг, ни его критики, ни даже его создатель. В знаменитом споре Обломова со Штольцем было бы гораздо больше ясности, если бы в романе оставалась одна система ценностных координат. Их, однако, две. Пребывая в одной из них, герои спорят, пытаются осмыслить свое существование, о другой же они и не догадываются, хотя ответы на занимающие их вопросы обретаются именно там. И тот и другой, говоря словами А. Ф. Лосева, отмечены «печатью новоевропейского мироощущения»: ²³ самих себя, оппонента, свою жизненную программу они рассматривают через призму ценностей европейской цивилизации, самодостаточность и универсальность которой сомнений у них не вызывает. Ведь даже Обломов мечтает о такой Обломовке, где барыня проводила бы время за роялем и книгой, барин пил после обеда «мокку» и курил гаванские сигары, а на кухне хозяйничал повар, прошедший выучку в английском клубе. В споре явно не хватает третьего участника — того же Макса Вебера, который подвел бы несогласных друзей к иной системе и обстоятельно, цитируя первоисточники и апеллируя к историческим примерам, растолковал им существо их разногласий. Если бы эти объяснения и не прекратили спора, то, может статься, перевели его в иную плоскость: можно было спорить, какая из двух традиций, православная или протестантская, больше соответствует духу евангельского откровения, но... Гончаровские персонажи, будучи людьми европейски просвещенными, этой проблематикой практически не интересовались, как заметил в свое время И. Анненский, они «даже не касаются религиозных вопросов». ²⁴ И Штолец, надо полагать, немало удивился бы, узнав от своего соплеменника, что его поведенческая установка (труд «для самого труда») санкционирована «центральным догматом всех протестантских исповеда-

²³ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 36.

²⁴ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 212.

ний, (...) который единственным средством стать угодным Богу считает (...) исключительно выполнение мирских обязанностей так, как они определяются для каждого человека его местом в жизни» (97).

В предыдущей статье, посвященной гончаровскому роману,²⁵ автор этих строк позволил себе для определения жизненного уклада, породившего Обломова, употребить оксюморонное словосочетание «безрелигиозное средневековье». Подобную формулу уместно использовать и в случае со Штольцем, чью жизненную установку можно определить как «безрелигиозный пуританизм». Андрей Иванович жил не за счет осознания религиозного долга, а за счет того импульса, который был сообщен его саксонским предкам лет за 200—250 до описываемых Гончаровым событий. Исключительно ярко эту ситуацию иллюстрирует судьба Штольца-старшего — Ивана Богдановича: «Он был в университете и решил, что сын его должен быть также там (...) ..Взял колею от своего деда и продолжил ее, как по линейке, до будущего своего внука, и был покоен (...) Он не был педант в этом случае и не стал бы настаивать на своем, он только не умел бы начертать в своем уме другой дороги сыну. (...) Когда сын его воротился из университета и прожил месяца три дома, отец сказал, что делать ему в Верхлёве больше нечего, что вон уж даже Обломова отправили в Петербург, что, следовательно, и ему пора.

А отчего нужно ему в Петербург, почему не мог он остаться в Верхлёве и помогать управлять имением, — об этом старик не спрашивал себя; он только помнил, что когда он сам кончил курс ученья, то отец отослал его от себя.

И он отослал сына — таков обычай в Германии» (IV, 161—162).

Как видим, Иван Богданович руководствовался «обычаем», традицией и в этом отношении принципиально ничем не отличался от обломовцев с их «нормой жизни», «готовой и преподанной им родителями». Отличие состояло в существе норм, в их религиозных истоках, о которых давно забыли как в Обломовке, так и в верхлёвском доме немца-управляющего.

В вышедшей в 1988 году книге В. Кантор писал о том, что в «рассуждениях Муразова (речь шла о втором томе «Мертвых душ». — В. К.) слышатся отзвуки „протестантской этики“» и что в том же ряду, после гоголевского героя, «стоят и гончаровские Штольц и Тушин, тургеневский Соломин, выполняющие роль идеальных героев в деле перестройки России».²⁶ Странно, но в статье, опубликованной в начале следующего, 1989 года, тот же автор пишет нечто противоположное: «Большой искус сказать, что Штольц — представитель „протестантской этики“ (понятой по Максус Веберу, который к тому же сегодня у нас в моде). Однако, делая Штольца православным, Гончаров априори отклоняет подобные попытки».²⁷ Трудно объяснить столь решительный разворот во мнении, и мы не будем касаться его причин, заметив лишь, что «православности» Штольца вряд ли стоит придавать серьезное значение. Уже потому, что для многочисленной части русского дворянства, особенно для той, что проживала в северной столице, быть православным значило числиться по «ведомству православного вероисповедания» и раз в году приступать к исповеди и причащаться, демонстрируя таким образом свои верноподданнические настроения. К большому их никто не обязывал.

²⁵ Криволапов В. Н. Еще раз об «обломовщине» // Русская литература. 1994. № 2. С. 27—47.

²⁶ Кантор В. К. «Средь бурь гражданских и тревоги...». М., 1988. С. 16.

²⁷ Кантор В. Долгий навек к сну (Размышления о романе И. А. Гончарова «Обломов») // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 175.

Примером такой «православности» мог бы послужить Петр Адуев — прямой предшественник Штольца в галерее гончаровских «полезных тружеников» (I, 204), да и сам Иван Гончаров — по крайней мере в молодые и зрелые годы: в 1849 году, пребывая на родине, он шокировал симбирских родственников и знакомых своих «нехождением» в церковь (VIII, 199).

Российская законодательная система лишала подданных империи права на внеконфессиональное состояние, следовательно, акт религиозной самоидентификации в тех редких случаях, когда человек сталкивался с необходимостью его осуществления, был актом обязательным и правовым. Формально закон допускал исповедание всех существовавших на территории России религий, затруднен был религиозный выбор, ибо запрещалось отступление от православия и переход из иных христианских исповеданий в нехристианские.²⁸ Петр Адуев и его создатель были избавлены от проблемы выбора уже фактом своего рождения в православных семьях, Штольцу же этой проблемы избежать не удалось, ибо его родители представляли две различные традиции в христианстве, ни одна из которых ощутимых движений в его душе не вызвала (по крайней мере читателю о них не сообщается), но и не избавляла от необходимости выбирать...

Немцы в Петербурге составляли после русских вторую по численности этническую группу (к примеру, белорусы и украинцы — четвертую и пятую соответственно²⁹), основная их часть придерживалась протестантских исповеданий. Не учитывать этого было нельзя. Но, с другой стороны, «господствующей и первенствующей» верой являлось все же православие, а значит — предпочтительнее было связать себя с ним. Поэтому и заявленная религиозная принадлежность Штольца свидетельствует не столько о его православности, сколько о его непротестантизме. Впрочем, за Штольца проблему выбора скорее всего решил еще его отец в первые дни после появления Андруши на свет: мальчика надо было крестить, делать соответствующие метрические записи, но и такой вариант событий свидетельствует лишь о том, что религиозный индифферентизм среди Штольцев проявился еще поколением раньше.

Система ценностей и ориентиров, если она претендует на универсальность, должна давать ответы на любой из запросов человеческого духа (к числу подобных систем относятся те религии, которые прошли длительное испытание временем, и православие, равно как и основные протестантские течения, бесспорно входят в их число). Конечно, каждый вправе не согласиться с предложенными ответами, но это уже другой вопрос. Насколько универсален безрелигиозный катехизис Штольца? Когда Андрей Иванович впервые появляется на страницах романа, то производит впечатление человека абсолютно неуязвимого — ни для тех сложностей, которые неизбежно порождает каждодневная житейская суеда, ни для так называемых вечных вопросов: «Не видали, чтоб он задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно (...) Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой был нужен для этого явления, как ключница сразу выберет из кучи висящих на поясе ключей тот именно, который нужен для той или другой двери» (IV, 167).

²⁸ Зырянов П. Н. Православная церковь в борьбе с революцией 1905—1907 гг. М., 1984. С. 20.

²⁹ Юхнева Н. В. Этнический состав в этносоциальных структурах населения Петербурга. Л., 1984. С. 3.

Имел он вполне удовлетворявшее его представление о смысле жизни, правда, формулировалось оно довольно абстрактно и отдавало чрезмерной патетикой, что само по себе подозрительно: «Он говорил, что „нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно...”» (IV, 167). Преисполненный сил и веры в самого себя, одержимый рвением, которое средневековый морализатор неизбежно заклеил бы как «тяжкое и зверообразное»,³⁰ Штольц не задумывался над тем, зачем куда-то идти и что-то нести, если «сосуд», пусть даже полный до капли, в конце пути, в «последний день», все равно разобьется...

Но неизбежно наступит время, когда ему придется «болезненно и мучительно» задуматься, причем смутит его обстоятельство самое что ни на есть житейское. Штольц надумает жениться! Шаг для каждого мужчины фактически обязательный, а потому обыденный. В той же Обломовке в подобных ситуациях никаких проблем не возникало, все совершалось автоматически, по от века заведенному порядку. У Штольца же с его «четырьмя временами года» (женитьба в эти представления должна вписываться предельно органично) и «кучей ключей» и отмычек на все случаи жизни не сразу нашелся ключик от дверей в семейную жизнь. Воля Обломова-жениха была парализована осознанием своей житейской беспомощности: надо было добывать деньги, следить за хозяйством, обустроить дом и т. д. С решением этих проблем все должно было гармонизироваться, а семейный очаг призван был стать святилищем будущей обломовской утопии. Богатого, легкого на подъем, практичного Штольца житейские проблемы не смущали, однако, подобно своему безвольному другу, при мысли о женитьбе он оробел и задумался над тем, «как примирится его внешняя, до сих пор неутомимая деятельность с внутренней, семейною жизнью, как из туриста, негоцианта он превратится в семейного домоседа. Если он успокоится от этой внешней беготни, чем наполнится его жизнь в домашнем быту?» (IV, 456).

Но что же это за система ценностей, которая не в состоянии сориентировать человека в самых естественных ситуациях? Это ли не свидетельство ее неуниверсальности, того, что она не самодостаточна и нуждается во внешних подпорках, таких хотя бы, как «неутомимая деятельность», не позволяющая остановиться, оглядеться и задуматься. Смущение Штольца в этой ситуации равносильно краху его идеологии — того самого безрелигиозного пуританизма.

Правда, Гончаров предлагает другое объяснение этого обстоятельства, связывая причину смущения Штольца с его полурусским происхождением и русскими условиями бытия: «Мать своими песнями и нежным шепотом, потом княжеский разнохарактерный дом, далее университет, книги и свет — все это отводило Андрея от прямой, начертанной отцом колеи; русская жизнь рисовала свои невидимые узоры и из бесцветной таблицы делала яркую, широкую картину» (IV, 453). Поэтому-то, настаивал писатель, Андрей и не перенял от отца «педантическую строгость, которою немцы сопровождают взгляд свой, каждый шаг в жизни, в том числе и супружество» (IV, 453). Потому-то он «выработал себе убеждение, что любовь с силою Архимедова рычага движет миром» (IV, 454). Потому-то грезился ему образ идеальной женщины, «образ такой простой, чистый» (IV, 456).

³⁰ Панченко А. М. Русская литература в канун петровских реформ. М., 1984. С. 6.

Подкрепляя авторские объяснения, можно сослаться на то, что и Обломова — «в высшей степени идеалиста» (VIII, 318) и типично русского мечтателя занимали те же проблемы. Он помышлял и об идеальной женщине, «высокой, стройной... со спокойно сложенными на груди руками» (IV, 206), и о «норме любви» (IV, 207) задумывался. Но вспомним, как Штольц уже после разрыва Ольги с Обломовым, за несколько месяцев до собственной свадьбы, менторски наставлял друга: «Ты заметь, что сама жизнь и труд есть цель жизни, а не женщина...» (IV, 398). В каком же из этих проявлений, откровенно романтическом³¹ (любовь — «Архимедов рычаг») или прагматическом (в традициях Петра Адуева), Штольц оставался самым собой? И почему именно любовь стала для Штольца камнем преткновения?

Уже замечено, что «общий для центральных персонажей Гончарова тезис „любовь движет миром“ был, вне сомнения, одним из „коренных, капитальных... убеждений“ их создателя».³² Однако общностью «философии любовного чувства» дело не ограничивается: каждый, кто знаком с биографией писателя, наверняка согласится с тем, что не только в философствующем, но и в робеющем перед перспективой брака Штольце нетрудно разглядеть И. А. Гончарова, который, видимо, в силу своей чрезвычайной мнительности так и не завел семьи: напомним лишь об ужасающей его возможности визита к женатому человеку «волков» — «нарушителей супружеского спокойствия».³³ Ни в Гончарове, ни в Обломове это не удивляет, ибо полностью соответствует складу их характеров и темпераменту, но вот в Штольце... Когда Гончаров вынуждал своего героя отречься от пуританского взгляда на любовь и семью, он подчинял его не логике его характера, но сюжетной коллизии, в соответствии с которой Штольц был призван составить счастье Ольги Ильинской. Но останься он пуританином, о каком счастье могла идти речь? Ведь даже матери Штольца, женщине далекой от идеала, заданного образом Ольги, претил «пошлый порядок» и «скучная правильность жизни», с которыми она познакомилась в Германии и живым напоминанием которых был ее собственный муж. А каково бы пришлось Ольге?

Отрешившись от «педантической строгости» в супружестве, Штольц как будто вполне осчастливил свою жену, был счастлив сам, причем настолько, что само слово «счастье» и производные от него в главе VIII части четвертой (где описывается семейная жизнь Штольцев) употребляется едва ли не чаще всех прочих (иногда до пяти раз на странице!). Настораживает уже это: не пытается ли автор убедить читателя в том, в чем и сам не очень уверен. Ольга — девушка духовно взыскующая. Оставляя в стороне вопрос о существовании этого взыскания (не оставляя при этом надежды в скором будущем к нему обратиться), проследим, как оно удовлетворяется, ведь именно это и обеспечивает ее счастье.

Современный исследователь заметил, что, создавая образ Штольца, «писатель положился не на интуицию, а на рассудок, на знание жизни и на писательский расчет».³⁴

Сказанное можно отнести не к одному только Штольцу, но и к среде его окружающей. Тот райский уголок, который он создал в Крыму, удивительно напоминает Обломовку. На это давно обратили внимание, не

³¹ Недзвецкий В. А. 1) И. А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература. 1993. № 1. С. 56; 2) И. А. Гончаров — романист и художник. С. 46, 96.

³² Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. С. 94.

³³ Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика... С. 52.

³⁴ Котельников В. А. Иван Александрович Гончаров. М., 1993. С. 124.

скрывал этого и Гончаров, проговорившись, что жизнь у Андрея и Ольги протекала так, «как мечтал и Обломов» (IV, 458). Правда, уже в следующей строке писатель как бы спохватывается: «Только не было дремоты, уныния у них», и не скупится на заверения в «вечном движении жизни, вечном раздражении души» и т. д. Мы узнаем, что Ольга и Андрей вместе читают и спорят о прочитанном, хотя при этом и не сообщается, что за книги у них в руках и что составляет предмет их споров. «Да все!» — не очень ловко отмечает автор возможные недоразумения и продолжает рассказ о том, как Ольга помогает мужу в делах, «соображает, рассуждает не хуже его» (IV, 459). Но опять непонятно, о чем «рассуждает», в каких «делах».

Характеризуя нравоописательное время у Гончарова, Д. С. Лихачев афористично заметил: «„Сон Обломова“ — это рассказ не о том, что было, а о том, что бывало, случалось и, может быть, продолжается где-то».³⁵ Крымская же идиллия — это не то, что было или бывало, а то, что *должно* быть. Вместо образа читателю предлагается некая умозрительная конструкция, схема, по которой, на взгляд европейски цивилизованного человека середины прошлого столетия, *должна* протекать гармоничная семейная жизнь. Определяется «норма любовно-семейного союза».³⁶ Не случайно находят у Гончарова отзвуки просветительских традиций, ведь именно «просветители призывали к непосредственному воспроизведению идеальной нормы поведения личности».³⁷ Но отзвуки остаются отзвуками, и если для просветителей, того же Чернышевского к примеру, вполне естественны умозрительные построения, выдержанные в категориях долженствования, то в романах Гончарова они попросту «не живут». Не то же ли самое имел в виду Белинский, когда упрекал автора «Обыкновенной истории» за то, что тот «увлекся желанием попробовать свои силы на чуждой ему почве сознательной мысли — и перестал быть поэтом».³⁸

Упрекнул бы, наверное, и за «Обломова», доведись ему читать и рецензировать этот роман, ведь «сознательная мысль» или «авторский расчет», состоящие в стремлении наполнить жизнь Андрея и Ольги внутренним содержанием, просматриваются уже в том, что штольцевская Обломовка перенесена в Крым. Это не центральная Россия с ее «бедными селеньями», «скудной природой», мужиками, барщиной, соленьем грибов (всех антипоэтических атрибутов не перечислить), само нахождение в Крыму подразумевало иное качество бытия. «Они поселились в тихом уголке, на морском берегу. Скромн и невелик был их дом. Внутреннее устройство его имело так же свой стиль, как наружная архитектура, как все убранство, носило печать мысли и личного вкуса хозяев (...) Сеть из винограда, плющей и миртов покрывала коттедж сверху донизу. С галереи видно было море, с другой стороны — дорога в город» (IV, 452—453).

Удивляет то, что, не понаслышке знакомый с красотами экзотических стран и южных морей, Гончаров нарисовал картину, сплошь состоящую из деталей, отштампованных в литературных цехах. Хотя удивляться, наверное, не стоит. Во-первых, потому, что в Крыму Гончаров все же не бывал, а во-вторых, Крым, равно как и Кавказ, для читающего и пишущего человека того времени был реальностью не столько географической, сколько литературной, окруженной целым сонмом романтических

³⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 303.

³⁶ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. С. 43.

³⁷ Тихомиров В. Н. Традиции просветительского реализма в романе «Обрыв» // И. А. Гончаров. Новые материалы о жизни и творчестве писателя. Ульяновск, 1976. С. 25.

³⁸ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 397.

ассоциаций, которые, надо полагать, и создали «смысловое поле», определившее творческое поведение писателя: Гончаров, только-только проясвивший себя как просветитель, начинает писать как романтик. Вот один из наиболее характерных в этом отношении пассажей (о пейзаже или зарисовке тут вряд ли уместно говорить): автор обращает крымскую природу в один из источников впечатлений, что призваны «восполнить» жизнь обитателей коттеджа до того состояния, когда она уже «не как в Обломовке», он буквально заставляет Андрея и Ольгу любоваться неприглядной для петербургского жителя картиной: «Часто погружались они в безмолвное удивление перед вечно новой и блещущей красотой природы. Их чуткие души не могли привыкнуть к этой красоте: земля, небо, море — все будило их чувство, и они молча сидели рядом, глядели одними глазами и одной душой на этот творческий блеск и без слов понимали друг друга.

Не встречали они равнодушно утра; не могли тупо погрузиться в сумрак теплой, звездной, южной ночи» (IV, 458, 459).

Под стать пейзажу и «книжные» страсти, на его фоне проявляющиеся и призванные свидетельствовать все о той же духовной «восполненности»: «Там караулила Ольга Андрея, когда он уезжал из дома по делам, и, завидя его, спускалась вниз, пробегала великолепный цветник, длинную тополевую аллею и бросалась на грудь к мужу всегда с пылающими от радости щеками, с блещущим взглядом, всегда с одинаким жаром нетерпеливого счастья, несмотря на то, что уже пошел не первый и не второй год ее замужества» (IV, 453).

Опять же не без «расчета» автор превращает жилище Штольцев... в музей, где и «ветхие картины», и «статуи с отломанными руками и ногами», и «пожелтевшие от времени книги», и «старый фарфор», камеи, монеты — чем не место удовлетворения взыскующего духа! Как и в случае безмолвного созерцания «блещущей красоты природы», материальная среда здесь конструируется таким образом, чтобы она сама по себе обладала достаточно мощным потенциалом возвышающих душу впечатлений, и тогда уже одно пребывание в ее пределах как бы подразумевает неизбежность духовно насыщенной жизни.

Были в крымском «музее» и «экспонаты» иного рода: «Здесь же нашла место и высокая конторка, какая была у отца Андрея, замшевые перчатки; висел в углу и клеенчатый плащ...» (IV, 453). Хочется разглядеть хоть признак авторской иронии и... не получается. Это неожиданно и удивительно, ведь Гончаров был человеком тонко ироничным как в жизни, так и в творчестве, при этом он оставался носителем православной культурной традиции, которая учит и, главное, умеет распознавать фарисейский, а значит, погибельный дух в любом движении, направленном к самолюбованию. Православному надлежало каяться, памятуя о своей греховности и связывая упование на благую участь в жизни «будущего века» не с личной праведностью, но с Божьим милосердием. Напоминания об этом звучали в 50-м, «покаянном», псалме, с заучивания которого еще в детстве начиналось освоение «Псалтири», в молитвах ко Святому Причащению, когда причастник исповедовал себя первым из грешников («от них же первый есмь аз»), в «Великом каноне» преподобного Андрея Критского и во всем богослужебном строе Великого поста — этой покаянной кульминации всего года, за которой естественно (опять же для православного человека) наступала и спасительная «развязка» — Светлое Христово Воскресение.

Но, быть может, молитвенная и богослужебная практика мало влияли

на индивидуальное мироощущение наших соплеменников, многие из которых начиная с XVIII века если и были связаны с православной церковностью, то лишь номинально? Об обратном свидетельствует как раз литература, зафиксировавшая проявление соответствующих настроений именно на уровне «созерцания своего внутреннего мира»³⁹ — формула принадлежит Аполлону Григорьеву, не понаслышке знавшему, что такое погружение в пучину греха, в том числе и греха неверия, и что такое покаянный, «до кровавого пота», надрыв.⁴⁰ В русской лирике покаянность стала одной из наиболее устойчивых доминант, достаточно вспомнить века, связанные с именами Пушкина, Некрасова, Есенина...

В протестантской среде все обстояло принципиально иначе. Церковь, писал М. Вебер уже в другой своей работе, «Протестантские секты и дух капитализма», это «институт благодати», здесь спасаются грешники; секта же (а практически все протестантские течения выросли из сектантских движений) — это «союз людей, получивших высшую религиозную санкцию» (283), это сообщество «святых». Поэтому «кальвинистский Бог требовал от своих избранных не отдельных „добрых дел“, а святости, возведенной в систему. Здесь не могло быть и речи ни о характерном для католицизма (равно как и для православия. — В. К.), столь свойственном природе человека чередовании греха, раскаяния, покаяния, отпущения одних грехов и совершения новых (...) Практическая этика кальвинизма устраняла отсутствие плана и системы в повседневной жизни верующего и создавала последовательный метод всего жизненного поведения» (153—154). Поэтому в пуританской среде широкое распространение получили дневники, в которые надлежало заносить «все грехи и искушения», а также «свидетельства преуспевания в деле спасения души» (159). «Классическим примером может служить дневник Бенджамена Франклина с его таблицами и статистическими исчислениями на стезе добродетели» (168). О добродетели по таблице Гончаров едко-иронично писал в «английских» главах «Паллады», для Штольца же своего рода «таблицей» или «дневником» стал его «музей», где каждый экспонат соответствовал определенной ступени в его «восхождении»: конторка, замшевые перчатки, клеенчатый плащ... Ряд легко продолжить: чин надворного советника, триста тысяч праведно нажитого капитала, четырехэтажный дом, вилла в Крыму... Увы! «экспонаты» эти в музей не разместить.

В свое время Е. А. Краснощекова отметила «вымученность» «штольцевского пласта» в романе.⁴¹ Сказанное едва ли не в первую очередь можно отнести к страницам, посвященным крымской идиллии: все здесь искусственно, нарочито гармонизировано и каждой составляющей этой гармонии (увивающий стену плющ, книжные страсти, музей, красоты природы...) надлежит выполнить определенную роль в «восполнении» жизни героев до того уровня, который мыслился как идеальный. Это, пожалуй, самая «серьезная», без малейших признаков авторской иронии, глава в романе и одновременно — самая уязвимая в художественном отношении.

Однако, как ни старался автор, в один из моментов почва под ногами, казалось бы, вполне благополучных героев все же заколебалась, выявив тем самым мнимую законченность и достаточность музейно-пасторальной гармонии. Мнимую, если соотнести ее с запросами духа Ольги Ильинской.

³⁹ Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 190.

⁴⁰ Егоров Б. Ф. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М., 1979. С. 6.

⁴¹ Краснощекова Е. А. «Обломов» И. А. Гончарова. М., 1970. С. 82.

После трех-четырех лет пребывания в атмосфере избыточного счастья героиня почувствовала себя... не вполне счастливой. Не в силах разобрататься, что же с нею происходит, она только констатировала, что душа ее все еще «просит и ищет чего-то (...) будто ей мало было счастливой жизни...» (IV, 462). Узами генетического и духовного родства Ольга была связана с идеальными героинями русской литературы, не вступающими в компромиссные сделки ни с жизнью, ни со своей совестью, поэтому «счастливой жизни» ей действительно было мало и логики ее характера не смогла переломить даже обнаженная тенденция «крымской» главы. Необходимо воздать должное Штольцу, диагноз он поставил абсолютно точно. Если резюмировать его весьма витиеватые, но отнюдь не бессодержательные рассуждения, то итог будет следующий: причина посетившей Ольгу тоски в том, что жизнь, ее окружающая, не объясняет ей, для чего она живет: «Это грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне» (IV, 467). Но объяснить причину тоски жаждой истины — вовсе не значит ответить на сакраментальный вопрос «что есть истина?». «Не обегая» обычно в разговорах с женой «социальных или философских вопросов» (IV, 460), в данной ситуации Штольц ведет себя не как философ, но как... врач. Физическое здоровье жены довольно скоро перестает внушать ему опасения, и, диагностировав болезнь духа, он пускает в ход психотерапевтическое средство: «А! Это расплата за Прометеев огонь! (...) ...Люби эту грусть и уважай сомнения и вопросы (...) Они приводят к бездне, от которой не допросишься ничего, и с большей любовью заставляют опять глядеть на жизнь... (...) Мы не титаны с тобой (...) мы не пойдем с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь, счастье и...» (IV, 467—468).

М. В. Отрадин убежден, что здесь Штольц проявляет «своеобразное человеческое достоинство», ибо демонстрирует «ясное осознание своих возможностей» и одновременно «обозначает границы, которые предписаны обыкновенным людям». ⁴² Вряд ли можно согласиться с этим: объяснения Штольца — это скорее демонстрация страусиной позиции, если оценить их в философском, а не психотерапевтическом аспекте. Штольц готов не претендовать на статус титана, Манфреда или Фауста, лишь бы не отвечать на вопрошания собственной души о смысле жизни. Но куда же от них деться, если они неотвязно сопутствовали и Гончарову и его героям?

Причина того, что Штольц не смог выступить в роли «учителя жизни», в том, что дух его витал в тех сферах, где искать ответов на «вечные» вопросы попросту бессмысленно. Штольц представлял безрелигиозный пуританизм, Обломов — безрелигиозное средневековье, смысл же жизни обретается лишь в сферах, сопряженных с религией. Ни научные данные, ни лишенная религиозной опоры умозрение не способны дать вразумительного ответа на запросы взыскующего абсолютной правды человеческого духа. Об этом в период своего решительного поворота «от марксизма к идеализму» писал С. Н. Булгаков, внимательно и заинтересованно читавший в те же годы М. Вебера: «Для человека как разумного существа бесконечно важнее любой специальной научной теории представляется решение вопросов о том, что же представляет собою наш мир в целом, какова его субстанция, имеет ли он какой-либо смысл и разумную цель,

⁴² Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. С. 135.

имеет ли какую-либо цену наша жизнь и наши деяния, какова природа добра и зла и т. д. и т. д. (...) Разрешение их лежит в области метафизического мышления...»⁴³ Но только религиозная вера сообщает открытиям, сделанным на путях метафизического умозрения, характер не требующей доказательства истины, «только она делает несомненным то, что является сомнительным, как и всякий предмет человеческого знания, только она холодное теоретическое знание согревает жаром сердца и делает основой поведения, не только внешнего, но и внутреннего, не только поступков, но и чувств».⁴⁴ С другой стороны, «основные положения религии являются вместе с тем и конечными выводами метафизики, получившими, следовательно, свое оправдание перед разумом».⁴⁵

Иными словами, для того чтобы ответ на «роковой, единственный по своему значению вопрос о смысле нашей собственной жизни, о цели бытия»⁴⁶ звучал внятно и убедительно, он должен быть соотнесен с Абсолютом, воспринятым в православной ли, протестантской ли традиции, или скроенным, на худой конец, по марксистским «таблицам», ведь, являясь «несомненным суррогатом религии», марксизм способен «не только давать удовлетворение запросам разума, но и утолять религиозную жажду абсолютного».⁴⁷

Ни у Обломова, ни у Штольца *такой* веры нет. Один пытается связать смысл своей жизни с активной деятельностью, другой — с покоем. Именно здесь они ищут ответы на «неотвязные вопросы» и не находят потому, что их там попросту нет и не может быть. Хотя сказанное нельзя не дополнить следующей принципиальной оговоркой: и покой, и активная деятельность, и семейная жизнь, идеальный вариант которой писатель попытался воссоздать в «крымской» главе, могут удовлетворить взыскующий дух, но лишь при одном условии: если они получают религиозную санкцию, если будут связаны с идеей выполнения религиозного долга. Православному человеку эту «увязку» помогала осуществить прежде всего *устная культура церкви*,⁴⁸ протестанту — многократно цитируемые сочинения отцов-обоснователей этики протестантизма. Ни Обломов, ни Штолец не соотносят своей деятельности с религиозной традицией, поэтому один теряется, когда вынужден отказаться от постоянных разъездов «вдоль и поперек» России, а другой «плачет холодными слезами безнадежности по светлом, навсегда угаснувшем идеале жизни» (IV, 480).

«Личности Пушкина, — пишет В. А. Котельников, рассуждая об аскетических мотивах в позднем творчестве классика, — нужен был трансцендентный упор».⁴⁹ Такой же упор необходим каждому человеку, пытающемуся осмыслить свою жизнь и постичь смысл бытия в целом. Что остается делать не имеющим «упора» героям Гончарова, в романах которого, по замечанию современного литературоведа, «религиозная тема по существу отсутствует»?⁵⁰ Сразу заметим, что у Гончарова далеко не

⁴³ Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 48.

⁴⁴ Там же. С. 84.

⁴⁵ Там же. С. 50.

⁴⁶ Там же. С. 54.

⁴⁷ Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму. Сб. статей (1896—1903). СПб., 1909. С. IX, X.

⁴⁸ Долгом своим считаю поблагодарить академика А. М. Панченко, предложившего используемую формулу.

⁴⁹ Котельников В. А. Монастырь и мир // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 229.

⁵⁰ Осмоловский О. Н. Этико-философские взгляды И. А. Гончарова (концепция личности) // Литература и время. Вопросы русского языка и литературы. Кишинев, 1987. С. 72.

все и обременены отвлеченными вопросами, уже первый в его творчестве идеалист-мечтатель осознавал, что живет в окружении людей, на которых «одно тело наводит... заботу, а души и в помине нет!» (I, 257). Люди эти составляют «толпы», которые «идут и не знают тумана сомнений, тоски вопросов», «там не до того, где горе и нужда» (IV, 467) — так рассуждал Штольц. Для Петра Адуева «толпа», «современная, образованная, мыслящая и действующая» (I, 287), — это те его современники, которые, подобно ему самому или холостяку Штольцу, целиком отдаются «тяжкому и зверообразному рвению» на служебном или предпринимательском поприщах — ни времени, ни сил для рефлексий тогда тоже не остается. Если же кто и побудит к осмыслению происходящего (в случае с Петром Ивановичем это сделала Лизавета Александровна — его жена), то само «рвение» можно обосновать велениями «века» и объявить святыней. «Все и свято!» — отметал любые сомнения Адуев-старший, а настаивая на своем, позволил себе совсем уж не по-христиански переиначить известную Тертуллианову максиму, сообщив ей прямо противоположный смысл: «Свято, потому что разумно» (I, 287) — у Тертуллиана, напомним: «Верую, потому что нелепо» (*Credo quia absurdum est*).

После первых приступов «тоски» раствориться в «толпе» попыталась Ольга: «Она насильственно стряхивала с души эту задумчивость и ускоряла жизненные шаги, лихорадочно искала шума, движений, забот, просилась с мужем в город, пробовала заглянуть в свет, в люди, но не надолго» (IV, 461). Затем она погружалась в «мелкие заботы домашней жизни», но и это ей мало помогало. К людям «толпы» как будто можно отнести и Марфиньку, живущую без мудрствований, как многие, но при этом еще и умеющую упиваться каждым новым моментом бытия — само это умение является редкостным даром, выделяющим ее среди прочих...

Лишившись после женитьбы возможности трудиться «ради самого труда» с такой интенсивностью, чтобы не возникал вопрос «зачем?», Штольц оказался вне «толпы». Подчиняясь уже не ей, не веяниям «века», но воле своего создателя, он увязал смысл жизни с любовью. Подобная эволюция во взглядах удивительна уже потому, что знаменует возвращение прагматика Штольца на тот путь, с которого свернул еще мечтатель Александр Адуев, исповедовавший до поры культ «благородных страстей». Можно, конечно, возразить, что любовь любви рознь, что зрелое чувство Штольца никак нельзя отождествлять со смятением чувств юного романтика Адуева, и с подобным возражением нельзя не согласиться. Но тогда почему эта любовь — не мальчика, но мужа! — фоном которой к тому же являются великолепные крымские декорации, выглядит так неуверенно? А ведь живописать ее взялся художник, который еще при жизни почитался непревзойденным мастером воспроизведения «сокровенной стихии любви»,⁵¹ которому неизменно, когда он воссоздавал «образы страстей», сопутствовала удача, в том числе и в случае с «незрелыми» страстями Александра — даже его сугубо чувственное влечение к Лизе воссоздано безукоризненно убедительно. Причина видится в том, что половой любви волею романиста присваивается чуждая ей роль, иррациональное по самой своей природе чувство перегружается избыточными смыслами и несвойственными ему функциями, в результате — утрачивается пластичность образов и ситуаций, проглядывает «авторский расчет» и леса просветительских конструкций.

Наконец, можно, если позволяют средства, «загрузить» свою жизнь

⁵¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и русская философия любви. С. 51.

впечатлениями из тех, что «раздражают ум и эстетическое чувство». Их источником могут стать книги, ноты, итальянская опера, красоты природы, музейные экспонаты... Но не есть ли это несколько облагороженный и не отслеженный до конечного предела вариант того пути, которым проществовал Свидригайлов, жадный до впечатлений, «раздражавших» не только эстетическое чувство. Конечным пунктом этого пути стало пресыщение и самоуничтожение. Есть примеры подобной «загруженности» и у Гончарова. Первый — в его раннем очерке «Иван Савич Поджабрин», убедительно проанализированном М. В. Отрадиным как раз в занимающемся нас аспекте: «Жизнь коротка, надо ею жуировать» — так, профанируя основной из постулатов эпикуреизма, Поджабрин определяет свою жизненную установку, отвечает на вопрос о смысле бытия.⁵² Вторым тем же путем пытался пойти Александр Адуев после разрыва с Юлией Тафаевой, когда он «бросился в вихрь шумных радостей», дружеских пирушек и сомнительных увеселений — подвела слабость организма, не справлявшегося с обильными возлияниями, поэтому пришлось бежать «веселых игр за радостным столом». С утратой последней иллюзии была утрачена и убежденность в целесообразности мироздания, пришлось «усердно» «умерщвлять в себе духовное начало» (I, 258): «Я не хочу высшего назначения — слышите ли, не хочу!..» (I, 250) — кричал он упрекавшему его дядюшке. Несколько месяцев, как утверждал автор, отделяло его от «состояния совершенной одеревенелости» (I, 258), как вдруг «улыбнулась» перспектива новой любви, связанной с возможностью совратить невинную девушку — вполне свидригайловский способ взбодриться.

Герои мечутся и задыхаются в безвоздушном пространстве утратившего всякую целесообразность мира, духовно костенеют, «жуируют», подчиняются «зверообразному» ритму «века»... Автору, несмотря на все его старания, никак не удается убедительно выписать ни образ идеального героя, ни окружающую его идеальную среду, тому автору, творчество которого постигалось через сопоставление с живописью мастеров фламандской школы. Причина всему этому одна — отсутствие трансцендентного упора, на котором можно было бы утвердить «Архимедов рычаг» осмысления бытия. Иными словами, все упирается в проблему безрелигиозного отношения к жизни, без решения которой и герои и их создатель оказываются в положении «всегда учащихся и никогда не могущих прийти до познания истины» (2-е Тим. 3, 7).

Но так ли актуальна эта проблема в контексте разговора о Штольце? Обратимся в очередной раз к помощи Макса Вебера. Он показал, что религиозная этика протестантизма изначально содержала в себе залог собственного разложения. Состоял он в попытке сочетать несочетаемое, в том, что протестантизм предъявлял к своим adeptам два взаимоисключающих требования: быть аскетом в миру, отказывая себе в развлечениях, излишнем комфорте, гастрономических и прочих удовольствиях, и богатеть, угождая таким образом Богу. В полной мере заключенное здесь противоречие было осмыслено еще отцами пуританизма в пору наивысшего его расцвета, в XVII веке. «Я опасаюсь того, — писал один из них, — что там, где растет богатство, в той же мере уменьшается религиозное рвение (...) Там же, где увеличивается богатство, создается благоприятная почва для гордыни, страстей и привязанности к мирским радостям жизни во всех их разновидностях (...) В результате этого сохраняется лишь форма религии, но дух ее постепенно исчезает» (201).

⁵² Отрадин М. В. Указ. соч. С. 13—14.

Завершались пространные рассуждения увещанием о том, что «наживающие сколько могут» были готовы и «отдать все, что могут», дабы «сохранить милосердие Господне и скопить сокровища на небесах».

Опасения писавшего понять нетрудно: он без смущения мог отнестись к той истине, что аскетизм — это удел немногих, способных «вместить», в конце концов пуритане почитали себя «малым стадом» избранных; но его не могли не смутить те сюжеты Писания, которые иллюстрируют невозможность одновременного служения Богу и мамоне и фактическую невыполнимость требования «отдать все», особенно когда оно обращено к богатому человеку. «И вот, некто подошел сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную? Он же сказал ему (...) Если же хочешь войти в жизнь вечную, соблюди заповеди. Говорит Ему: какие? Иисус же сказал: не убивай; не прелюбодействуй; не кради; не лжесвидетельствуй; почитай отца и мать; и люби ближнего твоего, как самого себя. Юноша говорит Ему: все это сохранил я от юности моей; чего еще недостает мне? Иисус сказал ему: если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною. Услышав слово сие, юноша отошел с печалью, потому что у него было большое имение» (Мф. 19, 16—22). Таким образом, проблема, ставшая камнем преткновения для Уэсли (именно его мы цитировали), была в предельной остроте сформулирована еще Первоучителем христиан. Богатство не является пропуском в рай, напротив: «удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19, 24).

История свидетельствует о том, что выбор был сделан отнюдь не в пользу небесных сокровищ, т. е. произошло то, чего так боялся Уэсли. «Судорожные попытки обрести Царство Божие постепенно растворялись в трезвой профессиональной добродетели, и корни религиозного чувства постепенно отмидали, уступая место утилитарной посюсторонности» (202). Победивший капитализм не нуждался более в религиозной опоре, место прежних религиозных идей заступил их призрак — представление о «профессиональном долге» (206), а образ сурового пуританина — аскета в миру, ищущего «прежде Царства Божия и правды Его» (Мф. 6, 33), отошел в область предания, для того чтобы уступить место Штольцу и ему подобным.

Мирская протестантская аскеза осуждала не только праздность, но и «инстинктивную жадность», «стремление к богатству как самоцели» (198). Штольц как будто живет с оглядкой на это предписание, его трудно уличить в грехе мамонизма, ибо он исповедует культ дела, труда ради самого труда. Но ведь все эти слова не что иное, как «подпорка» (уже не религиозная, но морально-эстетическая), «смоковые листья», под которыми легко распознается «нагота» иного императива: труд ради денег, богатства. Штольц еще вынужден таиться от самого себя и от людей потому, во-первых, что окружающий его русский мир, частицей которого он и сам является, наверняка не смирится с открывшейся ему «наготой», а во-вторых, потому, что и для остального мира к середине XIX века еще не наступило время уничтожения всех и всяческих опор. Пройдет еще несколько десятилетий, и вполне уместно прозвучит следующая констатация: «В настоящее время стремление к наживе, лишенное своего религиозно-этического содержания, принимает там, где оно достигает своей наивысшей свободы, а именно в США, характер безудержной страсти, подчас близкой к спортивной» (207).

Родившись и прожив всю жизнь в Германии, одном из очагов Рефор-

мации, М. Вебер без всякого энтузиазма смотрел в будущее порожденной духом протестантизма цивилизации. Его не радовало то, что не нуждающийся более в религиозной опоре капитализм сам, через «внешние мирские блага» подчинил себе людей и возымел над ними такую власть, «которой не знала вся предшествующая история человечества» (206). Он с тревогой ожидал «века механического окостенения», размышлял, «кто в будущем поселится в этой прежней обители аскезы» (207). По отношению же к нашей теме важнее всего то, что он не находил *смысла* в дальнейшем развитии постпротестантской цивилизации и не видел перспектив его обретения: «Тогда-то применительно к „последним людям“ этой культурной эволюции обретут истину следующие слова: „Бездушные профессионалы, бессердечные сластолюбцы — и эти ничтожества полагают, что они достигли ни для кого ранее не доступной ступени человеческого развития“» (207).

Далеко не все в этой филиппике, обращенной к «последним людям», может быть переадресовано Штольцу, но она обозначает тот предел, в направлении которого эволюционировал человеческий тип, представленный гончаровским героем. С этим выводом наверняка согласились бы те критики, которые вот уже многие десятилетия отказывают Штольцу в художественной убедительности и человеческой состоятельности. Но еще в 1928 году В. Ф. Переверзев взялся защищать Штольца и недоумевал по поводу того, что его считают «почему-то неудачным образом».⁵³ Попытка защитить Штольца, предпринятая искренним марксистом, выглядит весьма знаменательно: В. Ф. Переверзев рассматривает Штольца с позиций марксистской, т. е. квазирелигиозной, историософии, в перспективе которой существование Штольца получает как раз религиозное оправдание, а сам он выглядит весьма добропорядочным деятелем, ибо утверждает капиталистические отношения, крушит остатки феодализма и тем самым способствует приближению коммунистического будущего. Но марксистский эсхатологизм, проявляющийся в «учении о социальном катаклизме... и „прыжке“ из капиталистического царства необходимости в социалистическое царство свободы»,⁵⁴ имеет роковой изъян: чаяния коммунистического рая актуальны лишь до тех пор, пока они соотносимы с конечной жизнью чающего человека. Марксистский «символ» не включает исповедания веры в загробную жизнь и уж тем более — воскресение мертвых, поэтому как только перспектива коммунистического рая оказывается вне пределов досягаемости ввиду конечности человеческой жизни, она тут же утрачивает свою притягательность. Место «романтика» Нагульнова, готового ради мировой революции «порезать» из пулемета тысячи «дедов, детишков, баб» или ночи напролет изучать «аглицкий» язык, заступает представитель пресловутой партноменклатуры, мало озабоченный как проблемами эсхатологизма в любом их преломлении, так и мирового революционного движения. Станным образом в конечном пункте сходятся пути марксизма и пуританизма... Хотя в сказанном не вся правда, ибо таков удел любой этической системы, сорванной с религиозных корней. И если безрелигиозный пуританизм рождает «бездушных профессионалов» и «бессердечных сластолюбцев», а в недалекой (по отношению к Веберу) перспективе породит и прагматиков-окультистов от национал-социализма, то «православие, развращаясь, дает хули-

⁵³ Переверзев В. Ф. К вопросу о моническом понимании творчества Гончарова // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 400.

⁵⁴ Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму. С. Х.

ганство, разбойничество, анархизм, бандитизм», — так писал не католик, не протестант и не атеист, а православно верующий А. Ф. Лосев.⁵⁵

Без малого сто лет минуло со времени выхода в свет работы Макса Вебера, где прозвучали мрачные пророчества относительно перспектив постпротестантской «культурной эволюции». Солидная временная дистанция, трагический опыт XX столетия с двумя мировыми войнами, жуткими социальными экспериментами, бесчисленным количеством великих и малых революций, созданием и крушением мировых социально-политических систем, казалось бы, позволяют составить вполне однозначное представление о правоте или неправоте немецкого мыслителя. Однако согласия на сей счет в среде людей, озабоченных судьбами мира, нет и в наши дни. Приведем только два примера. Оба связаны с Соединенными Штатами, хотя имя, которое будет упомянуто первым, гораздо больше известно в России...

Иеромонах Серафим (в миру Юджин Деннис Роуз) родился в 1934 году в стопроцентно американской семье. Отец был номинальным католиком (его собственный отец, дед Юджина, бравировал своим принципиальным атеизмом), в 18 лет сознательно отошедшим от церкви. От жизни он многого не требовал и, когда разладились его коммерческие начинания (пытался содержать кондитерскую лавку), то довольствовался должностью и заработком уборщика на стадионе. Мать происходила из среды ревностных протестантов, где добиться успеха считалось делом чести, поэтому ценой невероятных усилий небогатой семье удалось определить двух ее братьев в колледж. Пуританские порядки Эстер Роуз насаждала и в собственной семье: была предельно требовательна, крайне скупа на похвалу, вскрывала письма и читала дневники детей, занималась их религиозным воспитанием, посещая вместе с ними то лютеранские, то баптистские, то методистские, то пресвитерианские церкви. Сам Юджин изучал Библию в соседней пресвитерианской общине, а крещение и конфирмацию, по собственному почину, принял у методистов. По окончании средней школы (первым учеником с получением стипендии в 4000 долларов) он изучал китайский язык и восточную философию в колледжах и университетах Калифорнии, на 28-м году жизни после долгих исканий перешел в православие, а в 36 лет принял монашество. Известность приобрел прежде всего как духовный писатель.

Воспитанный в протестантской среде, а потому хорошо знавший ее изнутри, о. Серафим посмотрел на нее и со стороны — глазами православного аскета и богослова, т. е. осуществил тот подход, который позволял выявить в позиции Штольца «тяжкое и зверообразное рвение». Но о. Серафим размышлял не над текстами Гончарова (свое обращение в православие он связывал с романами Достоевского) и не над временами Штольца, его заботило состояние окружающей его американской жизни второй половины XX столетия. И если в начале века здесь еще безраздельно господствовал дух пуританизма, а предпринимательский успех зачастую зависел от религиозной репутации предпринимателя, то в 70-е годы, по мнению православного наблюдателя, уже победил дух всепоглощающей погони за наслаждением и развлечениями: «Смысл этого всеохватывающего искушения, нападающего сегодня на людей (...) заключается в следующем: живи сегодняшним днем, наслаждайся, расслабься, чувствуй себя хорошо (...) В качестве символа нашего беззаботного, гонящегося за развлечениями самообманывающего времени можно было бы взять

⁵⁵ Вопросы философии. 1994. № 1. С. 67.

наш американский „Disneyland”». ⁵⁶ Знакомое уже рвение, только направленное в иную сторону. Мирской аскетизм, связанный с идеей стяжания материальных благ, утратив религиозную подпитку, естественно превращается в свою противоположность — безудержный гедонизм.

Иеромонах Серафим скончался в 1982 году и был похоронен в им же основанном пустынном монастырьке в горах Северной Калифорнии. В 1989 году другой американец, уже японского происхождения, опубликовал статью, наделавшую немало шуму как на Западе, так и в России. Фрэнсис Фукуяма, так зовут автора, занимал исключительно высокий пост в отделе политического планирования Госдепартамента США, в своей же работе он ни много ни мало заявил о наступлении конца истории, ибо извечные чаяния человечества, воплощавшиеся еще с античных времен в утопических проектах, уже, по его мнению, осуществились, а свидетельством тому — изобилующее материальными благами западное либеральное общество. Фукуяма не может не видеть, что мир еще очень далек от идеальности, а потому как бы и не совсем уместно говорить о завершении его становления. Отчего же? — не соглашается он: если история еще и не остановила свой ход, то вот-вот остановит. Если еще не все государства и общества исповедуют идеологию либерализма, то вполне достаточно, «чтобы были забыты идеологические претензии на иные, более высокие формы общежития». ⁵⁷ Если государства все еще воюют, нужда в государственных деятелях и генералах не отпала, а перспектива торжества «вечного мира» не просматривается даже в отдаленном будущем, то и для этого найдется объяснение: конфликтуют и воюют исторические и постисторические государства — иначе и быть не может...

Серафиму Роузу определить в отношении к неблагообразному миру, т. е. прозреть скорое пришествие антихриста и грядущую эсхатологическую катастрофу, позволила религиозная вера — эсхатологические чувствования весьма актуальны для православного сознания, особенно в кризисные эпохи. Фукуяма как будто весьма далек от религиозного взгляда на жизнь. Более того, религия наряду с национализмом рассматривается им в качестве реального «конкурента» либерализма, или «общечеловеческого государства». Но ведь желая вытолкнуть человечество в постисторическое пространство, настаивая на завершении истории и неловко перетолковывая факты, противоречащие этому утверждению, Фукуяма тоже руководствовался *верой*, только объект поклонения у него иной, нежели у о. Серафима.

Симптоматично, что, перечисляя своих предшественников, первым Фукуяма называет Карла Маркса с его убежденностью в скором прорыве к коммунистическому «царству свободы». Уместно было бы вспомнить и о Ленине, который, подобно Фукуяме, находил массу прямых и косвенных подтверждений истинности своих упований на мировую революцию. И Октябрьский переворот в России, и социальные потрясения в Германии и Венгрии были для него и его соратников эпизодами разыгравшейся уже революционно-эсхатологической драмы. Даже гимн, герб и название первого пролетарского (у Фукуямы, напомним, «общечеловеческого») государства были скроены «навырост»: универсальность гимна прочитывается в его названии — «Интернационал», нет даже намек на связь с какой-либо территорией или определенным этносом и в названии государства,

⁵⁶ Иером. Серафим Роуз. Святое Православие. XX век. М., 1992. С. 37.

⁵⁷ Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 144.

а на гербе изображен весь земной шар — можно как угодно долго расти вширь (в пределе до «общечеловеческих» масштабов), принимая в свой состав все новые земли и народы.

Можно в числе предшествовавших Фукуяме провозвестников конца истории упомянуть и Петра Адуева, который — напомним, — переиначивая христианского апологета Тертуллиана, с истинно религиозным рвением поднимался на защиту прагматичного «века», настаивая, что именно этот «век» знаменует «восполнение» времен, что именно он ознаменован обретением полноты истины: «Это была всегда правда, — отвечал Петр Иванович, — только прежде не хотели верить ей, а нынче это сделалось общеизвестной истиной» (I, 287).

В каждом из этих случаев мы имеем дело с религией — религией социального утопизма. Во времена Адуева эти верования мало убеждали ввиду их неукорененности в русской культурной и религиозной традиции, не случайно, отвергая «правду» дядюшки, Александр заявлял: «...но она (т. е. «правда». — В. К.) не утешает меня» (I, 288). По той же причине Штольц не мог реализоваться в контексте русской культуры в качестве положительного героя. Гораздо понятнее и ближе социальный утопизм стал после того, как произошло его сопряжение с хорошо знакомой по православию идеей подвижничества и жертвенности, не случайно роман Чернышевского вызвал у части интеллигенции всплеск энтузиазма, а его герои — множество подражаний, несмотря на очевидную их ходульность и художественную несостоятельность.

Коммунистический утопизм сохранял власть над умами сотен миллионов людей в течение нескольких десятилетий и все это время активно эксплуатировал образы мучеников, стойко переносящих пытки и встречающих смерть пением «Интернационала», подвижников-аскетов, питающихся гнилыми сухарями, страдающих от голода и болезней, но, вопреки естеству человеческого и законам природы, строящих и возводящих — уже не храмы и монастыри, а железные дороги, заводы, «города-сады». Место «великих святителей и учителей» заступили «классики марксизма-ленинизма»... В настоящее время относительно беспроblemно существует западный либеральный утопизм, манифестом которого и является работа Фукуямы. Устойчивость этой идеологической системы, согласно признанию самого политолога, обеспечивается прежде всего за счет «впечатляющего материального изобилия в развитых либеральных экономиках».⁵⁸ Дополнительный же запас прочности она получила за счет недавнего и всеобщего крушения коммунизма — другого претендента на обладание утопической истиной. Но не свидетельствует ли крах коммунизма о несостоятельности религии социального утопизма как таковой? И стоит ли нам ожидать за очередным поворотом на дороге истории ее завершения — солнечной поляны, приготовленной для общечеловеческого пикника? Или, может быть, не случайно кому-то из западных мыслителей грезится «конец нового времени»,⁵⁹ а кому-то из русских — наступление «нового средневековья»?⁶⁰

Обсуждая этот вопрос, можно было бы в очередной раз обратиться к наследию о. Серафима, предшествовавших ему в том, что касалось неприятия западного мира, экзистенциалистов, Рене Генона, которого американский пустынножитель почитал своим учителем, или даже Ницше —

⁵⁸ Там же. С. 139.

⁵⁹ *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127—163.

⁶⁰ *Бердяев Н. А.* Новое средневековье // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 406—485.

его Юджин Роуз полностью прочитал на языке оригинала еще в юности. Можно наконец еще раз вспомнить убийственные по «точности попадания» слова Вебера: «...и эти ничтожества полагают, что они достигли ни для кого ранее не доступной ступени человеческого развития».

Но можно обойтись и без этого, ограничившись лишь обращением к... Фукуяме. Пропев гимн «концу истории», он завершает свою статью неожиданным признанием того, что «конец» этот «печален»: «В постисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории. Я ощущаю в себе самом и замечая в окружающих ностальгию по тому времени, когда история существовала (...) Быть может, именно эта перспектива многовековой скуки вынудит историю взять еще один, новый старт».⁶¹

В этом признании что ни слово, то перекличка с крымской пасторалью в «Обломове»: и «экзистенциальная» скука Ольги, и набитый экспонатами «музей» вместо «живой жизни»... М. В. Отрадин справедливо утверждает, что спор, начатый в гостиной Обломова, «как бы продолжается, хотя Ильи Ильича уже нет (...) Что в итоге прослеженных сопоставлений у читателя нет твердого знания, какой из миров более прав...».⁶² Иначе и быть не могло, ибо самый сдержанный, осмотрительный из русских литературных классиков, носитель «лимфатического» (его собственное словечко) темперамента поднялся в своем творчестве и со своими героями на ту вершину, где дуют сквозные и самые пронзительные ветры истории, где на поверхность выходят вопросы, разрешимые лишь в перспективе вечности... Все это мы и попытались показать в своей работе.

⁶¹ Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 148.

⁶² Отрадин М. В. Указ. соч. С. 97.

**ПОЛЕМИКА Л. АНДРЕЕВА СО СТАТЬЯМИ
М. ГОРЬКОГО «О „КАРАМАЗОВЩИНЕ”»
И «ЕЩЕ О „КАРАМАЗОВЩИНЕ”»**

Советскому читателю эти статьи М. Горького рекомендовались усиленно. Они, естественно, вошли и в тридцатитомник писателя (в «облагороженном», правда, виде — все связанное с «богоискательством» было опущено как лишнее и «несвоевременное») и — иначе и быть не могло — в удивительным образом составленный А. А. Белкиным сборник «Ф. М. Достоевский в русской критике» (1956). Что касается Л. Андреева, так даже его художественные произведения долгое время издавались редко и крайне избирательно, не говоря уже о письмах и публицистике. Так что о многолетнем споре Андреева с Горьким по поводу Достоевского и постановок Художественного театра «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин» читатель мог судить по нескольким скучным репликам комментаторов, понятное дело, отдававших предпочтение Горькому. Правда, А. С. Долинин в пространном и весьма любопытном письме к К. А. Федину (отклик на вторую часть его книги «Горький среди нас») весной 1947 года осмелился высказать еретическое суждение: «Я верю, придет то время, когда можно будет показать, что прав был Леонид Андреев в его упреке, брошенном Горькому: „Ты сам научился бунту у Федора Достоевского”».¹ Более того, Долинин в этом же письме назвал борьбу Горького с Достоевским «жесточкой» и «неправедной», присовокупив: «вред он принес на долгие годы неисправимый».² Но такое можно было позволить только в частном письме, фрагменты из которого Федин включил в третью часть книги, вышедшую гораздо позднее. В 1947 году не только о «правоте» Л. Андреева говорить было невозможно. Критики не пощадили тогда и книгу Федина. А вскоре был беспощадно осужден как Достоевский, так и достоевисты.

Сегодня, конечно, нет никаких препятствий для откровенного и беспристрастного разговора об этих страницах нашей жизни (литературной, театральной, политической) начала XX века, — страницах драматических и знаменательных. Примелькавшиеся статьи Горького производят сегодня шокирующее впечатление. В конце века весь неисчислимый вред, принесенный ими, виден необыкновенно отчетливо. Видно и другое: в творческой биографии Андреева столкновение с Горьким в период похода против Художественного театра оказалось вовсе не второстепенным эпизодом, а в очень определенном смысле переломным как в отношениях со старым другом, благословившим его первые литературные шаги, так и в восприятии Андреевым Достоевского.

¹ Федин К. Горький среди нас. М., 1967. С. 198.

² Там же. С. 197—198.

1

Но сначала о шоке. Более всего в памфлетах Горького поражает исключительно грубый, враждебный и высокомерный тон. «Злой гений» — это оскорбительно, абсурдно, гораздо хуже концепции «жестокый талант» Михайловского, от которой — что несомненно — Горький отталкивался. Кстати, Л. Андреев в письме к С. С. Голоушеву (15 декабря 1916 года) дал меткую оценку методу Михайловского, его приемам критического анализа: «Да и возможно ли писателя определять столь категорично, впрягать его в шарабан или дроги, когда позади целый каретный сарай. Попробуй, определи так „категорически“ Достоевского, или Толстого, или Чехова, или Горького, или Шекспира. Михайловский был совсем не глуп, и его „жестокый талант“ или „Шуйца и десница Льва Толстого“ очень остроумны — но дают ли они действительно Достоевского и Толстого?»³ Несомненно, что, размышляя о Михайловском, Андреев вспоминал и скандальные статьи Горького как образчик предельно тенденциозной критики, в которой, в отличие от знаменитых концептуальных работ народника, не было ничего «остроумного».

Это была даже не публицистическая, а откровенно политизированная критика, осужденная всеми, кроме маловлиятельной периферийной большевистской прессы. И то, что Ленину понравился горьковский «ответ на „вой“ за Достоевского», явилось закономерной реакцией на антилитературную и антитеатральную позицию популярнейшего русского писателя, «вдруг» выступившего в роли диктатора и беспощадного цензора. В том-то, однако, и беда, что не «вдруг» — и статьи Горького, и похвала им Ленина в своем роде явление естественное и органичное.

Оценки-приговоры Горького необыкновенно резки, чудовищны. О романе «Бесы» сказано, что это «произведение еще более садическое и болезненное», чем «Братья Карамазовы».⁴ И помещает великий роман Достоевского Горький в один ряд с пасквильными и беспомощными «Маревом» Клюшниковой и «Панурговым стадом» Вс. Крестовского; все это «темные пятна злорадного человеконенавистничества на светлом фоне русской литературы». В романе «Идиот» Горький ничего не увидел, кроме «агонии туберкулезного Ипполита, эпилепсии князя Мышкина, жестокости Рогожина, истерии Настасьи Филипповны и прочих поучительных картин всяческих болезней тела и духа» (149). Достаточно жесткую и прямолинейную схему Михайловского Горький еще более ужесточает и огрубляет, разделяя всех героев Достоевского на «садистов» и «мазохистов», да еще и завершает эту операцию глобально-риторическим вопросом: «возможно ли существование народа, который делится на анархистов-сладоурачных и на полумертвых фаталистов?» (148).

Разъяренный почти единодушным осуждением литературной и театральной общественностью статьи «О „карамазовщине“», Горький пишет дополнение к ней («Еще о „карамазовщине“»), где продолжил свой суд над героями Достоевского (и самим писателем), особенное внимание при этом уделив Ивану Карамазову: разоблачает его «словоблудие», называя «трактирные рассуждения о „ребеночке“» «величайшей ложью и противным лицемерием», «сентиментальной ложью». Иван Карамазов, утверждает Горький с какой-то неистовостью, «это — Обломов, принявший

³ Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 132.

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 146. В дальнейшем ссылки на этот том в тексте.

нигилизм ради удобств плоти и по лени (...) его „неприятие мира” — просто словесный бунт лентяя, а его утверждение, что человек — „дикое и злое животное”, — дрянные слова злого человека» (154).

Нетрудно представить, какие чувства испытывал Андреев, обнаружив в статье Горького столь беспардонное обличение Ивана Карамазова, героя, к которому он был явно равнодушен. Один из современных критиков даже назвал Андреева «Иваном Карамазовым русской литературы»⁵ — определение, хотя и нуждающееся в серьезных коррективах, но отнюдь не беспочвенное. Чего стоят одни лишь исповедальные признания Андреева Вересаеву в 1904 году, очень подпольно-карамазовские признания: «Кто я? До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное „нет” — сменится ли оно хоть каким-нибудь „да”? И правда ли, что „бунтом жить нельзя”? Не знаю, не знаю (...) Смысл, смысл жизни, где он? Бога я не прийму, пока не одурею, да и скучно вертеться, чтобы снова вернуться на то же место. Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, — но конец где?.. А ответа нет, всякий ответ — ложь. Остается бунтовать — пока бунтуется да пить чай с абрикосовым вареньем».⁶

Расправившись с героями писателя, как с «садистами», так и с «мазохистами», Горький и Достоевскому нашел «нишу», тесную и темную, отнеся его произведения, по сути, к разряду «вредной литературы»: «...вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера...» (155). Таково слишком ясно заявленное Горьким враждебное отношение к Достоевскому. Враждебность эта не может быть удовлетворительно объяснена политическими и социально-педагогическими мотивами. Причины ее лежат гораздо глубже, затрагивая сердцевину художественного и публицистического творчества неистового обличителя «мещанства» и «карамазовщины», что отчетливо понимал Л. Андреев.

Бесспорно, что речь в статьях Горького идет главным образом о Достоевском, а не о вредности драматизаций его романов. Совершенно не убеждает его заявление: «Горький не против Достоевского, а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене» (152). Горький с обескураживающей прямолинейностью рекомендует читателю быть предельно осторожным, не поддаваться гипнозу «злого гения», читать, так сказать, все время с цензорским карандашом в руках. Рекомендации Горького, рассуждения о «внимательном читателе» и необходимости постоянной корректировки (иначе — внутренней цензуры), если вспомнить о трагической судьбе русской культуры в XX столетии и армии цензоров-палачей, по сравнению с которыми прежние цензоры кажутся деятелями эпохи Просвещения, неизбежно представляются не странностями, заблуждениями, а зловещими предвестниками будущих чисток и погромов. Вот почему становится тоскливо, когда читаешь, к примеру, такие эстетико-педагогические указания: «В книгах для внимательного читателя ясны и реакционные тенденции Достоевского и все его противоречия, все те страшные натяжки, которых никому другому не простили бы»; «Вообще, читая книги Достоевского, читатель может корректировать мысли его героев, отчего они значительно выигрывают в красоте, глубине и в человечности» (153—154). Такого рода советы и рекомендации через небольшой срок станут мрачной реальностью, превратясь в «резюми»

⁵ Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. М.; Л., 1925. С. 214.

⁶ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 404—405.

и «постановления». Поразительно много в статьях Горького демагогии, пожалуй достигающей кульминации в программе-минимум, составленной из очень знакомых слов (сколько было, да и сейчас еще есть такой же словесной шелухи): «Не Ставрогина надобно ей (современной молодежи. — В. Т.), а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке» (156). Горький не сомневался в своем праве не только советовать, но и диктовать. Гипертрофированное «я» кричит со страниц его статей-памфлетов: «Я предлагаю», «Я убежден», «Я знаю», «Я считаю», «Я просто указываю». Есть, впрочем, и пугающее местоимение «мы» в диктаторском предложении Горького: «Мы должны тщательно пересмотреть все, что унаследовано нами из хаотического прошлого, и, выбрав ценное, полезное, — болезненное и вредное отбросить, сдать в архив истории» (149). «Внимательные читатели» слишком прислушались к этому инквизиторскому голосу — кое-что отбросили и из сочинений Горького, многое сдав в архив.

Прислушались и к его театральным рекомендациям. Это в начале века В. И. Немирович-Данченко, Л. Андреев и многие другие их отвергли и высмеяли.⁷ Позже они были возведены в ранг эстетической классики, хотя и к эстетике, и к театру не имеют никакого отношения. Нельзя же всерьез относиться к таким вот «открытиям»: «Сцена переносит зрителя из области мысли, свободно допускающей спор, в область внушения, гипноза, в темную область эмоций и чувств, да еще особенных „карамазовских“, злорадно подчеркнутых и сгущенных, — на сцене зритель видит человека, созданного Достоевским по образу и подобию „дикого и злого животного“» (154). Помимо суеверного страха перед силой воздействия «зрелищ» на массу, догматического противопоставления романа и театра, читателя и зрителя, современники с полным основанием увидели в этих словах, заявленных с апломбом, попытку введения театральной цензуры, призванной определять, что можно представлять на сцене, а что должно запретить ради здоровья общества. Причем талантливые инсценировки «вредных» произведений, по мнению Горького, особенно опасны — в таком контексте его комплимент «талантливому исполнению» артистами Художественного театра звучал почти оскорбительно.

2

К диалогу с современниками Горький оказался абсолютно не способен. Он не понял или, скорее, не пожелал понять сути и смысла возражений и протестов, исходивших и от таких близких ему людей, каким долгое

⁷ Коллектив Художественного театра в открытом письме достойно ответил Горькому, защищая от его нападок не себя, а Достоевского и русскую литературу: «...нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес „Братьев Карамазовых“ исчерпывается в ваших глазах Федором Павловичем, а „Бесы“ — для вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера и что великому богоискателю и величайшему художнику Достоевскому вы предъявляете обвинение в растлении общества. Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые „высшие запросы духа“, в которых вы видите лишь праздное „красноречие, отвлекающее от живого дела“, мы считаем основным назначением театра. Если бы вам удалось убедить нас в правоте вашего взгляда, то мы должны были бы отречься от всего лучшего в русской литературе, отданного служению именно тем самым „вопросам духа“» (Русское слово. 1913. № 221. 26 сент.).

время был Л. Андреев. Горький ведь действительно все воспринял как «вой» в защиту «архискверного» Достоевского. Интегрировал различные голоса оппонентов в памфлетном фрагменте, заодно еще больше усилив выпады против Достоевского: «Мнения, высказанные литераторами, слагаются предо мною так:

„Хотя Достоевский и реакционер; хотя он является одним из основоположников «зоологического национализма», который ныне душит нас; хотя он — хулитель Грановского, Белинского и враг вообще «Запада», трудами и духом которого мы живем по сей день; хотя он — ярый шовинист, антисемит, проповедник терпения и покорности, но, при всем этом, его художественный талант так велик, что покрывает все его прегрешения против справедливости, выработанной лучшими вождями человечества с таким мучительным трудом. И посему общество лишается права протеста против тенденций Достоевского да и вообще всякого художника, какова бы ни была его проповедь” (151—152).

От ответа Горький уклонился, обойдя все, что только можно было обойти, в мнениях современников. Отмахнулся памфлетом, сконструировав карикатурный макет некоего лицемерного и недалекого литератора, чьи мнения столь абсурдны, что и полемизировать с ним просто недостойно.

Но так обстояло дело лишь в уязвленном амбициозном сознании Горького. Андрееву конфликт Горького с современниками виделся в другом свете. Отчасти в статьях Горького, вызвавших полемическую бурю, он усматривал и нечто положительное. Статьи, в частности, заставили пристальнее, внимательнее отнестись к деятельности Художественного театра. «Кстати же, — отмечал он в своих великолепных «Письмах о театре», — благодаря письму Горького о постановках Достоевского и последующим объяснениям со стороны труппы и В. И. Немировича-Данченко, на этот театр обращено усиленное внимание... не лишенное, впрочем, ехидства».⁸ И в другом месте «Писем», вновь с легким ироническим оттенком: «...у Достоевского хорошее имя: письмо Горького создало нечто вроде анкеты о Достоевском, и не было человека, который не назвал бы его гением, все „Листки” так выражались...» (547). Непосредственно Андреев в «анкете» не участвовал,⁹ но совершенно очевидно, статьи Горького вызвали у него не только крайнее неприятие, но и помогли острее прочувствовать художественную мысль Достоевского и уяснить, чем он ему, писателю нового времени, был особенно близок.

Спор Андреева с Горьким о Достоевском начался задолго до появления его статей о «карамазовщине» и Художественном театре. Начался спор издали и довольно неожиданно с упреков Андреева Горькому в подражании (и неудачном) Достоевскому в повести «Трое». Повесть Андрееву очень понравилась, но ее финал, точнее, завершение линии главного

⁸ Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 522. В дальнейшем ссылки на этот том в тексте.

⁹ Андреев со всей определенностью высказался о статьях Горького не только в частных письмах. Его позиция четко очерчена и в заметке «Леонид Андреев contra М. Горького»: «По мнению Андреева, такие корифеи русской литературы, как Достоевский или Толстой, не могут быть рассматриваемы в узких пределах современного общественного движения. Их значение глубже и шире, и шире и задачи, решаемые ими, не суть элементарные задачи сегодняшнего дня, но задачи мировые и общечеловеческие. Интерес к стихийным творениям Достоевского, в частности, может свидетельствовать лишь о зрелости общественной мысли, не боящейся соблазна реакционных взглядов Достоевского. Да и самые взгляды эти, по мнению писателя, могут иметь для нас глубокий психологический и исторический интерес» (Утро России. 1913. № 221. 26 сент.).

героя, Ильи, он не одобрил. Андреев писал Горькому 30 декабря 1901 года: «Если бы он, как Моор, в разбойники пошел, и то было бы лучше, чем, по образу и подобию Раскольникова, кувыряться перед самим собою и народом».¹⁰ Вскоре, впрочем, писатели (раз и навсегда) поменялись ролями. Уже в сентябре 1903 года Андреев пишет Горькому: «...дошел до меня слух, что ты опасаясь или допускаешь возможность, что я влезу по уши в мистицизм и пойду по стопам Достоевского. Это неверно. Достоевского я люблю, но не всегда понимаю, и он мне чужой».¹¹ В дальнейшем отношения между Андреевым и Горьким ухудшались с катастрофической быстротой, и стремление Андреева в 1911—1912 годах как-то исправить положение, восстановить дружеские отношения вылилось лишь в очень резкий обмен посланиями, в эпистолярную дуэль. На искренний порыв Андреева в 1911 году («Друзей у меня, как и прежде, никого нет, кроме тебя. Ты же для меня все время друг, и здесь я неизменен настолько, что не вижу возможности как-нибудь иначе чувствовать тебя. Я тебя люблю и реально, как можно только любить хорошего брата (больше) и отвлеченно как человека, то есть уважаю. Люблю я тебя очень сильно. И во все эти годы молчания ты занимал в моей жизни не меньше живого места, чем рядом живущий, самый близкий и живой человек. (...) Дико подумать, что мы с тобою такие друзья, такие братья — вдруг разошлись, вдруг осиротели, в жестокой пустыне жизни почти потеряли следы друг друга») ¹² Горький ответил нравоучительной проповедью, состоящей из чрезвычайно сомнительных и резких общих формулировок и «выговора» за декадентские и пессимистические произведения: «Несчастье нашей страны несомненно в том, что мы отравлены густой, тяжелой кровью Востока, это она возбуждает у нас позы к пассивному созерцанию собственной гнусности и бессилия, к болтовне о вечности, пространстве и всяких высших материях, к „самоусовершенствованию” и прочим длинным пустякам. Кроме этого, мы... неспособны к продолжительному и устойчивому напряжению, от того, что устали в разочарованиях, потеряли надежды, не умеем верить и мечемся от фанатизма к нигилизму. (...) Русь надо любить — надо будить в ней энергию, сознание ее красоты, силы, чувство собственного достоинства, надо прививать ей ощущения радости бытия — согласен? Ну, а „Мои записки” с этим не согласны. И „Тьма” тоже».¹³

Еще одна попытка Андреева в феврале 1912-го вернуться к дружеским отношениям встретила исключительно жесткий ответ Горького, в сущности отповедь, в которой досталось Достоевскому и его героям. С беспримерной резкостью и злостью Горький отчитывал бывшего друга: «Показывать миру свои царапины, чесать их публично и обливаться гноем, брызгать в глаза людям желчью своей, как это делают многие, — и отвратительнее всех делал злой гений наш Федор Достоевский, — это гнусное занятие и вредное, конечно. (...) Мир держится деяниями... человек же, утверждающий пассивное отношение к миру, — кто бы он ни был, — мне враждебен, ибо я всю жизнь утверждал необходимость отношения активного к жизни, к людям. Здесь я фанатик. Многие, прельстясь развратной болтовней азиата и нигилиста Ивана Карамазова, трактуют, пошлейше, о „неприятии” мира, ввиду его „жестокости” и

¹⁰ Лит. наследство. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. 1966. Т. 72. С. 126.

¹¹ Там же. С. 179.

¹² Там же. С. 313—314.

¹³ Там же. С. 319.

„бессилия”, — будь я генерал-губернатором, я бы не революционеров вешал, а вот этих самых „неприемщиков”, зане сии языкоблудцы для страны нашей вреднее чумных крыс». ¹⁴

Андреев ответил взвешенно, вежливо и сильно, выразив удивление по поводу неистовых выпадов против Достоевского, которому, по его мнению, многим был обязан и сам Горький: «И при чем тут „Федор Достоевский”, который в защите, конечно, не нуждается и которого ты единым махом свалил в одну кучу с Толстым, написавшим „Исповедь”, с Руссо, да и мало ли с кем: ведь нет ни одного, кажется, писателя, который прямо или косвенно не говорил бы о своей жизни и своих страданиях и радостях. Не тем же ли и ты занимаешься? (...) Ты и литературу нашу для удобства положения признал случайностью — как будто здесь возможна *случайность*, как будто ты сам за несколько строк перед тем не говорил о непреложном „законе истории”: *Запад отравил твои глаза приемами своей борьбы, и ты перестал понимать, что наши приемы борьбы совсем другие* и что злой гений наш Достоевский есть именно бунтарь, учитель активности и тебя научивший бунту. Лощенное мещанство Запада, как и всякое мещанство, распадается в прах перед лицом Достоевского, а это и есть самая доподлинная и самая постоянная революция». ¹⁵

Эта переписка, обмен «любезностями» между Горьким и Андреевым в 1911—1912 годах, послужила прологом статей о «карамазовщине». Горький, в сущности, повторит в них свои гневные инвективы и «педагогические» рекомендации. Отчасти они были прямым продолжением спора Горького с Андреевым, все возражения которого тот отверг. Хотя позиция Горького была Андрееву хорошо известна, все же статьи поразили его не резкостью, а наивностью, можно даже сказать, примитивностью. Он писал В. И. Немировичу-Данченко 24 сентября 1913 года: «...протест, сочиненный Горьким, оказался не так страшен, как его малевали. Больше скажу: нельзя было написать более самоубийственной вещи, чем сделал это Горький, — и смех и слезы! Трудно представить, чтобы нашлись желающие следовать за таким наивным и беспомощным — в данном случае — человеком». Открытое письмо коллектива Художественного театра Андреев высоко оценил, а оскандалившегося Горького даже «пожалел», скаламбурируя: «Ваш ответ Горькому хорош. Мне жаль Горького, жаль и литературу, которую он в своем лице поставил в столь горькое положение». ¹⁶

Однако без этой «самоубийственной вещи» не было бы «Писем о театре» Андреева, где он развертывает буквально полярную точку зрения (тщательно продуманную, мощно аргументированную) на инсценировки романов Достоевского и необходимость обновления театра, закосневшего в старых приемах и колоссально отставшего от романа. Прямо Андреев с

¹⁴ Там же. С. 327. Андреева до глубины души возмутили эти рассуждения Горького. Свое отношение к ним он высказал не только в письмах к Горькому; откровеннее всего в интервью газете «Биржевые ведомости» (1915, № 14824, веч. вып.): «Что же касается „приятий мира”, то, насколько мне известно, все великие творцы ценностей отвергали мир и в борьбе за мир идеальный медленно, но твердо совершенствовали человеческую жизнь. Неприемлющие мир — это вечные герои человечества, на свои рамена поднимающие бремена неудобноносимые, гибнущие во имя жизни и блага других. И можно сказать с некоторой резкостью, что человек начинается там, где начинается неприятие мира» (Лит. наследство. Т. 72. С. 551).

¹⁵ Там же. С. 333—334. Горький в мемуарном очерке «Леонид Андреев» приводит его слова, дополняющие эти эпистолярные суждения: «Достаточно гения одного Достоевского, чтобы оправдать даже и бессмысленную, даже насквозь преступную жизнь миллионов людей. И пусть народ духовно болен, — будем лечить его и вспомним, что — как сказано кем-то: „лишь в большой раковине растет жемчужина»» (Там же. С. 395).

¹⁶ Там же. С. 538.

мнениями Горького не полемизирует. Полемика ушла в подтекст. Но она ощущается даже тогда, когда речь не идет непосредственно о Достоевском. Горький противопоставлял внимательное чтение литературного произведения беззащитности зрителя перед гипнотическим воздействием театральных постановок. Горький полагал, что в процессе чтения мысль автора углубляется и в некотором роде облагораживается, очищается. Театр же дезориентирует и эмоционально подавляет, парализуя работу аналитической мысли. Андреев виртуозно переворачивает тезисы Горького, оригинально интерпретируя суждения Толстого о пьесах Чехова: «...в чтении чеховские пьесы трудны, малоинтересны и даже маложизненны: и в этом отношении был прав Толстой, осудив беспощадно прочитанную пьесу Чехова, даже, кажется, не дочитав ее от скуки. Но он был неправ в том отношении, что Чехова-то он и не видал, ибо не видел *играющих* чеховских вещей и пауз» (527).

Глубокое наблюдение. Проницательны и другие суждения Андреева о языке театра Чехова, отличии его стиля от стилей величайших русских романистов — Толстого и Достоевского: «Если часто у Толстого *одушевлено* только тело человека, если Достоевский исключительно предан самой душе, то Чехов *одушевил* все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем обивка, камни, стулья, стаканы и квартиры» (525). Чехов, используя терминологию Андреева, «наиболее последовательный панпсихолог», мастерски переведший на язык театра осуществленную в повестях и рассказах новую концепцию *вещей и времени*.

И все же, по мнению Андреева, пьесы Чехова и их гениальное воплощение на сцене режиссерами и артистами Художественного театра еще не новый театр, а увертюра к нему, предвестие *новой драмы и нового театра*. Чеховские постановки приблизили его рождение, но переломным, революционным стало обращение Художественного театра к романам Достоевского. Истинного значения этого крутого поворота, по мнению Андреева, никто не понял — не только Горький, что само собой разумеется, но и его оппоненты: «Как, однако, ни крут был поворот, его не совсем заметили и опять-таки не оценили: больше толковали о том, прилично или неприлично переделывать романы в драмы и как это вообще выходит с литературной точки зрения; да еще в последние дни не совсем неожиданно выступил Горький с своей „оптимистической“ цензурой, как остроумно выразился какой-то фельетонист. А заметить-то следовало: поворот был сделан как раз над пропастью. — Твердой рукой гениального Кормчего этого славного корабля. Правда, успех постановки Достоевского был и есть большой, писали с чувством, но и о Чехове не забыли: все еще запоздало величают чеховским театром (не без ехидства), в то время как театр уже поднялся на новую высочайшую вершину, называемую „Достоевский“» (535).¹⁷

¹⁷ В том же духе высказывался Андреев и в письме от 22 октября 1913 года В. И. Немировичу-Данченко: «Кончил „Письмо о театре“ и почти все оно о Художественном и о вас. (...) Ваши постановки Достоевского я считаю столь же важным для театра делом, как и постановку Чехова — это новая вершина. Казбек после Ай-Петри» (Там же. С. 544). И еще ранее, ему же, 6 мая 1913 года: «Ставя Достоевского, Х(удожественный) т(еатр) кричал всем драматургам: вот что мне дайте — душу! И этим требованием своим Х(удожественный) т(еатр) кладет первый камень в основу театра будущего, ибо театр будущего не символичен, не реалистичен, ибо театр будущего — театр души» (*Беззубов В. И.* Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Труды по русской и славянской филологии. Т. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 214). Режиссер был вполне согласен с этими оценками: «Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра. Первая русская трагедия. Самый актерский спектакль» (*Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого. М., 1936. С. 284).

Спектаклю «Братья Карамазовы» предшествовала постановка В. И. Немировичем-Данченко «Анатэмы» Андреева. Как совершенно справедливо отмечал В. И. Беззубов, «в движении Художественного театра к трагедии постановка „Анатэмы“ сыграла исключительно важную роль. „Анатэма“ была подготовкой к „Братьям Карамазовым“ Достоевского — спектаклю огромной трагической силы. Именно в постановке „Братьев Карамазовых“ „направление искренности, простоты и глубоких переживаний“ получило свое наиболее полное воплощение. Спектакль показал глубокую плодотворность этого направления для Художественного театра: это была блестящая творческая победа, это был действительно реальный путь к трагедии».¹⁸ Развивая эту мысль, Беззубов особенно останавливается на кульминационной сцене «В Мокром»: «Массовые сцены этого „отрывка“ из „Братьев Карамазовых“, поставленные В. В. Лужским, явились прямым продолжением и развитием сцены хора нищих, прославляющих Лейзера, в „Анатэме“. (...) В истории Художественного театра, славившегося своими неповторимыми и характерными „массовками“, эти массовые сцены ознаменовали новую и более высокую ступень сценического воплощения безудержно-стихийной массы».¹⁹

Размышления Андреева о литературе и театре, о сложных взаимоотношениях между ними, которые нельзя оценивать с догматической «цеховой» точки зрения (критика литературная или критика театральная), необыкновенно интересны, смелы и перспективны. Суждения Горького отвергаются с порога и всецело — они анекдотичны, лишь показывают нижний предел, до которого может дойти литературная критика в непонимании языка театра. Отвергает Андреев, как нелепую и одновременно рутинную, проблему: «прилично или неприлично переделывать романы в драмы»; и Горький и его оппоненты обходят главное: вопрос о необходимости кардинального обновления театра, а оно невозможно без «встречи» театра и романа, пути которых резко разошлись.

Причем «встреча»²⁰ необходима особенно театру, оставшемуся в стороне от мощного литературного движения нового времени. Театр закоснел в старых приемах; его покинула «мысль» («истинный герой современной жизни»), из него «ушел гений». Театр одряхлел жанрово; все еще на подмостках сцены царит «старая салопница — реалистическая драма».²¹

¹⁸ Беззубов В. И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 190.

¹⁹ Там же. С. 190—191. В один сезон с «Николаем Ставрогиним» в Художественном театре шла и «Мысль» Андреева, по поводу чего киевская «Вечерняя газета» (1914, 21 марта) острела: «Кто внушил театру мысль поставить „Бесы“ — неизвестно. Но, несомненно, что бесы внушили театру „Мысль“». Андреев имел серьезные основания сопоставлять (в письме к Немировичу-Данченко) спектакли «Анатэма» и «Мысль» с постановкой «Братьев Карамазовых»: «Достижением нашим я считаю и превосходную игру Леонидова, его успех. Как пишут, только в двух ролях он поднимался на такую высоту: в Д. Карамазове и в Керженцеве. (...) Разве это не доказательство, что мы — еще с Достоевского, как я писал — стоим на вернейшем пути — и достигаем. А не поставь вы Карамазовых, а не будь Керженцева — как нашел бы Леонидов исход тому своему превосходному таланту, который был замурован в нем почти наглухо. И как можно говорить о каком-то несоответствии наших индивидуальностей, моей и театра вашего, раз два наших артиста, Качалов в „Анатэме“ и здесь Леонидов, могли так полно, почти исчерпывающе проявить себя, вскрыть свои силы!» (Там же. С. 223).

²⁰ Особенно «встреча» с Достоевским. Рассуждая о ней, Андреев превращается в романтика и восторженного поэта: «Тихо и почти незаметно совершилась роковая встреча — страстно ждущего психологического театра и гения психизма Достоевского. Так, вероятно, когда-то на берегу Арно неслышно и тихо произошла встреча Беатриче и Данте: кто на улице услышал биение их сердец?» (535).

²¹ Здесь, как и во многом другом, Андреев совпадает с Немировичем-Данченко, писавшим в августе 1912 года К. С. Станиславскому: «Я остаюсь при убеждении, что если мы все время будем идти по чистенькой дорожке „Мудреца“, Тургенева и Мольера, то мы скоро станем „вчерашним театром“» (Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немирович-Данченко: Летопись жизни и творчества. М., 1962. С. 287).

Литература стремительно ушла вперед, а театр остался в прошлом. Сложилась ситуация, которую Андреев оценивает как тупиковую. Выход здесь один. Слишком традиционный, бесконечно отставший от духа и ритма нового времени, искусственный и фальшивый театр, считает Андреев, должен быть не перестроен, а разрушен: «Нет заслуги в том, чтобы знать *старый* театр, весь снизу доверху подлежащий сломке; и еще менее нужно жить в нем невольно пропитываясь его духом, тленным и кислым: нет, не присяжные драматурги и театральные дела мастера, а литераторы, некогда ненавистные театру... должны творить новую драму. Ведь вовсе не в том несчастье, что в теперешнем театре слишком много литературы, хотя это и думают, а в том — что вовсе нет ее!» (541).

Новому театру следует непременно научиться у литературы искусству мысли, бескомпромиссному правдолюбию, дерзкому нарушению стилистических и прочих «норм», даже косноязычию — затрудненному, прерывистому дыханию психологической прозы. Андреев так рисует огромные различия, незаметно и исторически сложившиеся между литературой и театром: «Ища только правды душевной, не подчиняя себя театральным законам „действия и зрелища“... психолог-романист спокойно ставил и разрешал свои задачи, не торопясь исследовал душу как таковую. В свободе от действия и зрелища, от условности театральной была его сила. И очень возможно, что тот же Достоевский, романы которого так удобно укладываются теперь для сцены, явил бы собою весьма посредственного драматурга (...) Свободно переходя от диалога к монологу, растянутому на десятки страниц (Нагель в «Мистериях» Гамсуна), бросая внешнее для внутреннего, целые главы начиная словами: он думал, что... (Толстой), романист до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще. Мало ему этих средств — просто начнет говорить от себя, пояснять, догадываться; то изнутри смотрел, то вдруг взглянет со стороны — меняет точки зрения, всяко ищет и всяко находит» (543—544).

Чрезвычайно примечательна здесь реплика о Достоевском. Андрееву не были известны мысли Достоевского по поводу инсценировок прозаических произведений (не только собственных), в частности скептическое суждение, содержащееся в письме к В. Д. Оболенской от 20 января 1872 года: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей форме».²²

Очень известное и часто цитируемое сегодня суждение Достоевского. Но даже если бы Андрееву оно было известно, вряд ли бы поколебало его концепцию. Напротив, пожалуй, только укрепило бы его мнение об отношениях, сложившихся между театром и литературой. Таким образом сложившихся, что Достоевскому в этом старом театре, где торжествует «салопница» и царствует формализм, просто нечего было делать. Точка зрения Андреева очевидна; Достоевский, вздумай он что-нибудь сочинить для театра, скорее всего потерпел бы поражение, спасовал перед волей режиссера и инерционным давлением консервативной театральной системы, как потерпел, по его мнению, поражение Лев Толстой: «Жизнь ушла внутрь, а сцена осталась за порогом. Поймите это, — и вы поймете, почему за последние десятки лет ни одна драма не достигла высоты

²² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 225.

современного романа и не сравнилась с ним; почему Достоевский не написал ни одной драмы; почему Толстой, столь глубокий в романе, в драме своей примитивен» (512).

«Встреча» с Достоевским Художественного театра была неизбежной и спасительной для него: «Театру-психологу оказалось нечего делать и ставить там, где уже есть психологический роман и где еще нет психологической драмы, где до сих пор на непрочном и изъеденном червями троне сидит комедия игры, драма зрелища и действия, древний пышный и торжественный балаган» (529). Андрееву видится рождение нового театра (позднее они станут обыкновенным явлением, но тогда были вызовом театральным законам и канонам): «Инсценировкой романов Достоевского он (Художественный театр. — В. Т.) показал, во-первых, что старая узаконенная древностью структура драмы есть вещь совсем второстепенная. Он допустил *чтеца*, который поясняет. Он допустил одному представлению *растянуться на два вечера*. Он сделал вместо пяти-семи двадцать картин» (547). С удовольствием выписывает Андреев необыкновенно понравившиеся ему слова Немировича-Данченко, «которым предстоит открыть эру в истории нового театра»: «В конце концов, проработав над Достоевским, видишь, что в театре получается такая атмосфера, пред которой отпадают и бледнеют не только теоретические рассуждения о допустимости инсценировок, но даже вопросы о стройности и гармоничности спектакля...»; «И пусть будет спектакль с технической стороны и кривобок и неуклюж, но ведь в театре самое главное — проявление творчества, а не мастерства техники!» (547).

Только отказавшись от традиционных приемов и можно было приобщить театр к великим открытиям Достоевского, коснуться «сокровенных тайн души», «нащупать самое дно, тинистое и страшное, черное и глухое под массой прозрачных вод» (543). Художественный театр осуществил тот переворот, который, считает Андреев, мог уdatся Мусоргскому в оперном искусстве, если бы он ориентировался не на Пушкина, а на Достоевского: «Мусоргский психологичен, к несчастью для него, более, чем был психологичен Пушкин, не только раскрывший, но и связавший его крылья. Не будет, мне кажется, особенно дерзкой профанской фантазией, если я скажу, что *сейчас* Мусоргский писал бы оперы на нерифмованный текст Достоевского» (556).

«Вперед, к Достоевскому» — вот задача, которую Андреев ставит не только перед литературой (давно уже прошли те времена, когда он мог назвать Достоевского «чужим»), но и перед театром и оперным искусством. Статьи Горького, которым предшествовал эпистолярный диалог между писателями, побудили Андреева еще более ужесточить свою позицию. Не проявил ни малейшей склонности к уступкам и компромиссам и Максим Горький. Они, подобно Нехлюдову и Рагожинскому в романе Толстого «Воскресение», «остались при своих взаимно осуждающих друг друга убеждениях».

Похода против Достоевского и инсценировок его романов Художественным театром Андреев не мог простить Горькому.²³ Он мстительно вспомнил ему эти и другие, близкие по духу выступления в гневной заметке «„Летопись“ и мемуары Шалапина»: «Каков поп, таков и приход. Каков

²³ В короткий период улучшившихся отношений с Горьким Андреев все же писал (17 января 1915 года) Немировичу-Данченко: «И Карамазовых мне жалко. Я сейчас в довольно хороших отношениях с Горьким, а все-таки скажу, что горьковщине уступать не надо. Если искусство, так уж искусство» (Лит. наследство. Т. 72. С. 549).

учитель, таковы и ученики. Ибо какая, в сущности, разница между Горьким, протестующим печатно против постановки в Художественном театре „Братьев Карамазовых” и связывающим свободу художественного самоопределения театра, и теперешними протестантами, которые встают уже и против самого непоследовательного учителя и так же решительно вяжут руки редакции „Летописи”? Не заветам ли учителя они следуют? Не его ли оружием дерутся?» (578).

Горький — учитель и проповедник «бодрости» закономерно пожинает плоды своей односторонней и, в сущности, разрушительной, нигилистической пропаганды. Андреев находит точные слова и емкие формулы, весьма язвительные, но тем эффективнее попадающие в цель. Одновременно он выступает горячим защитником «грешной», «живой», «прекрасной» русской литературы. Особенно возмущают Андреева беспардонные обличители Достоевского, опирающиеся на статьи «оптимистического» цензора Горького: «Всю жизнь, смотря одним глазом (хотя бы и попеременно, но никогда двумя сразу), Горький кончил тем, что установил одноглазие как догмат. Достаточно вспомнить его давнишние статьи о *мещанах* — Толстом и Достоевском. Чему тут научишься! Еще недавно в той же „Летописи” проф. Тимирязев в своих воспоминаниях о пушкинском празднике в Москве и знаменитой речи Достоевского писал, не смущаемый редакцией, о том, что у Достоевского были тогда „маленькие и злобные глазки”, а когда надели на взволнованного после речи писателя венки, то это была „смешная и жалкая фигура”. — Какая ненависть, какое *презрение* к великому писателю!» (578).

3

Андреев не ограничился литературно-театральными статьями и полемикой с Горьким и его «учениками». Он попытался воссоздать облик молодого Достоевского в пьесе «Милые призраки». Пьеса далеко не шедевр, но и неудачей ее нельзя назвать. На фоне бесчисленных, чаще всего бездарных, каких-то неуклюжих, примитивных полудокументальных книг и пьес о Достоевском «Милые призраки» выглядят очень привлекательно, а попытка обратиться к истокам творчества писателя, увидеть уже там контуры его будущей судьбы своеобразно перекликается с поэтической статьей И. Анненского о рассказе «Господин Прохарчин». Пьеса убедительно свидетельствует, что Андрееву были близки не только бунтарские мотивы в произведениях Достоевского (линия Раскольников — Ивана Карамазова), а и то трагическое и одновременно мягкосострадательное видение мира, о котором так проникновенно говорит главный персонаж Михаил Федорович Таежников: «Будем тихи, печальны и радостны в нашей печали. Смотрите: в домах уже загорелись огни... и можно ли не любить людей, не верить, не искать их объятий, когда видишь эти огоньки перед наступающей ночью?» (334).

Не могу согласиться с логикой рассуждений и выводами В. И. Беззубова: «Достоевский стал для Андреева идеалом писателя. Но как обычно случается при возведении крупной личности в идеал, произошло отсечение живых частей, ампутация и кастрация. Хорошо это видно в пьесе Андреева „Милые призраки” (1916)».²⁴ Во-первых, «идеал» не очень подходящее слово, что уже ясно хотя бы из объяснения самим Андреевым

²⁴ Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 111—112.

психологической двойственности Таежникова: «Публика не почувствовала трагизма моего Таежникова (герой, воплощающий Достоевского): возвышенность его мысли, душевное боление человеческим страданием, великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим какая-то суровая душевная складка, неприязнь к конкретному „ближнему“, внутренний холод и даже жестокость к любящему существу».²⁵ Во-вторых, не может быть и речи о таких ужасных вещах, как «ампутация и кастрация». Нет в облике Таежникова и «некоторой романтической слащавости и умильности».²⁶ Пьеса — поэтическая фантазия Л. Андреева на темы жизни и творчества Достоевского. И не одного Достоевского, что прекрасно почувствовал Ю. Соболев: «Это не Достоевский в его подлинном образе, а в его как бы призрачности — в далеком, волнующем отражении. И все персонажи — они и из Достоевского, и из Андреева».²⁷ Пьеса отчасти является и прикровенной литературной исповедью самого Л. Андреева.

4

Наконец, невозможно не коснуться еще одного важного обстоятельства, связанного с реакцией Андреева на статьи Горького о «карамазовщине» (и «мещанстве»). Неожиданностью для Андреева они никак не были. Андреев аналогичные мысли Горького еще в письмах оспаривал. В письме же к Горькому от 28 марта 1912 года он с полной откровенностью высказал все, что думает о его «барских» и деспотических замашках: «Своим барским жестом ты раздаешь зуботычины, осуждаешь, милуешь, даже не нуждаясь в объяснении со стороны раба, тебе даже и в голову не приходит, что в величавости позы твоей проглядывает та самая азиатчина, для справедливой заклеимения которой ты не можешь подобрать слов. Таким ты не был, Максим Горький, и в твой демократизм ныне — я плохо верю».²⁸

Статьи лишь убедили Андреева в справедливости его суждений. И убедили его в необходимости активной и неусыпной борьбы с пагубным влиянием, но не Достоевского, а Горького, о чем Андреев определеннее всего (до революции) писал в 1916 году И. С. Шмелеву: «Уже давно близко знаю я Горького, к сожалению, вижу огромную в нем перемену,

²⁵ Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыт по критике и поэтике. М., 1927. С. 279.

²⁶ Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. С. 112.

²⁷ Соболев Ю. Театр К. Незлобина // Рампа и жизнь. 1917. № 9. С. 8.

²⁸ Лит. наследство. Т. 72. С. 321. Характерно, что уже в августе 1905 года Андреев предупреждал А. С. Серафимовича: «К суждениям Максимыча относиться с осторожностью: он стал очень прямолинеен и в некотором отношении фанатичен» (Там же. С. 513). А в марте 1907 года разъярял одну настораживающую черту характера Горького В. В. Вересаеву: «Горький — тот, как хорошая книга с заранее определенным содержанием или картинная галерея. За сверх — или поверх — человечеством просто человеческое от него ускользает, он его не видит, не чувствует, не знает. От этого при всем своем уме, благородстве, чистоте душевной он иногда бывает ниже человека — и как раз в те минуты, когда думает, что выше...» (Там же. С. 523). Позднее суждения Андреева о Горьком становятся все резче и суровее. Время, проведенное с ним на Капри, немало способствовало постепенному перетеканию дружбы во вражду (разумеется, литературную и идеологическую). Андреев писал 27 января 1913 года А. А. Смирнову: «...скверное чувство унес я с Капри от свидания с Горьким. Этому свиданию предшествовала длительная и явно безнадежная переписка, но все думалось: авось это только на бумаге так плохо выходит, а заговорит живой — и польются, как встарь, глаголы живой жизни! Но нет: заматерел Максимыч в экзотике дней своих, учительствует и имеет вид даже страшный: человека как бы спящего или погруженного в транс (...) Но не жалость вызывает Горький, а возмущение глубокое (...) И уже трудно вспомнить того Горького, которого мы оба так любили...» (Там же. С. 538).

вернее: дурные начала его характера развились, а хорошие гложут. — Был он всегда жесток и не добр к людям, но искренен и чист, а теперь все поглощено честолюбием умопомрачительным, почти маниакальной страстью к господству и всесветному учительству. (...) Я бы не стал касаться всего этого, не бойся я, что „обаяние” имени Горького и его личности не принесет огромного вреда при том направлении, какое приняла его деятельность».

Изменилось отношение Андреева и к художественному творчеству Горького, к тому, что он, возможно и слишком резко, называл «романтическим псевдореализмом». В статье «Неосторожные мысли. О М. Горьком» (по поводу «Детства», одного из лучших произведений писателя) Андреев остроумно охарактеризовал теневые стороны Горького-художника, теснейшим образом связанные с некоторыми свойствами его личности: «Самая резкая и самая глубокая черта, более того: основание художественной индивидуальности Горького — это его *деспотизм*. Повелитель, властелин, деспот, не терпящий ни в ком противоречий, даже в себе самом» (574). «Как великий деспот, — последовательно развивает Андреев этот тезис, — он воин и завоеватель: всегда он завоевывает, всегда покоряет, и иные отношения между людьми ему органически неприятны. И оттого в его художественном царстве нет мира, и оттого там вечное *omnia contra omnes*. Все дерутся, а потом приходит он сам, крайне взбешенный этой дракой, и сразу всех завоевывает: смолкают все голоса и крики, и только его властительный голос не спеша доколачивает еще барахтающихся. Это называется — конец романа» (574—575). Исчезает многоголосие мира, все монологизируется, сбивается на проповедь, «психологически» выравнивается: «...для всех установлена одна обязательная психология — самого Горького. Так хочу, так приказываю» (576). В результате — догматизм и тяжеловесность художественной структуры, наносящие большой вред искусству: «...сам художник, неудержимо стремя к власти, портит свое чудесное создание. И ни в том худое, что учит миру и любви — учить надо, а в том, что невнимательных и несогласных бьет тяжкой книжкой по голове... Метод неправильный и с духом учения не вполне согласный» (576). В публицистике догматизм оборачивается крайней нетерпимостью, прямым диктатом.

Таков Горький, прочитанный другом и «внимательным читателем» Леонидом Андреевым, чьи суждения отнюдь не были результатом минутных настроений, амбициозным всплеском. Это именно плоды долгого и интенсивного анализа человека, хорошо знавшего, понимавшего, долгие годы изучавшего Горького. Октябрь 1917 года внес некоторые существенные коррективы в уже сложившийся образ Горького. Вражда переросла в ненависть. «Космический пессимизм» Андреева, о котором неоднократно писал Горький в предисловии к американскому изданию романа «Сашка Жегулев»,²⁹ в последние годы жизни писателя проявился с огромной силой. Дневники (резкостью тона они сродни «Окаянным дням» Ив. Бунина), письма, статьи Андреева 1917—1919 годов почти всецело состоят из горестных размышлений о гибели России и гневных инвектив (досталось не только Ленину, Троцкому, Луначарскому, Горькому, но даже и Короленко). Немало здесь и субъективного, что более всего связано с трагическими последствиями захвата власти большевиками и отчасти недостоверными слухами, которые усугублялись паникой, тревожным ожиданием все новых и новых катастроф. Прежняя Россия рухнула и

²⁹ Там же. Т. 72. С. 403.

Андреев переживал это болезненно остро: «Конец Аксакову и Достоевскому, конец народу-богоносцу! Будем культурными приживальщиками Европы, оставив даже память о всяком „своем“. Теперь ясно, до какой глубины наш народ некультурен. Он хуже, чем был в смутное время».³⁰

Отчаяние овладело всем существом Андреева, поколебало веру в человека и человечество, парализовав волю к жизни: «Глупость, Жестокость и Хамство, эти три некоронованных царя современной России, мучают меня нестерпимо и внушают порою непреодолимую жажду смерти. Вообще человек понизился в моих глазах: он оказался глупее, жесточе, и в нем больше скотины, чем я предполагал».³¹ Заглядывая вперед, Андреев видит то, что расположено за адом, переосмысливая в письме к Н. К. Рериху (сентябрь 1919 года) одно из самых мрачных своих произведений — «Черные маски»: «Только в дни революции я понял, что это не только трагедия личности, а и трагедия целой революции, ее подлинный печальный лик. Вот она, Революция, зажегшая огни среди мрака и ждущая званых на своей пир. Вот она, окруженная зваными... или незваными? Кто эти маски? Черновы? Ленины? Но они еще знают Сатану. А вот и они, частицы великой человеческой мглы, от которых гаснут светильники. Ползут отовсюду, свет им не светит, огонь их не согревает и даже Сатаны они не знают. Черные маски».³² Конец. Мгла, которой предшествует кровавый большевистский революционный балаган.

Андреева только разозлили статьи Горького в «Новой жизни» («Несвоевременные мысли»), его «необидные воскресные проповеди» вызывали ярость и презрение: «Горький и его „Новая жизнь“ невыносимы и отвратительны именно тем, что полны несправедливости, дышат ею, как пьяный спиртом. Лицемеры, обвиняющие всех в лицемерии, лжецы, обвиняющие во лжи, убийцы и погубители, всех обвиняющие в том, в чем сами они повинны. Убийцы».³³ Андреев в убийстве России отводит особую роль Максиму Горькому: «Готовили питье интернационалисты. Наливал Ленин. Разносили шкалики социалисты. Потчевал Горький. Плакала Россия и ее бабы».³⁴

Неудивительно, что в письме от 26 июля 1919 года к П. Н. Милюкову Андреев выразил неудовольствие параллелью между ним и Горьким, «бывшим моим другом, а ныне врагом» (в предисловии Милюкова к публикации статьи «S. O. S.»): «Мне кажется, что эта параллель должна быть проведена и дальше и как можно ярче и крепче зафиксирована самой жизнью. Из области чистой литературы он, когда-то поклонник личности, потом злой и бессмысленный разрушитель ее, — и я, доселе, как и прежде, выше всего ставящий личность, — мы оба вышли в действительную жизнь с ее борьбой и столкнулись над развалинами России».³⁵

Таков эпилог, но еще не последняя точка долгой истории «дружбы-вражды» Горького и Андреева. Последнюю точку поставил Горький в статье «О цинизме». Прочитав письмо Андреева А. В. Амфитеатрову (от 14 октября 1913 года), содержащее острую и ироничную (но и лестную) характеристику Горького-литератора («Величайший романтик, огромней-

³⁰ Андреев Леонид. S. O. S. М.; СПб., 1994. С. 203.

³¹ Там же. С. 33.

³² Там же. С. 323—324.

³³ Там же. С. 102.

³⁴ Там же. С. 125.

³⁵ Там же. С. 298—299.

ший... талант, первый, быть может, во всей литературе *рыцарь пролетариата* — он вверх и вниз катает Сизифов камень реализма, свой чудесный и вещей сон о пролетариате мучительно распяливает на четырех правилах арифметики»), он ответил проповедью, читать которую сегодня просто неловко, воистину «разрушение личности»: «...очень грустная ошибка Андреева: ему, как и всем, не следовало пренебрегать четырьмя правилами арифметики, правила эти — основа науки. А „чудесный сон” о свободе пролетариата, о силе творческой воли его, — „сон” этот стал в Союзе Советов героической действительностью».³⁶

³⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 376.

ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА И «ТАЙНЫ» РАССКАЗА-ПОВЕСТИ «ИУДА ИСКАРИОТ»

Многое в вершинном творении Леонида Андреева «Иуда Искариот» неясно, странно и загадочно. Потребность понять «тайны» этого произведения побудила меня заняться его источниками.

Сам автор не раз пытался объяснить, что вышло из-под его пера («Нечто по психологии предательства», «Нечто по психологии, этике и практике предательства», «Совершенно свободная фантазия на тему о предательстве, добре и зле, Христе и проч.»), и удивлялся непониманию написанного («Или ты тоже думаешь, что я оправдываю Иуду, и сам я Иуда, и дети мои Азефы?»).¹

Разногласия мнений о создателе этого произведения поразительна: от — «главный хвостун в России», враль «на евангелие, Христа и апостолов» (В. В. Розанов, 1907), до — метафизик с «мотивами рабства истории у вселенского зла, фатального противостояния человека неотвратимому» (В. А. Келдыш, 1994).² Разброс оценок качества творения тоже велик: от — «литературный шедевр» (А. В. Луначарский, 1908), «написан блестящим языком, каким и сам Андреев не всегда пишет» (Л. Д. Троцкий, 1907), до — «неудача», «крайне слабая книга» (А. В. Мень, 1992).³

Название книги странно двойится: то это «Иуда Искариот и другие», — с каким она вышла к читателям 14 апреля 1907 года⁴ в горьковском сборнике «Знание», то это «Иуда Искариот» — во всех прижизненных собраниях сочинений.⁵ Интересно, что в «промежуточном» («просвещенческом») собрании «и другие» в названии уже снято, как и в первом («шиповниковом»), — но нет еще к странно точной дате «24 февраля» добавки «Капри». Эта добавка появилась только в последнем собрании сочинений, служащем основой для всех позднейших перепечаток, — в издании А. Ф. Маркса. Случай с «Капри» — случай введения в текст

¹ Цит. по: Андреев Л. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 32; Т. 2. С. 413 (далее — Повести...); Петровский М. С. «Двенадцать» Блока и Леонид Андреев // Лит. наследство. 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 224.

² Розанов В. Русский «реалист» об евангельских событиях и лицах // Новое время. 1907. 19 июля. № 11260; Келдыш В. А. Между реализмом и модернизмом // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 75.

³ Луначарский А. Тьма // Литературный распад. СПб., 1908. С. 156; Троцкий Л. Трагедия Иуды Искариотского в двух интерпретациях: Л. Андреева и Н. Голованова // Север. 1907. № 22; Мень А. Библия и русская литература // Мень А. Культура и духовное восхождение. М., 1992. С. 203.

⁴ См. об этом примечания Р. Дэвиса и Б. Хеллмана в кн.: Андреев Л. С. О. С.: Дневник (1914—1919); Письма (1917—1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918—1919). М.; СПб., 1994. С. 423 (далее — С. О. С.).

⁵ См.: Знание. СПб., 1907. Кн. 16; Андреев Л. 1) Собр. соч.: В 7 т. СПб., 1909. Т. 5; 2) Собр. соч.: В 17 т. СПб., 1911. Т. 7; 3) Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1913. Т. 3.

указаний не только на время рождения произведения, но и на место его рождения — у Андреева уникальный, а потому — загадочный.

Нет ясности и в жанровой принадлежности «Иуды Искарота» — это «нечто», определяемое то как «рассказ», то как «повесть», — а по объему текста равное «роману» («роману» Мастера в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова) или двум Евангелиям (от Матфея и от Иоанна), вместе взятым.

И само произведение очень своеобразно. Намеренно и осознанно написанное «в загадочной форме»,⁶ очень емкое,⁷ оно насыщено иносказательными, переносными и символическими смыслами, в него введены загадочные эпизоды и образы — и все это нуждается в особом толковании, своего рода «экзегетике». В сложности такого толкования признавались еще современники Андреева А. М. Редько и М. П. Неведомский. Редько отметил: «Перед вами все время не разгадка, а полуразгадка»,⁸ Неведомский же удрученно констатировал: «Трудно поручиться, что каждое намерение автора уловлено и верно понято вами, при самом сочувственно-вдумчивом чтении этого писателя».⁹

Особые свойства рассказа-повести и трудность его постижения, а также поразительный разноречивый оценок-трактовок, накопившихся за девятнадцать лет, ставят нас перед необходимостью найти и осмыслить источники, питавшие память, мысль и «огненное» — как говорил сам автор — «провансальское воображение» Андреева.¹⁰ Изучение источников, усвоенных писателем на подготовительном этапе обдумывания замысла, — до того, как он сел осуществлять задуманное, — может стать способом постижения этого таинственного творения, о котором создатель его в конце жизни сказал: «Выше „Иуды“ рассказов нет».¹¹

Вопрос об источниках «Иуды Искарота» проработан пока бегло и в основном на уровне предположений о первоисточниках к замыслу, наведших Андреева «на идею». У А. М. Горького первоисточник — сонет А. Рославлева «Иуде» (напечатанный уже после выхода в свет андреевского рассказа в 1907 году),¹² у А. Л. Григорьева — пьеса Г. Флобера «Искушение святого Антония» в переводе Бориса Зайцева, опубликованная в 16-м сборнике «Знания» (кстати, под одной обложкой с «Иудой Искаротом»), у А. И. Наумовой и А. В. Богданова — «Жизнь Иисуса» Д. Штрауса и «Жизнь Иисуса» Э. Ренана, прочитанные автором весной 1906 года.¹³ Но оказывается, что чтение всего этого навести на «идею» не могло, а Штраус и Ренан попали в поле зрения Андреева на завершающем этапе —

⁶ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Лит. наследство. 1965. Т. 72. С. 274.

⁷ См. об этом: *Гречнев В. Я.* Русский рассказ конца XIX—XX века. (Проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. С. 17—18. В этой работе емкость «Иуды Искарота» и других подобных произведений эпохи объяснена их ориентированностью на библейский материал и библейские жанры.

⁸ Русское богатство. 1908. № 6. С. 10. Цит. по: *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 532 (далее — Собр. соч.).

⁹ *Неведомский М.* Леонид Николаевич Андреев // История русской литературы XIX в. М., 1910. Т. 5. С. 272.

¹⁰ S. O. S. С. 176.

¹¹ Там же. С. 234.

¹² Рославлев А. Иуде // Образование. 1907. № 8; То же // В башне. СПб., 1907. С. 27—28.

¹³ См. об этом: *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1973. Т. 16. С. 348; *Григорьев А. Л.* Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 194; Повести... Т. 2. С. 413 (коммент. А. И. Наумовой); Собр. соч. Т. 2. С. 530 (коммент. А. В. Богданова).

незадолго до объявленной им в письме готовности садиться за работу: «Когда с Шурой уладится (т. е. когда жена родит. — Л. З.), буду писать „Иуду Искариота“» (октябрь 1906 года).¹⁴

В 1995 году Л. А. Иезуитова опубликовала фрагменты из «Клеенчатой тетради», датировав последнюю 1902 годом,¹⁵ — с целой «грибницей» замыслов Андреева. И название «Иуда» значится там под номером «4»¹⁶ в списке-плане будущих созданий, явно объединенных мыслью о Боге, — видимо, тех самых, о которых Горькому было сообщено 1 июня 1902 года: «Недавно подсчитал: 11 начатых, продуманных и неконченных рассказов! Ужас!»¹⁷

Какое произведение послужило толчком к замыслу «Иуды Искариота», — да и было ли вообще чтение какого-то современного автора первоисточником к возникновению «идеи» рассказа, — остается неясным. Но теперь точно известна дата фиксации замысла уже частично продуманного «Иуды» и можно с уверенностью говорить, что у творца его было много времени — не меньше пяти лет — на работу с источниками и обдумывание замысла. За те годы, когда мысль о будущем творении жила в душе писателя, Андреев имел возможность освоить и освоил множество источников, «впитав» их в свою память и умело «растворив» освоенное в окончательном тексте рассказа-повести.

При этом не следует забывать, что эти же источники могли быть одновременно и источниками для других произведений, возникших из круга замыслов «Клеенчатой тетради»¹⁸ — наброски из нее показывают, что Андреев одновременно думает над разными библейскими темами и работает с настольной Библией как общим источником для «Воскрешения Лазаря» (будущий «Елеазар»), «Иуды», «Искушения Христа», «Навуходоносора» («Царь») — («Личность — Екклезиаст + Навуходоносор»). Но даже когда замысел не библейский по материалу и сюжету — «Профессор, собирающий книги, и сын, продающий книги букинисту» (кажется, будущий «Профессор Сторицын») — «подкладка» у него оказывается библейской. После записи названия «Сын» сразу же выписана заковыченная цитата: «И возненавидел я [жизнь] весь труд мой, которым трудился под солнцем, потому что должен оставить его человеку, который будет после меня».¹⁹ Эта цитата, эти кавычки и особенно вычеркнутое слово «[жизнь]» дают нам уникальную возможность увидеть, как Андреев работает с источником-Библией. Кавычками маркирована цитатность записываемого — сперва вроде по памяти («И возненавидел я жизнь»), тут происходит сбой — то ли почувствовал, что не то вспомнил и потянулся за книгой, то ли начал выписывать сразу, но наткнулся не на тот стих, а на соседний, — зачеркнул и выписал дальше абсолютно точно. (У Андреева нет указаний на источник — но это Екклезиаст (2, 18).)

Источников, наряду с настольной Библией (хранится в ИРЛИ), оказалось очень много, практически каждый заслуживает пристального вни-

¹⁴ Лит. наследство. Т. 72. С. 274.

¹⁵ См.: К 125-летию со дня рождения Леонида Николаевича Андреева. Неизвестные тексты. Перепечатки забытого. Биографические материалы / Публ. Л. А. Иезуитовой // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1995. Вып. 5. С. 192—208 (далее — Фил. записки).

¹⁶ Там же. С. 196.

¹⁷ Лит. наследство. Т. 72. С. 152.

¹⁸ «Грибницу» этих замыслов как исток бытийно-библейского масштаба художественного мышления Леонида Андреева рассматривает Л. А. Иезуитова в статье об «Елеазаре». См.: Иезуитова Л. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Блоковский сборник XIII. Тарту, 1996. С. 39—62.

¹⁹ Фил. записки. С. 196.

мания и отдельного разговора, — но нет, наверное, смысла в простом перечислении. Скажу только, что я подразделяю их на первоисточники и «источники-посредники».

Первоисточники — это книги Ветхого и Нового Завета. «Источники-посредники» — это «посредники» между библейским и андреевским словом. Непосредственно по Библии, читая только ее, написать рассказ было невозможно, ибо в художественном повествовании нужна «фактура» (индивидуальные облики и характеры, элементы быта эпохи, пейзаж и т. п.), изображать которую в задачу евангелистов не входило. Но и обратное — предполагать, что Андреев работал только «по посредникам», не опираясь на текст самой Библии, нет никаких оснований. В «посредниках» я числю справочно-исследовательско-толковательную литературу по Книге Книг, художественные произведения на евангельско-околоевангельские темы и жизнеописания Иисуса.

Есть еще особые источники. Они дали художнику материал — слова, штрихи и краски — только для образа Иуды, ибо, работая с Библией — и даже всеми «посредниками» — *такого Иуду*, каким он получился у Андреева, создать было невозможно: хотя в Евангелиях есть несколько отправных точек («сын погибели», «и вошел в него сатана», «один из вас диавол»), но их явно недостаточно для андреевского персонажа.

Рассмотреть здесь источники для «наполнения» образа Иуды невозможно, — поэтому лишь обозначу их контурно. Это материалы для внешности (раздвоенное лицо, расчлененный череп, одноглазость), для Иудиных «животностей» (многорукий осьминог, гиена, скорпион, собака), для его артистизма и метаморфности, для Иуды по линиям сына женщины и козла, сына дьявола, сына человека и сына петуха. Но не удержусь и назову один источник — ибо Иуда самооценок, суждений о людях и разговоров с ними, Иуда особенной философии и особого применения библейских знаний, претензий на равенство и братство с Христом, а нередко ставящий себя выше Иисуса — из гностико-еретической традиции, возродившейся в современных Андрееву сакрализаторах зла, из офито-каинито-докето-карпократианских учений. С этой традицией Андреев ознакомился через писания отцов церкви «против всех ересей», Иринея Лионского²⁰ в частности, — и для него очень важно, что гностико-сатанинская мысль использовала для своих особенных целей библейское знание.

Источников андреевского текста много. Но в данной статье я ограничусь обследованием — да и то не полностью — только первоисточников (выявлением их, способами введения в текст и функционированием, жизнью библейского слова внутри рассказа-повести). Начать разговор с книг Библии естественно — ведь именно из нее взяты герои, сюжет, события, тема, причем не придумано ни одного неевангельского персонажа: ни Бен-Товита и его жены Сары, отправляющихся посмотреть на распятого Христа («Бен-Товит»), ни Августа-императора, вызывающего к себе в Рим воскресшего Лазаря («Елеазар»).

Есть еще один момент — весьма неожиданный. Андреев сам попал в «Толковую Библию», переизданную к 1000-летию Крещения Руси и подаренную «христианам Советского Союза» «христианами северных стран». Репринт сделан в Стокгольме и воспроизводит труд «преемников А. П. Лопухина», который выходил в 1904—1913 годах в приложении к

²⁰ См.: Сочинения Святого Иринея, епископа Лионского. Пер. прот. П. Преображенского. СПб., 1900.

журналу «Странник», и не исключено, что писатель видел в 1911 году имя свое именно там.

Андреев много писал о священниках и, обдумывая «Жизнь Василия Фивейского», задавал вопрос Горькому: «Как ты думаешь: Иов мог читать книгу Екклесиаста?»²¹ И попал в «Толковую Библию» под строку библейского текста в синодальном переводе, а привел его на страницы богословского труда в 1911 году... священник Фивейский, прочитавший «Иуду Искариота» (и видимо, начитавшийся других андреевских рассказов).

В «Толковании на Евангелие от Матфея» — в сноске к слову «Иуда» — устами священника М. Фивейского провозглашено: «В нашей литературе есть два сочинения о нем, из них одно принадлежит Л. Андрееву, а другое проф. Моск. дух. академии М. Муретову. Первое написано совершенно невежественным писателем для совершенно невежественных читателей, и весьма естественно, если ценится последними высоко. Но понятно, что все победы г. Андреева в этой области могут равняться и равняются только полному его поражению».²² Характерно однако, что автор «Толкования» поместил Андреева в своем комментарии под строкой священного текста рядом не с кем-либо из литераторов-писателей об Иуде (например, с Павлом Поповым, сочинителем «Иуды Искариота», или Н. Головановым, автором «Искариота»),²³ а в паре с профессором Духовной Академии, т. е. как бы в составе богословов,²⁴ — раскритиковав, кстати, обоих, М. Муретова, впрочем, не так громогласно и голословно.²⁵

Обследование библейских источников я начну с Ветхого Завета. Строго говоря, наличие ветхозаветного слоя в повествовании, написанном на новозаветном материале, неожиданно, оно вовсе и не предполагается — можно было обойтись евангельским минимумом. Но он, этот слой, как ни странно, наличествует, — хотя и опознается с трудом, — любопытно, что его не заметил такой образованный читатель, как И. Анненский, хотя, казалось бы, все это было всем известно, «на слуху», бытовало в отслоившемся от Библии «ходячем» виде и должно было быть узвано — на что и рассчитывал автор «Иуды Искариота».

И. Анненский в своем эссе 1909 года писал: «герой новой повести никогда не читал и Великой книги», — имея в виду Писание Ветхого Завета. «Иуду, Новый Символ» поэт-критик поставил в достоевско-кармазовский ряд «человеков из подполья» «с надрывом и вывертом», воспринял как «нашу муку, наше безобразие и нашу неразрешимость»²⁶ и отрезал от всего библейского в нем. Но его категоричное «не читал» сразу же натывается на текст повести и оказывается — в этом отношении — «концепцией» критика, не более того, ибо уже в состав первых слов, произнесенных Иудой, «вмонтирована» цитата из «Великой книги».

«— Почему ты молчишь, Иоанн? Твои слова, как золотые яблоки в прозрачных серебряных сосудах, подари одно из них Иуде, который так беден. — Иоанн пристально смотрел в неподвижный, широко открытый

²¹ Лит. наследство. Т. 72. С. 370.

²² Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Стокгольм, 1987. Т. 3. С. 403 и 478.

²³ См.: Попов П. Иуда Искариот. СПб., 1890; Голованов Н. Искариот. М., 1905.

²⁴ После этого нас, наверное, не так уж удивит, что один из рассказов Леонида Андреева, «Нерукотворный образ», напечатан (перепечатан) в богословском журнале «Московский церковный вестник» (1991. № 5(50). С. 15 (публ. А. П. Руднева); впервые: Биржевые ведомости. 1915. 22 марта. № 14741).

²⁵ См.: Толковая Библия. Т. 3. С. 403—404.

²⁶ Анненский И. Иуда // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 147—148 и 152.

глаз и молчал. И видел, как отполз Иуда...»²⁷ В Книге притчей Соломоновых высказывание выглядит так: «*Золотые яблоки в серебряных прозрачных сосудах* — слово, сказанное прилично» (25, 11).²⁸ Кстати, эта же притча, в том же, что у Андреева, усеченном виде стала эпиграфом у Ф. В. Фаррара, чей труд «Жизнь Иисуса Христа» я считаю «источником-посредником»; это — к тому, как данная притча, натолкнувшая писателя на Книгу притч, а вслед за нею еще шесть (которых нет в названном богословском труде), могла попасть в андреевский текст. Но сейчас важно другое — кое-что Иуда знает (стало быть, читал) и знание это демонстрирует при первом же своем появлении в кругу учеников Иисуса и с первых же слов. Важно также, что эта искусно запрятанная притча с хитрой целью адресована именно Иоанну, «любимому ученику». У Иоанна, который впоследствии напишет свое, самое таинственное, Евангелие и начнет с того, что «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», именно у него, будущего Иоанна Богослова (с которым сразу начинает соперничать, борясь за любовь Иисуса), лукаво попросит Иуда «Слово-Яблоко» и вставит в просьбу слегка измененный афоризм царя Соломона.

Далее афоризмы Соломона присутствуют в ткани рассказа, но на время переходят в уста другого ученика — Матфея. Вроде бы незаметный Матфей, о котором отозвался, кажется, только М. Волошин, увидев в нем «тупого доктринера, изрекающего цитаты»,²⁹ выступает из тени всякий раз, чтобы произнести изречение царя иудейского, прославленного за мудрость, и, применив притчу, использовать заложенный в ней иноскаательный смысл.³⁰

Он выступает так четырежды. Впервые — после заявления Иуды, что у него много отцов: и человек, и дьявол, и петух, и козел: «Разве может Иуда знать всех, с кем делила ложе его мать? — Но тут возмутились все, так как сильно почитали родителей, и Матфей, весьма начитанный в Писании, строго говорил словами Соломона: — *Кто злословит отца своего и свою мать, того светильник погаснет среди глубокой тьмы*» (Притч. 20, 20). Где здесь тупое доктринерство?

В следующий раз Матфей, — увидев в дверях окаменевшего и огромного черного Искарриота, думающего об уничтожении Учителя, — «прикоснулся к плечу Иуды и сказал словами Соломона: — *Смотрящий кротко — помилован будет, а встречающийся в воротах — стеснит других*. — Иуда вздрогнул и даже вскрикнул слегка от испуга; и все у него — глаза, руки и ноги — точно побежало в разные стороны, как у животного, которое внезапно увидело над собою глаза человека» (Притч. 12, 13).

Когда с Иудой произошла «перемена», — никто из учеников не может знать, что она связана с тем, что он уже решил в себе земную участь

²⁷ Текст «Иуды Искарриота» здесь и далее цит. по: Андреев Л. Собр. соч. Т. 2. С. 210—264.

²⁸ Библия цитируется по русскому переводу 1876 года (см. об этом переводе комментарий Г. Я. Галаган в кн.: Толстой Л. Исповедь. В чем моя вера / Предисл. А. В. Меня, послесл. А. М. Панченко. Л., 1991. С. 409—410; см. также: Логачев К. И. Русская Библия вчера, сегодня и завтра // Лит. учеба. 1990. № 1. С. 91—94). Я пользовалась русским переводом в издании Московской Патриархии: Библия, Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 1979. Далее цитирую Библию по этому изданию.

²⁹ Волошин М. Некто в Сером // Волошин М. Лики творчества. Л., 1989. С. 461.

³⁰ Введение притч Соломона в текст и использование их учеником Христа в андреевском повествовании вызваны, вероятно, тем, что писатель безошибочно ощущал близость этих афоризмов к новозаветным заповедям и знаменитым притчам Христа. См. об этой близости: Павловский А. Ночь в Гефсиманском саду. Избранные библейские истории. Л., 1991. С. 264—265.

Иисуса, — и сделался он «прост, мягок и в то же время серьезен», Матфей находит в Писании подходящее изречение, чтобы одобрить перемену в поведении своего соученика. «И о людях он перестал говорить дурное, и больше молчал, так что сам строгий Матфей счел возможным похвалить его, сказав словами Соломона: — *Скудоумный высказывает презрение к ближнему своему; но разумный человек молчит.* — И поднял палец, намекая тем на прежнее злоречие Иуды» (Притч. 11, 12).

Последний раз возникает Матфей со словами Писания на устах в доме, где скрываются ученики после казни Иисуса. «Возле Иоанна, которому, как любимому ученику Иисуса, была особенно тяжела смерть его, сидели Мария Магдалина и Матфей и вполголоса утешали его. Мария, у которой лицо распухло от слез, тихо гладила рукою его пышные волнистые волосы, Матфей же наставительно говорил словами Соломона: — *Долготерпеливый лучше храброго, и владеющий собою лучше завоевателя города.* — В это мгновение, громко хлопнув дверью, вошел Иуда Искариот» (Притч. 16, 32). Напомню, что незадолго до этого, видя умирающего Иисуса, Иуда «поднимается с колен... и холодно оглядывается кругом. Так смотрит суровый победитель, который уже решил в сердце своем предать все разрушению и смерти и в последний раз обводит взором чужой и богатый город, еще живой и шумный, но уже призрачный под холодною рукою смерти».

Итак, Матфей произносит четыре притчи, удачно и уместно применяя то, что Ренан именует старинными пословицами.³¹ И Матфей дан как знаток Писания неспроста. Ведь именно он — в более широком контексте, чем пространство повести — известен как первый собиратель изречений и притч Христа, «Логий», как первый евангелист, который теснее других связывает новозаветные события с ветхозаветными и обильно цитирует разные книги Писания (есть у него цитаты и из Соломона). Осознавать это необходимо, ибо для андреевского творения характерно то, что оно — как ни странно — не «вместо», а «вместе»: Писание и предание наличествуют не только в тексте, но и где-то совсем рядом, незыблемо и непреложно.

Соперник всех Иисусовых учеников, Иуда состязается с Матфеем в знании священных текстов. В период своей «перемены» он сумел процитировать два Соломоновых поучения: одну притчу он сказал Фоме, другую адресовал Матфею. «Так старался Иуда доставить всем приятное, но и свое что-то думал при этом. И... каждому умел сказать то, что ему особенно нравится. Так, Фоме он сказал: — *Глупый верит всякому слову, благоразумный же внимателен к путям своим.* — Матфею же, который страдал некоторым излишеством в пище и питье и стыдился этого, привел слова мудрого и почитаемого им Соломона: — *Праведник ест до сытости, а чрево беззаконных терпит лишение.* — Но и приятное говорил редко, тем самым придавая ему особенную ценность, а больше молчал, внимательно прислушивался ко всему, что говорится, и думал о чем-то» (Притч. 14, 15; 13, 26).

Соперничая с Матфеем в знании текстов Писания, с Фомой, благоразумным и вдумчивым, Иуда тягается в художественной чуткости к образам Великой книги. Искариот неотступно думает об Иисусе: «И для всех он был нежным и прекрасным цветком, благоухающей розою ливанскою, а для Иуды оставлял только острые шипы — как будто нет сердца у Иуды, как будто глаз и носа нет у него и не лучше, чем все, понимает

³¹ Ренан Э. Жизнь Иисуса. СПб., 1906. С. 139.

он красоту нежных и беспорочных лепестков. — Фома! Ты любишь желтую ливанскую розу, у которой смуглое лицо и глаза, как у серны? — спросил он своего друга однажды». «Смуглое лицо», «глаза, как у серны» — это образность Песни Песней, еще одной книги Соломоновой. Иуда подразумевает под розой Иисуса, — а Фома, не зная хода мыслей Искарриота, — его иносказание не воспринимает и тем самым, к самоутверждающейся радости Иуды, выставлен как человек, глухой и к красоте Иисуса, и к красоте образной речи, ее художественной природе.

Иуда себя назначает и победителем состязания в уме, ибо, хотя в более раннем эпизоде Фома продемонстрировал понимание переносных смыслов, используя притчу Учителя о сеятеле и зерне, упавшем на камень, — но в случае с «розой» отвечает неудачно и не знает о кактусе, который вчера разорвал его одежду, что у этого, по словам Иуды, «многорукого кактуса... один только красный цветок и один только глаз». В зоне внутреннего сознания Искарриота идет сравнение розы-Иисуса и себя-кактуса с одним глазом-цветком. Фома же в эти сопоставления не посвящен, потому иносказательную речь понимает как прямую. И тут полная воля Иуды с презрением аттестовать его непонимающим и незнающим — неумным: «Он ничего не знал, этот Фома, хотя обо всем расспрашивал, и смотрел так прямо своими прозрачными и ясными глазами, сквозь которые, как сквозь финикийское стекло, было видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла».

Так торжествующе-злорадно видит именно Иуда — это вступает в дело искажающая оптика его единственного зрячего глаза («красного цветка» — цветка зла), ибо физически невозможно, глядя в глаза любой прозрачности, даже и «финикийского стекла»,³² увидеть «стену позади».

Но эта оптика странно-гипнотизирующе действует на восприятие многих критиков. Так, двадцатипятилетний Блок, позднее назвавший Иуду «жуликом»,³³ сразу по прочтении знаньевского «Иуды Искарриота и других» оказался «обжуженным»: его характеристика Фомы полностью инспирирована Иудой, «и другие», в том числе Иисус, а особенно Иоанн, увидены Блоком через красный цветок-глаз Иуды.³⁴ Почти то же случилось с В. Воровским, назвавшим предателя «страстным и искренним», а «и других» — «тупыми ремесленниками апостольства».³⁵ Даже З. Гиппиус, свысока писавшая об Андрееве, решила, что автор «сделал Иуду благороднее других учеников»³⁶ на основании того, как видит себя сам Искарриот (хорошо еще, что она не подтвердила другой его самохарактеристики, будто он «красив» и «прекрасен» — таким видит себя Иуда гораздо чаще, чем «благородным»).

Знание Песни Песней Искарриот демонстрирует не только перед Фомой, но и перед первосвященником Анной. Допущенный с седьмого раза «предать Иисуса Назарея», ведя торг из-за «опасного человека», к которому «он, Иуда, человек благочестивый... в ученики... вступил с единственной целью уличить обманщика и предать его в руки Закона», он вставляет в свою речь слова, которые должны быть хорошо известны

³² О «финикийском стекле» см.: Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. М., 1891. Далее — Библейская энциклопедия.

³³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 317. См. об этом: Петровский М. С. «Двенадцать» Блока и Леонид Андреев. С. 224.

³⁴ См.: Блок А. О реалистах // Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 103—108.

³⁵ См.: Воровский В. В ночь после битвы // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрестоматия / Сост. Н. А. Трифонов. М., 1971. С. 362.

³⁶ Антон Крайний [Гиппиус З.]. Человек и болото // Весы. 1907. № 7. С. 59.

образованному книжнику: «А то, что он добр и исцеляет больных, это так уже ничего и не стоит, по-вашему? А? А то, что он красив и молод, — как *нарцисс саронский*, как *лилия долин*? А? Это ничего не стоит?» «*Нарцисс Саронский, лилия долин*» — слова из Песни Песней, которыми в этой книге именуется Таинственный жених (2, 1).³⁷ Вкрапывая в свои вопли эти высокие библейские образы, Искариот одновременно издевается над главой Синедрiona и беззастенчиво состязается с ним, безмерно раздражая надменного саддукея с розовым затылком, ибо вторгается в сферу его особой посвященности, делая ее полем их совместного знания.

И после, вдруг смиренно согласившись на 30 серебряников (у Андреева так!), он перепробовал на зубах все монеты, пожертвованные, по словам Анны, «благочестивыми людьми на храм», и использовал в своем действии поучение Иисуса, не зафиксированное в Евангелиях, но известное по Епифанию Кипрскому, и, естественно, слышанное внимательным учеником от Христа: «Будьте опытными менялами»,³⁸ т. е. «умеете отличить фальшивое от настоящего». ³⁹ Иуда же перевернул смысл высказывания Учителя: «Но разве благочестивые люди умеют отличить фальшивое от настоящего? Это умеют только мошенники», — объясняет он Анне, снова поиздевавшись над стариком-первосвященником, — ибо в первый свой приход назвал себя «благочестивым» и объявил свою обиду на учеников Иисуса: «Они сказали, что он украл у них три динария, — как будто Иуда не самый честный человек в Израиле!»

Когда после казни Христа Иуда приходит к судьям Синедрiona объявлять им, что они «убили невинного», и обличать их — после надменно-молчаливого приема — и Анны, и зятя его Каиафы и других, «укравших имена свои у памяти людской», — он кричит так, что один из этих законников произносит: «Не хочет ли Иуда стать *пророком*? Он говорит так громко!» Судьи-священники, «гордые знанием своим» элитные логократы, вполне способны уловить и мгновенно узнают интонации, пафос и обороты речи, собственные Книгам Пророков.

Длинная речь «под пророка», приводить которую нет места, — не цитатна, а «смоделирована» по многим образцам: Иеремии, Исаяи, Иезекииля, Иоиля, Михея, Аггея, Наума, Осии и Аввакума, девяти из шестнадцати ветхозаветных пророков, и сконструирована из отдельных слов-«кирпичиков» и словосочетаний-«блоков» как из строительного материала Книг Пророков. Присутствует в ней и последнее пророчество Иисуса перед плачущими о нем женщинами, произнесенное на пути к Голгофе (Лк. 23, 30), в свою очередь отсылающее к словесным формулам пророка Осии: «*скажут они горам: падите на нас! и холмам: покройте нас!*» (Ос. 10, 8). В речи Иуды оно превращается в «*Если я скажу горам... они придут сюда и упадут на головы ваши!*» (словосочетание «*на головы ваши*» взято, к тому же, у Иоиля (3, 4): «Я обращаю возмездие ваше *на головы ваши*»). Пророчество Христа не «впущено» в текст рассказа-повести, но явно присутствует в нем, — оно услышано учеником-предателем, неотлучно находящимся «возле Иисуса» до самой смерти.

Во второй попытке говорить пророческим языком задействованы даже знаменитые слова Пилата «*Се человек*», превратившиеся у Иуды в вопрошания увиденного им «бледного солнца», которое «*смотрело на землю*» с ужасом и спрашивало: «*где человек?*», и смеющегося скорпиона, кото-

³⁷ См.: Библейская энциклопедия. С. 504.

³⁸ Цит. по: Апокрифы древних христиан. Исследование, тексты, комментарии. М., 1989. С. 44 (разд. «Неканонические речения («Аграфы»)» со ссылкой на «Панарион, или Антидот против всех ересей» Епифания).

³⁹ Там же. С. 37.

рый сидел на камне «и говорил: *где человек?* скажите мне, я не вижу!» — с усвоением формул Иеремии (4, 23 и 25): «*Смотрю на землю, и вот, она разорена и пуста... смотрю, и вот, нет человека*».

Замечу, что при восприятии Иудиных «речей под пророков» необходимо знать и твердо помнить: пророки говорят не от себя, не «от обмана» или «мечты сердца своего», а только «от уст Господних» (Иер. 23, 16). Иуда же «от уст Господних» говорить не вправе, подстрекая осиротевших учеников против Всевышнего: «умереть, умереть! Пусть бы сам Отец его закричал от ужаса, когда все вы вошли бы туда!» Он, который «так искусно перемешивал правду с ложью», Богом уполномочен быть не может. Поэтому он лжепророк — какой бы страстной и искренней ни казалась его речь. Даже речь перед действительно виновными в том, что засудили невинного, — ибо казнили судьи по своему несправедливому приговору, но при его инициативном содействии этому, — по словам Иуды, — «святому делу».

Не вправе Иуда и извергать проклятия на учеников Иисуса за то, что допустили распятие Учителя, — к которым, однако, приходит пророчествовать о будущей судьбе их, например Иоанна: «Любимый ученик! Разве не от тебя начнется род предателей, порода малодушных и лжецов?» Приходит Искарriot проклинать и судить их, переносит на них свое предательство и их именуя «предателями»: за то, что не умерли, что послушались Учителя и, повинаясь ему, не пошли «в геенну огненную» («зачем тебе душа, если ты не смеешь бросить ее в огонь, когда захочешь?»), за то, что плохо любят, не умеют «кусаться, душить врага и кости ломать у него». Наконец, громыхающий голос свой Иуда обрушивает на учеников за то, что трусливы, побежали, не защитив Иисуса. — И действительно побежали — по пророчеству из Ветхого Завета, напомним накануне Учителем: «Все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь; ибо написано: поражу пастыря, и рассеются овцы» (Зах. 13, 7; Мк. 14, 27).⁴⁰

Доказав себе, что ученики, набранные Иисусом, никудышные, Иуда берет за Учителя: не тому учил («Разве понимает он что-нибудь в людях, в борьбе!»), учил не отвечать мечом — неправильно, говорил о добровольной жертве — не слушайте, говорил: останетесь, будете моими посланниками — а что вы понесете? не апостолы вы, а сторожа теперь «у гроба мертвой правды».

Осудив всех, прокляв учеников и едва не утачив с собою Петра словами: «Я иду к нему! Кто за Искарriotом к Иисусу?», Иуда уходит в смерть, вешая себя «на дереве» и уподобляясь тем в своих глазах «повешенному Христу». При восприятии Иудиных проклятий «и другим» не следует выпускать из памяти слов мудрого Соломона, стоящих где-то совсем рядом с текстом повести в тех незыблемых кристаллах Писания, в которых рассказ Андрева обязует нас их помнить: «Как воробей вспорхнет, как ласточка улетит, так незаслуженное проклятие не сбудется» (Притч. 26, 2).

Он подвергает соучеников незаслуженному проклятью и, — зная даль-

⁴⁰ Сцена бегства учеников-апостолов создана в «Иуде Искарriote» под сильнейшим воздействием книги Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» в переводе А. П. Лопухина (того самого, чьим «преемником» по «Толковой Библии» так странно стал священник Фивейский). Александр Павлович Лопухин (1852—1904) — доктор богословия, профессор Петербургской Духовной Академии, создатель оригинальных трудов-исследований по библейской истории Ветхого и Нового Завета, Ветхозаветным Пророкам и т. д. Им созданы: «Симфония» на оба Завета, «Библейская история в свете новейших исследований и открытий», «Незаписанные евангельские изречения Х. Спасителя и новооткрытые речения Его». Лопухиным переведены многие книги Ф. В. Фаррара.

нейшую судьбу учеников, ставших апостолами и авторами 10 из 27 книг Нового Завета, проповедовавших «благую весть» устно в разных странах и кончивших жизнь мученически, — мы не вправе поддаться обаянию хорошо усвоенных Иудой пророческой лексики и гневного пафоса. Не должны — даже в тех случаях, когда правда будущего проступает в его бичующем голосе, — как, скажем, в предсказании: «Вы скоро будете целовать крест, на котором распяли Иисуса!», в ответ на которое: «„Иуда, не оскорбляй!“ — прорычал Петр, багровея». Просто надо знать, что в этом «рыке» Петра на второй день после смерти Иисуса — а воскрес он «в третий» — выразилось древнее представление о кресте как орудии самой унижительной — с висящим на нем телом — казни, а также сугубо ветхозаветное отвращение к тому, что было только символом позора и ужаса, «древу проклятия» (Гал. 3, 13). Это же представление выражено в вопросе Иуды: «Ты, любимый ученик, ты — камень, где были вы, когда на дереве распинали вашего друга?» Написано об этом во «Второзаконии»: «Проклят пред Богом... повешенный на дереве» (21, 23). И это же «ветхое» отражено в торжестве Искариота: «Свершилось. Пусть все народы, какие есть на земле, стекутся к Голгофе... — они найдут только позорный крест и мертвого Иисуса».

Но сбывшееся предсказание о будущем «целовании креста», сделанное с целью оскорбить учеников, не спасших «живую правду», отчего она, по его логике, стала «мертвой правдой», — означает не то «ветхое», что утверждает Иуда-Предатель («распят на кресте» — значит «проклят как повешенный на дереве») и что вызвало «рык» оскорбившегося Петра. Оно знаменует преобразовательный парадокс христианства, обнаженный в словах А. Ахматовой о том, «Кто был убит — и чье орудье пытки / Согрето теплотой моей груди».⁴¹ Этот парадокс: превращение «орудья пытки» — из-за смерти на нем Христа — в тот крест, который целуют и который носят на груди.

Не учитывая библейского представления о незаслуженном проклятии и лжепророчестве, мы рискуем присоединиться к проклинаниям земли и плевать на нее, как Иуда, рискуем проклясть учеников за то, что не спасли Спасителя, и вместе с Иудой зафиксироваться на «ветхом» отношении к кресту как «древу проклятия», не признав его преображения в «древо жизни», и не согреть крест «теплотой своей груди» — или души.

Надо сказать, что вообще к любым прямым речам андреевского Искариота следует относиться с осторожностью. Иначе мы неизбежно попадем на удочку его извилистого, «змеинового», ума, на наживку «притворства и лжи, игры словами и мыслями» (об этом — в авторском слове), как попал на нее в 1971 году уважаемый исследователь В. Н. Чуваков, всерьез поверив, что Иуда «крадет деньги, чтобы накормить голодную блудницу».⁴² И точно она была голодна, — сообщает Иуда, играя с умным Фомой, во всем требующим доказательства и свидетельства: «Ведь я сам два дня был с нею и видел, что она ничего не ест и пьет только красное вино. Она шаталась от истощения, и я падал вместе с нею». Чуваков истолковал эту историю о «несчастной» женщине с перевернутым сюжетом «Христос и блудница» на «Иуда и блудница» (явно придуманную по ходу издевательства над ученичеством Фомы) как человеколюбивую Иудину «моральную победу над апостолами»⁴³ и даже Христом, «обвиняющим с высоты своего совершенства в грехах тех, кто не имеет хлеба

⁴¹ Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 303.

⁴² Чуваков В. Н. О творчестве Леонида Андреева // Повести... Т. 1. С. 33.

⁴³ Там же.

насушного».⁴⁴ Напомню, что единственной голодной и несчастной женщиной повести является жена Иуды, давно брошенная им без хлеба на пропитание. Фома, выслушав, как Искарriot «падал вместе» с блудницей, понял, в чем тут дело, и, сопровождаемый смехом Иуды («хохотом кощуна», по В. И. Беззубову),⁴⁵ отошел со словами: «По-видимому, в тебя вселился сатана, Иуда». Понять иначе можно, либо будучи очень уж наивным, либо совсем не имея защиты от Иудиных «софизмов-релятивизмов», — перед изощренной каверзностью которых незащищенное доверчиво-доброе сознание почти неизбежно проигрывает.

Ведь даже ветхозаветное понятие «Мессия» (идентичное новозаветному «Христос», т. е. «помазанник») Искарriot обыгрывает — ухитряется перевернуть и высказать в особом, глумливо-насмешливом применении к Петру. Он соперничает с Петром («Камнем»), нареченным так за признание Иисуса Христом, «Сыном Бога Живаго», из-за места «возле Иисуса» (умело столкнув при этом Петра с Иоанном), и во время состязания в физической силе — бросание камней в пропасть — говорит: «Разве есть кто-нибудь сильнее Петра? Когда он кричит, все ослы в Иерусалиме думают, что пришел их Мессия, и тоже поднимают крик». Таким образом, — в искажающей оптике Иудиного глаза, — Петр оказывается Мессией ослон, ослиным «помазанником», т. е., по ветхозаветным понятиям, их царем, пророком или первосвященником.

Наконец, чтобы завершить предварительный обзор ветхозаветного слоя, необходимо коснуться еще двух моментов, возвращающих нас к самому началу повествования, а оно — напомню — начиналось так: «Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота — человек очень дурной славы и его нужно остерегаться» и «если порицали его добрые, то и дурные (люди. — Л. З.) (...) поносили его самыми жестокими словами». Там, в начале, есть общие суждения, приложенные к Иуде по поводу его репутации: «Детей у него не было, и это еще раз говорило, что Иуда — дурной человек и не хочет бог потомства от Иуды». Бездетность как знак отверженности — устойчивое ветхозаветное представление, как и то представление о болезнях, вопреки которому Искарriot притворяется хилым и больным: «как будто не понимая, что болезни приходят к человеку не случайно, а рождаются от несоответствия поступков его с заветами Предвечного».

Обе формулировки, — явно библейско-ветхозаветные по духу и звуку, — не цитатны, не смоделированы по одной из книг Ветхого Завета и не сконструированы из словосочетаний какой-то определенной книги Писания. Ими ухвачена самая суть «ветхих» воззрений на болезни и бесплодие как на наказание Богом дурных людей за их греховность. И появились они у Андреева в результате вникания в библейский смысл и звук, — не без помощи «источников-посредников», в том числе и книги богослова-экзегета Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа».⁴⁶

Я сделала краткий обзор библейских источников текста «Иуды Искарриота» — причем только ветхозаветных. И уже из этого обзора видны три особенности андреевского рассказа-повести.

Во-первых, — вопреки мнению И. Анненского, — Иуда андреевский

⁴⁴ Там же. С. 32—33.

⁴⁵ См.: Беззубов В. И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983. С. 20—21.

⁴⁶ Вопрос о роли книги Фаррара в создании «Иуды Искарриота» должен быть рассмотрен отдельно и очень подробно, так как материал этот новый и весьма обширный.

знает ветхозаветное Писание, «Великую книгу», и весьма изощренно и каверзно этим знанием пользуется в своих особенных целях.

Во-вторых, — вопреки крику души священника-экзегета из «Толковой Библии» М. Фивейского, — Леонид Андреев — писатель не такой уж «невежественный». Вырисовывается достаточно глубокое знание и чувство Библии автором «Иуды Искариота». ⁴⁷

Только в обследованном «ветхом слое» андреевского текста задействованы тринадцать книг Библии. И введены они в авторское повествование самыми разными способами: это — цитатное использование материала; это — «моделирование» по книгам Писания; это — конструирование из «слов-кирпичиков» и «словосочетаний-блоков», взятых из определенных книг-источников как строительный материал для своей словесной постройки; это — творчество по духу и звуку библейского текста.

Книга притчей Соломоновых введена цитатно, семь притч даны дословно; Песнь Песней представлена одной цитатой и использованием образного строя, причем восемь цитат «из Соломона» распределены между двумя учениками Иисуса: четыре — вложены в уста Матфея для применения к Иуде, четыре — отданы Иуде для его «игры словами и мыслями».

Книги Пророков введены «моделями» пророческих речей и «конструкциями» из лексических строительных элементов («кирпичики»-слова и словосочетания-«блоки»).

По «духу и звуку» сделаны суждения о болезнях и бесплодии.

Второзаконие дано отсылкой в словах Иуды: «распинали *на дереве*» (т. е. «проклинали-вешали на кресте» — проклинали по ветхим понятиям).

Задействована в андреевской повести и Книга Бытия. Свои проклятия Иуда «моделирует» по Бытию, уподобляясь Богу, проклявшему Змия и Каина персонально, а землю — за грех Адама, польстившегося на плод (яблоко) с «древа познания добра и зла». Иуда проклинает «землю» за то, что на ней распяли Иисуса, а Фому и других — за то, что допустили распятие-проклятие Иисуса. При этом сам Искариот у Андреева имеет черты Змия (обреченного Богом ползать по земле: «Иуда отполз», «и, идя, как все ходят, но чувствуя так, будто он волочится по земле») и Каина (отмеченность как бы «каиновой печатью» на черепе: «точно разрубленный с затылка двойным ударом меча, он явственно делился на четыре части» — череп Иуды как бы перечеркнут крестом, то ли «прямым крестом», то ли «андреевским»). Надо помнить, что невинно убиенный Авель — прообраз Христа, а Иуда совершает убийство-предательство Иисуса, которого называет «братом». Не следует забывать, что в рассказе-повести Андреева, написанном в «загадочной форме», есть загадки и нет ничего случайного, — и то, что Искариот не соблазнен, как Адам, а сам запрашивает у Иоанна (будущего Иоанна Богослова) «Яблоко-Слово», имеет особый смысл. Иисус, которого как свое «Слово» (Истину) послал Предвечный, чтобы снять свое же древнее заветное с древа познания, сделав познание негреховным, — Иисус назван «Словом» именно в Евангелии от Иоанна.

Наконец, в-третьих и в-главных, открывается еще одно свойство андреевского творения: обнаруживается, что эта проза действительно требует от читателей знания библейского Писания и церковного предания.

⁴⁷ В книге сына Андреева Даниила сказано: «обратим внимание на глубокое чувство и понимание Христа у Леонида Андреева, которое он пытался выразить в ряде произведений, и в первую очередь — в своем поразительном „Иуде Искариоте“» (Андреев Д. Л. Роза Мира: Метафилософия истории. М., 1991. С. 178).

Знание предания необходимо, чтобы вспомнить, что пятеро из «и других» (Матфей, Петр, Иоанн и Иаков, а также непоименованный «другой Иуда, не Искариот») — авторы 10 книг Нового Завета, чтобы знать, почему Матфей ориентирован на ветхозаветное цитирование, и понимать, почему именно Иоанну адресована просьба о Слове-Яблоке, а также чтобы не поверить в их «проклятость», постулированную в бичующем слове Иуды.

Знание Библии для полноценного восприятия рассказа-повести и постижения «тайн» «Иуды Искариота» необходимо в разных аспектах.

Нужно держать в памяти библейское знание, в текст Андреева не попавшее — для того хотя бы, чтобы не поддаться обаянию змеино-сатанинской логики персонажа, чьим именем названо произведение.

Надо видеть, как внутри книги Андреева «проступает» «чужое слово», т. е. слово собственно библейское, — так искусно «вплавленное» в повествование, что не ощущается как инородно-вставное. О причине «неинородности» библейско-цитатного слоя для слова Андреева лучше всех, пожалуй, сказал М. Горький: «он (Андреев. — Л. З.) взял за образец себе язык русского перевода Библии и, опираясь на этот плавный, несколько тяжелый язык, создал свою, ритмическую фразу».⁴⁸

Я уже рассматривала восемь цитат из Ветхого Завета и их игру-рефлексы в переливчатой ткани андреевской повести. Теперь же просто приведу несколько реплик, взятых Андреевым из Евангелий от Матфея, Марка, Луки и Иоанна.

Иуда: *«Радуйся, равви!»* и *«Кого поцелую, тот и есть. Возьмите его и ведите осторожно».*

Народ (при въезде «в Иерусалим на осляти» и на суде у Пилата): *«Осанна! Грядый во имя господне!»* и *«Смерть ему! Распни его! Варраву отпусти нам! Его распни!»*

Пилат: *«Вы привели ко мне человека этого, как развращающего народ; и вот я при вас исследовал и не нашел человека этого виновным ни в чем том, в чем вы обвиняете его»* и *«Неповинен я в крови праведника этого».*

Петр (об Иисусе): *«Сын Бога Живаго».*

Христос: *«Душа моя скорбит смертельно.
Побудьте здесь и бодрствуйте.
Вы все еще спите и поживаете?
Кончено, пришел час — вот предается
Сын человеческий в руки грешников.
Сказываю вам, что должно исполниться
на мне и этому написанному:
„И к злодеям причтен“.
Иуда! Целованием ли предаешь
Сына человеческого?»*

И это — малая толика, далеко не весь дословно-евангельский слой, вплетенный Андреевым в ткань своего текста. В андреевскую повесть «вплетено» много библейских цитат — отдельных или монтажных (в случаях работы по нескольким Евангелиям сразу) и «инкрустировано» очень много отдельных «кирпичиков»-слов и словосочетаний-«блоков»: *«Мессия», «на осляти», «распинали на дереве»* (в смысле проклинали-

⁴⁸ Горький М. О творчестве Леонида Андреева. Предисловие к роману «Сашка Жегулев» (для американского издания 1925 г.) / Публ. А. И. Наумовой // Лит. наследство. Т. 72. С. 402.

вешали), «блудница», «ты, любимый ученик» и «ты — камень», «скажу горам» и «падут на головы ваши» и т. д. Если бы можно было напечатать книгу Андреева, выделив особым шрифтом весь библейско-дословный слой, то открылась бы поразительная картина и обнаружилось бы предельно бережное отношение автора к слову Библии и обилие этого слова внутри андреевского творения.

Помимо цитатного, в произведении есть еще «мотивное» использование материала. «Мотивно» задействованы Закон и Пророки — и «мотивы» эти мгновенно распознаются теми, к кому речи Искариота обращены: учениками Иисуса и судьями Синедриона. Читатель тоже должен знать, о чем говорят и что понимают с полуслова персонажи повести.

«Мотивы» — это отсылки к событиям, в произведении не изображенным, и словам, в нем не прозвучавшим, но необходимо подразумеваемым. Покажу это подробнее — и уже на новозаветном материале. (Некоторых евангельских «мотивов» я касалась попутно при разборе ветхозаветного слоя. Это эпизод «Христос и блудница», перевернутый Искариотом на себя, и задействованные Иудой в «пророчествованиях» перед судьями слова Пилата «*Се человек*» и пророчество Христа (Лк. 23, 30): «приходят дни, в которые... начнут говорить горам: падите на нас! и холмам: покройте нас!»)

В повести Андреева Иисус не произносит проповедей, гефсиманской молитвы, притч, не участвует во многих известных событиях. Но это не значит, что всего этого в ней нет: все это присутствует в повести как «мотивы», звучание которых должно быть узнаваемо читателями, в чью память они должны быть вживлены прочно и незыблемо.

«О проповеди Иисуса и чудесах, ненависти его к фарисеям и храму, о постоянных нарушениях им закона и, наконец, о желании его исторгнуть власть из рук церковников и создать свое особенное царство» подробно говорит Иуда в доносе первосвященнику, искусно перемешивая «правду с ложью». И читатель должен знать, о чем рассказывает ученик-предатель, — чтобы выделить правду из Иудиной смеси ее с ложью.

«Моление о чаше» должно жить и звучать в душах читателей, чтобы они осознали, о чем говорил с Богом Иисус, когда углублялся в темноту гефсиманского сада, — ведь Андреев не допустил Иисуса до говорения с Богом при свидетелях-читателях. И только помнящий это моление узнает в словах Иуды к небу-Богу, произнесенных после тайной вечери накануне гефсиманских событий, некое подобие гефсиманской молитвы Христа и поймет, какое это искаженно-перевернутое подобие.

Читатель должен узнать-услышать на «мотивном уровне» и три непронесенные по сюжету андреевским Христом притчи — о сеятеле, о смоковнице и о строителях. Отзвук одной из них слышен в речи Фомы, обращенной к Иисусу: «Это были злые и глупые люди, и на камень упало семя твоих слов». Две другие актуализируются и озвучиваются в утверждении Иуды: «Сухая смоковница, которую нужно порубить секирою, — ведь это я, это обо мне он сказал», и в вопрошаниях его: «А что, если он прав? Если камни у него под ногами, а у меня под ногою песок только? Тогда что? Тогда я сам должен удушить его, чтобы сделать правду».

Присутствует в рассказе странным и косвенным образом даже мотив «чуда о смоковнице». Проклятие ее Христом Иуда пытается переадресовать с себя на других: «Будь же ты проклят, Фома! Бесплоден и нищ ты будешь вовеки, и вы с ним, проклятые!» А свое перевернутое «чудо» —

анти-чудо, псевдо-чудо — осуществляет сам, повиснув над Иерусалимом и явив себя на «*полузасохшем дереве*», «как какой-то чудовищный плод».

Творение Андреева, написанное, по воспоминаниям автора, почти бессознательно, освобожденной от произвола мысли «интуицией»⁴⁹ — радио отключилось и не вмешивалось, — заканчивается недвусмысленно, доказывая, что его художественная интуиция была нравственно безупречной: «и как нет конца у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды и страшной смерти его. И все — добрые и злые — одинаково предадут проклятию позорную память его; и у всех народов, какие были, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей — Иуда из Кариота, Предатель».

Рассмотрев только библейскую составляющую (книги Ветхого Завета и отчасти Евангелия), хочу повторить, что Библия не была единственным источником для Андреева. С нее он начал, к ней вернулся на конечном этапе работы над взятым из евангельской традиции сюжетом. Но между этими крайними точками было большое время и большая работа над источниками, углублявшими понимание автором Библии и снабжавшими его материалами для фактурной стороны произведения. Огромным массивом этих источников еще предстоит заняться. И только исследовав все, что питало художественное воображение автора, можно вернуться к тексту книги, заново прочесть ее, истолковать, постигнуть ее «тайны» и, может быть, понять авторское: «Выше „Иуды“ рассказов нет» — своего рода «Еже писах — писах».⁵⁰

А пока самые главные тайны рассказа-повести, обозначенные самим Андреевым как «тайны», так ими и остаются: «тайна прекрасных глаз» Иисуса, «тайна» таких разных — живого и мертвого — глаз Иуды и молчание неба, «молчание, огромное и бездонное, как глаза вечности».

⁴⁹ См.: S. O. S. C. 23. Для Андреева «интуиция» — не фантазийная сфера, а бессознательное творчество, способность «угадать», «чутье», не зависящее от «мысли», «радио». Мысль же он часто ощущал как начало двойственно-лживое, дьявольско-враждебное, как свободу в колорите произвола (см.: Лит. наследство. Т. 72. С. 365—396). О писании «Иуды Искарриота» автор вспоминал, что не опирался больше на интуицию, чем на «радио», а что сама интуиция писала, он же был лишь орудием этого писания. Ощущение «надиктованности» знакомо многим творцам, когда их постигает несомненная удача. Почти так же говорили: Блок — о «Двенадцати», Пастернак — про «Сестру мою жизнь», Ахматова — о «Поэме без героя».

⁵⁰ Особый интерес представляет тема «Андреевский Иисус Христос».

ОБ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЕ РУССКОГО СТИХА

(ОППОЗИЦИЯ: СТИХ — ПРОЗА)

Стихотворная речь отличается от прозаической особым звучанием, особой интонацией,¹ которая улавливается на слух, даже если стихи доносятся, допустим, по радио из соседней комнаты, не слышно слов и исполняются в самой прозаической «синтактико-семасиологической», по Бернштейну,² манере. Непосредственно воспринимаемое отличие связано с внутренним устройством стихотворной речи — иным по сравнению с устройством речи прозаической.

Чтобы это показать, необходимо ответить на три вопроса:

1. Почему стихотворный текст — звучащая речь?
2. Что представляет собой ее звучание — специфически стиховая интонация?
3. Чем обусловлено звучание, т. е. каким образом стиховая интонация вписана в текст?

Ответы на эти вопросы составляют интонационную теорию стиха, которая связывает и объясняет кажущиеся разнородными явления стихотворной речи: ее запись короткими строчками (стихами), манеру произнесения («распев»,³ «напев»⁴), принцип членения (в противовес «эталону членения» Томашевского⁵), роль метра, выразительность ритма и др.

1

Исследователи стихотворной речи согласно утверждают, что стихи — это звучащая речь. Вместе с тем, принято считать, что стихотворный текст беззвучен, интонацию в стихотворный (как и художественно-прозаический) текст вносят чтецы-декламаторы. Характерно такое высказывание: «...стихи должны звучать, а не просто восприниматься глазом. Именно в звучании они обретают свою истинную природу, становятся стихами. Надо только помнить, что звучание это не реальное, а идеальное. Каждый актер, берущийся читать стихотворение, наделяет его индивидуальным голосом, интонацией, громкостью...»⁶

«Стихи должны звучать», но не звучат, пока актер не взялся их «наделить интонацией», которая мыслится категорией устной речи. Т. е.

¹ Под интонацией здесь понимается совокупность просодических средств, участвующих в членении и организации речевого потока в соответствии со смыслом передаваемого сообщения (см.: Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982).

² Бернштейн С. И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Л., 1927. Т. 1.

³ Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации // О поэзии. Л., 1969. С. 520.

⁴ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 8.

⁵ См.: Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929.

⁶ Богомолов Н. А. Стихотворная речь. М., 1995. С. 42.

утверждение, что стихи должны звучать, в сущности, сводится к тому, что стихи нужно произносить вслух. Выходит, их нельзя читать молча. Это странное правило, по меньшей мере, невыполнимо.

Между тем метрическая речь действительно не может не звучать. Метр нельзя воспринимать глазами. Если мы улавливаем при чтении про себя ритмический сбой, значит, мы сопровождаем молчаливое чтение звучанием, как бы заменяющим счет слогов, эквивалентным счету слогов: не зная количества и порядка ударений, мы ощущаем нарушение, как бы сравнивая их расположение с метрической схемой. Обманутое ожидание при ритмическом сбое появляется благодаря разнице в звучаниях междуударных интервалов, никак иначе оно появиться не может.

Несмотря на то что метр в тексте не обозначен, ощутить его необходимо, если он есть, — при чтении про себя так же, как при чтении вслух. Таким образом, *без воображаемого звучания не обойтись*. Мы не можем, например, не нарушая метра, «проглатывать» какие-то слова, не произнося их хотя бы мысленно, — скажем, имена собственные, уже встречавшиеся ранее в данном тексте, как это нередко делается при чтении прозы. А это значит, что звучание не должно прерываться, что звучание сопровождает чтение стихов непрерывно, в отличие от чтения прозаического текста. (Образ звука, кстати, так же реален и осязаем, как образ цвета. В этом отношении звуковые и зрительные представления отличаются, например, от обонятельных: запах почти непредставим; можно вспомнить впечатление от него, но не сам запах, хотя он и является одним из самых сильных возбудителей памяти.)

При чтении метрического текста мы слышим звучащую речь, слышим интонацию — так же, как музыкант, читая ноты, слышит музыку. Встает вопрос: что в этой интонации должно оставаться неизменным при произнесении разными лицами, а что имеет право меняться в связи с индивидуальными особенностями голоса и восприятия читающего?

2

Акустическим коррелятом метра является так называемая метрическая монотония. Однако это теоретическая величина. В реальном прочтении стихотворного текста (вслух или про себя — все равно) метрическая монотония преобразуется в ритмическую: метрическая схема накладывается на лексико-грамматическую конструкцию и четырехстопный хорей (тата, тата, тата, тата) звучит реальным стихом (например, тататата тата — «Невидимкою луна»). О монотонности говорят и экспериментальные исследования: «...мелодические изменения происходят в узком сравнительно частотном диапазоне».⁷ Ритмическая монотония — это то, что реально существует, без чего стихотворный текст не ощущается как стихи; с помощью ритмической монотонии в восприятии текста ведется учет слогов, отрегулированных в метрической речи.

Б. М. Эйхенбаум отмечает, что при всех различиях чтения стихов такими поэтами, как Блок, Гумилев, Ахматова и А. Белый, «у них есть одна общая для всех манера — подчеркивать ритм особыми нажимами... и превращать интонацию в „распев“».⁸ Характерный для стихов «распев»,

⁷ Златоустова Л. В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст, 1976. М., 1977. С. 20.

⁸ Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации. С. 520.

«напев или близкая к напеву единообразная интонация»⁹ образуется ритмическими ударениями.

Но дело в том, что ритмические ударения в стихе — это не те ударения, которые образуют ритм прозаической речи. «Речевой ритм, понимаемый как закономерное чередование во времени определенных единиц в процессе высказывания... „обслуживает“ смысловую функцию речи, членя высказывание, выделяя, углубляя смысл единиц высказывания».¹⁰ Ритмические ударения в естественно-прозаической речи совпадают с синтагматическими и по местоположению, и по функции. Они по существу тождественны и играют роль выделения смысла. Иначе обстоит дело в стихотворной речи. Например, стих

Выхожy один я на доро́гу

трудно произнести с фразовой интонацией, образуемой фразовым ударением, выделяющим какое-то одно слово, — ритмические ударения этому противятся. И если мы изменим порядок слов в этом стихе:

На доро́гу выхожy один я, —

то необходимость ритмической монотонии точно так же повлечет сглаженность ударений вопреки конструкции, которая в условиях письменной прозаической речи выделяет конец высказывания (слово «один»).

Б. В. Томашевский заметил, что фразовое ударение в стихе «теряет прикрепленность к определенному месту».¹¹ Точнее это свойство фразового ударения сформулировала И. И. Ковтунова: «оно может быть устранено вообще».¹² В стихе следует строго разграничивать фразовое ударение и ритмическое. Их природа различна. Обратим внимание на то, как произвольно можно расставлять ритмические ударения. Например, стихи:

Любoвь еще, быть мoжет,
В душe моей, угасла, не совсeм...

можно прочесть так:

Любoвь, ещe, быть мoжет,
В душe моeй, угасла, не совсeм...

или:

Любoвь, еще быть мoжет,
В душе моeй, угасла, не совсeм...

Запятые, расставленные мной, должны подчеркнуть перечислительный характер ритмической монотонии, странное «баюканье» смысла: ритмические ударения как бы качают, укачивают смысл, не вмешиваясь в него. Ведь если в системе прозаической речи ударение перенести со слова «душе» на слово «моей», то смысл определенным образом изменится: это будет означать, что речь идет именно о *моей* душе, а не твоей, его или ее. В стихе этого смысла не возникает. Один чтец может прочитать «В душe моей», другой — «В душe, моeй», третий — «В душе моeй» с одинаковым успехом, авторский замысел не будет поколеблен, лишь бы прозвучала ритмическая монотония, выражающая метризованность речи.

⁹ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 8.

¹⁰ Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. М., 1981. С. 10.

¹¹ Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 313.

¹² Ковтунова И. И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976.

«...В прозаической книжно-литературной речи существует в области порядка слов стройная система стилистических противопоставлений: стилистически нейтральные варианты с восходящим расположением акцентов противопоставлены экспрессивным и стилистически окрашенным вариантам с нисходящим по силе расположением акцентов или рамочной акцентной структурой».¹³ Относительная сила ударений в каждом типе конструкций стабильна, и если компоненты конструкции подвергаются инверсии, то меняется и взаиморасположение более сильного и более слабого ударений. Возникает экспрессивный порядок слов: «Пылью были покрыты трава и листья на деревьях»; ср.: «Трава и листья на деревьях были покрыты пылью».

В стихе все иначе. При сравнении двух стихов:

Трава и листья на кустах в пыли...

и

В пыли трава и листья на кустах... —

вряд ли можно приписать одному из них бóльшую экспрессию: в конструкции с инверсией отсутствует нисходящее по силе расположение акцентов. «Инверсия и дислокация в стихах перестают играть ту стилистическую роль, которую они регулярно играют в прозе».¹⁴ И. И. Ковтунова объясняет это тем, что «соблюдение стабильного расположения слов в синтаксических конструкциях затруднило бы построение различных метрических форм стиха». «При этом ясно, — замечает исследователь, — что свобода варьирования предполагает стилистическую равноценность вариантов».¹⁵ Неясно только, на каком основании язык дает эту свободу, проявляя непонятное безразличие перед лицом таких очевидных нарушений, как появление немотивированных ударений. Вот где, казалось бы, должно проявляться, бросаясь в глаза, насилие над языком.¹⁶

Между тем немотивированные смыслом ударения не нарушают естественности стихотворной речи, тогда как их появление в прозе вообще невозможно. Ничем иным этого нельзя объяснить, как только тем, что ударения качественно меняются: это не синтагматические ударения и роль их другая. Стиховые ударения «бессмысленны»: в стихе возникает музыкальный ритм. Поэты знают, вернее, чувствуют иное качество стихового ритма, о чем красноречиво свидетельствует поэтический синтаксис. На-

¹³ Там же. С. 49.

¹⁴ Там же. С. 44.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Очень часто деформация языка, которая приписывается стиху, на самом деле не имеет к стиху отношения и объясняется другими причинами. Так, пример из сонета Анненского «Перебой ритма», который приводит Шапир (см.: Шапир М. И. *Versus vs prosa: Пространство — время поэтического текста* // *Philologica*. 1995. № 3—4. С. 40):

Как ни гулок, ни живуч — Ям-
б, утомлен и он, затих...

говорит только о том, что стихотворная речь тоже допускает деформацию: в ней так же, как и в естественно-прозаической, возможна игра слов, фонем, морфем и пр. (Например, один студент говорит другому, только что женившемуся: «Весна — время сваде-б», выделив последнюю фонему, с которой начинаются известные нецензурные слова, чтобы выразить неодобрение поступку приятеля). Наша речь постоянно пестрит нарушениями языковых норм. У Анненского разрыв слова происходит не помимо его воли, не в силу стиховых условий. С тем же успехом, глядя на рекламу «Кнорр вкусен и скорр», можно сказать, что реклама совершает насилие над языком. Для того чтобы выяснить отношения стиха с языком, надо как минимум определить, что такое стих.

пример, в стихе Батюшкова «Я бѣрег покидал туманный Альбиона» ничего не стоило устранить дислокацию и выправить порядок слов согласно синтаксической норме: «Я покидал туманный берег Альбиона». Батюшков этого не делает, смею предполагать, потому, что нормативная конструкция склоняет к нормативному фразовому ударению, а дислокация вызывает к «бесмысленному», музыкальному (назовем его так), в результате чего закономерно появляются такие синтаксические «монстры», как «Я берег» и «туманный Альбиона». В прозаической книжной речи они были бы невозможны.

Поэтический синтаксис, берусь утверждать, перегружен инверсиями и дислокациями; и это настолько естественное свойство стихотворной речи, что часто остается незамеченным.

Стучись полночными часами
В блаженства запертую дверь.

Или:

Пропаду от тоски я и лени
Одинокая жизнь не мила...

Или:

Кавказской в следующей жизни быть пчелой,
Жить в сладком домике под синею скалой...

В книжной прозаической речи такие нарушения синтаксической нормы встретиться не могут. В скобках замечу, что определить настоящего поэта можно по инверсиям. У плохих поэтов их нет, речь — гладкая, правильная, нормативная, за ней стоит фразовая интонация.

Т. М. Николаева, сравнивая фразу со стихом, находит интересное интонационное сходство — рамочную обрамленность. «Два различных центра характерны, — пишет она, — и для мелодических рисунков славянской фразы, и для стиховой просодии».¹⁷ Это тем более интересно для нас, что подчеркивает: именно разница в *характере* ударений — речевого во фразе и музыкального в стихе — для стихотворной речи является определяющей.

Музыкальные ритмические ударения кардинально меняют звучание стихотворной речи. Возникает музыкальная бессмысленная пауза и специфическая интонация, которую можно определить как монотонно-перечислительную со значением неадресованности.¹⁸ Эта интонация противостоит фразовой отсутствием фразового ударения, заменой синтагматического ударения на музыкально-ритмические, что не мешает ей сосуществовать во многих случаях с естественно-речевой фразовой интонацией (в эпических жанрах, балладных, в жанре мадригала и др.). Сосуществуя, они находятся в оппозиции друг к другу. Фразовая интонация всегда адресована. Адресованность — следствие фразового и синтагматического ударения, которые как бы отвечают на подразумеваемый вопрос гипотетического собеседника (когда я говорю: «Завтра поеду в Москву», — я как бы отвечаю на вопрос: куда поеду?; а если я говорю: «Завтра поеду в Москву», то отвечаю на вопрос: когда поеду?).

Собственно-стиховая интонация заставляет вспомнить фатическую фун-

¹⁷ Николаева Т. М. Стихотворная и прозаическая строки: первичное и модифицированное // *Balkanica*. М., 1979. С. 156.

¹⁸ См.: Невзглядова Е. В. Проблема стиха // *Русская литература*. 1994. № 4. С. 70—78.

кцию Якобсона:¹⁹ «Алло, вы меня слышите?» В стихе создается своеобразный перевертыш фатической функции — не проверка канала связи, а как бы его перекрытие. О том же, по существу, говорит и Ю. М. Лотман в статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры»: «Ритмико-мелодические системы перенесены не из коммуникативной системы Я—ОН, а из структуры Я—Я»; и там же: «...полная победа взгляда на поэзию, как только на сообщение на естественном языке приводит к утрате ее специфики».²⁰ Н. И. Жинкин, вероятно, имел в виду нечто подобное, когда говорил, что стиховая интонация «теряет информацию разговорной речи».²¹

3

Естественным компонентом интонации неадресованности является стиховая асемантическая пауза, которая возникает в речи вместе с музыкальными ударами.

Но забыто прошлое давно...

Ввиду невозможности выделить по смыслу ни одно слово в этом стихе Анненского, равенство и бессмысленность ударений препятствует интонации завершенности в конце стиха, хотя грамматически мы имеем дело с законченной фразой, которая в условиях прозаической речи должна была бы заканчиваться точечной интонацией.

Об иррациональной конститутивной паузе упоминали многие исследователи стиха. Однако суть и последствия ее оставались невыясненными. Ее видели, а не слышали. Между тем в ней содержится онтологическая сущность стиха. Именно она образует стих как особую форму речи.

Есть косвенные признания специфической роли стиховой паузы. Например, А. М. Пешковский назвал стих «недоконченной строкой», а стиховую паузу «новым знаком препинания».²² М. М. Кенигсберг говорил о «законе конца строки», называя его «основным признаком стиха», и об «интонационных явлениях конца стиха»,²³ не определяя, впрочем, какой это закон и что за явления.

М. Л. Гаспаров по поводу первой фразы повести Пушкина «Дубровский» говорит: «...если бы Пушкин записал свой текст так:

...В одном из своих поместий жил
Старинный
Русский
Барин... —

то перед нами была бы не проза, а стихи».²⁴ Это превращение ученый объясняет тем, что в такой записи расположение пауз задано автором. Причина, я полагаю, заключается не столько в заданности, сколько в характере пауз. Заданность — необходимое условие, но не достаточное.

¹⁹ См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

²⁰ Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 84, 87.

²¹ Жинкин Н. И. Механизм регулирования сегментных и просодических компонентов языка и речи // Поэтика. Варшава, 1961.

²² Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Методика родного языка, лингвистика, стилистика. М.; Л., 1925. С. 155.

²³ Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов // Philologica. 1994. № 1—2. С. 156.

²⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 8—9.

Сам факт заданности не превращает прозу в стихи: если мы для обозначения пауз прибегнем к многоточию («В одном из своих поместий жил... старинный... русский... барин...»), проза останется прозой, стихов не получится, хотя паузы будут на тех же местах и они будут заданы. Дело в том, что паузы, обозначенные многоточием, не препятствуют фразовому ударению и фразовой интонации; они будут либо эмотивными, либо паузами хезитации, а для того чтобы текст стал стихами, нужно, чтобы пауза была специфически стиховой — асемантической.

Возьмем газету. Это удобно, потому что деление газетного текста на столбики не влечет за собой появления асемантической паузы. Например, такой газетный столбец:

Президент России подписал закон «О внесении изменений и дополнений в закон „О банках и банковской деятельности в РФ”», что фактически означает принятие, совершенно нового нормативного акта...

Прочтем этот текст так, как будто перед нами стихи и каждая строка этого текста оканчивается стиховой паузой.

Президент, России, подписал, закон, «О внесении
изменений, и дополнений, в закон, „О банках, и
банковской деятельности, в РФ”», что фактически
означает, принятие, совершенно нового, нормативного
акта...

Для того чтобы пауза прозвучала бессмысленно, необходимо и достаточно ввести музыкальные ударения, заменив ими синтагматические. Эта процедура приводит к определенному изменению интонации: возникает «распев», «музыкальный момент» в речи — интонация неадресованности. Речь употребляется в антифатической функции. Всякая попытка перевести прозу в стихи наталкивается на необходимость музыкального ударения и как следствие его — музыкальной паузы.

Очевидно, что верлибру присуща та же самая интонация монотонного перечисления, которую мы обнаруживаем в регулярном стихе. Специфическая стиховая интонация обусловлена не наличием метра, а наличием асемантической, музыкальной паузы. Мы ощущаем метр при помощи ритмической монотонии, но метр не является ее причиной.²⁵ Любой текст можно превратить в стихотворный, употребив речь в антифатической функции при помощи музыкальных ударений, к необходимости которых принуждает стиховая пауза. Стиховую паузу удобно наблюдать на анжамбмане.

Ты не ответишь мне
не по причине
застенчивости, и не
со зла, и не
затем, что ты мертва.

Пауза после частицы «не» в обоих случаях не может быть принята за синтаксическую, она совершенно бессмысленна, хотя и выполняет осмыс-

²⁵ В этом нетрудно убедиться, взяв метризованный прозаический текст, в котором метр не заметен и легко обнаруживается лишь тогда, когда текст произносится при помощи музыкальных ударений с интонацией неадресованности. Таковы, например, некоторые тексты Добычина, Довлатова.

ленную функцию. В специфическом явлении анжамбмана явственно выступает асемантический характер стиховой паузы и ритмического ударения.²⁶

Если стиховая пауза совпадает с синтаксической, это не меняет дела. Она просто менее «слышна», чем при анжамбмане. Ведь если для превращения прозы в стихи нужно заменить синтагматические ударения музыкальными, то верно и обратное: при замене музыкальных ударений на синтагматические (фразовые) стихи разрушаются, превращаясь в прозу. «Распев», который применяет при чтении стихов поэты и который отмечают исследователи стихотворной речи, — не вопрос декламации, а вопрос конструкции этой речи.

В Европе холодно. В Италии темно.

Нельзя произнести это как два повествовательных предложения с отчетливым разделением на тему и рему, не разрушив стих.

Есть основания утверждать, что стиховая интонация при всех возможных различиях конкретных декламаций представляет собой определенный тип интонационной конструкции. «Интонационная конструкция, — читаем у Е. А. Брызгуновой, — это тип соотношения основного тона, тембра, интенсивности, длительности, способный выразить различия по цели высказывания в предложениях с одинаковым синтаксическим строем и лексическим составом».²⁷ Именно с этим явлением мы сталкиваемся при переводе прозаического текста в стихотворный.

Необходимо заметить, что стиховая интонация может быть выражена разными просодическими средствами. Например, Блок свои «напевные», по классификации Эйхенбаума,²⁸ стихи читал сухо, отрывисто, с большими паузами, а Ахматова свои «говорные», наоборот, протяжно и напевно. Ритмические ударения очень часто производятся не силовыми, а мелодическими средствами. Мандельштам, например, читал с повышением тона голоса на среднем слове в стихе (сохранилась запись):

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал...

Мелодика, вопреки тому, что думали Сиверс²⁹ и другие представители школы «филология для слуха» (а вслед за ними и Эйхенбаум), не вписана в стихотворный текст. Вписана пауза, которая тоже является компонентом интонации и способна ее изменять. Ошибка, которую допустили многие

²⁶ С удивлением я прочла в упомянутой выше статье Шапира, будто я воспользовалась его идеями, касающимися анжамбмана. («Некоторые мои соображения о значимости enjambement в оппозиции стиха и прозы, изложенные в порядке критики доклада Е. В. Невзглядовой в РГГУ (9. III. 94 г.), попали впоследствии в ее статью (1994, 82 и др.) в качестве одного из основополагающих и оригинальных (?) моментов исследования» (*Шапир М. И. Указ. соч. С. 9*)). Сохранилась магнитофонная запись обсуждения моего доклада, которая находится в архиве РГГУ у ученого секретаря Института Высших гуманитарных исследований Е. П. Шумиловой (вместе с текстом доклада), и можно убедиться в том, что это сущий вымысел, затрудняю его квалифицировать. В моем докладе фигурировал тезис: стих — это анжамбман. Анжамбман для меня — интонационное явление, в котором представлен механизм стиха. Не нужны никакие другие соображения, анжамбман — наглядный пример того интонационного изменения, в результате которого создается стих: фразовая интонация меняется на интонацию неадресованности, «бессмысленность» стиховой паузы и ритмического ударения выступает при анжамбмане со всей очевидностью.

²⁷ Брызгунова Е. А. Звуки и интонации русской речи. М., 1977. С. 279.

²⁸ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. Л., 1969.

²⁹ Сиверс Е. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg: K. Winter, 1912.

исследователи стиха, заключается в том, что интонацию отождествляли с мелодикой. Мелодическая интерпретация текста может быть произвольной. Все дело в паузе.³⁰

Итак, кратко отвечая на поставленные вначале вопросы, можно сказать: 1) что стихотворный текст — это звучащая речь; 2) что ее звучание представляет собой особый интонационный тип — интонацию неадресованности; 3) что стиховая интонация вписана в текст посредством асемантической паузы, членищей речь на стихи.

Специфика стиха состоит в том, что стих — явление интонационное. Запись стихотворного текста короткими строчками не графическая причуда, не условность: эта запись фиксирует определенную интонацию, с помощью стиховой паузы в письменный текст вводится звучание голоса.

³⁰ Предполагаю вопрос: как относиться к «стихам для глаза», предназначенным исключительно для зрительного восприятия? В данной работе рассматривается стихотворная речь, именно речь, т. е. то, что произносится и воспринимается слухом. Тексты, которые нельзя произнести, а можно только увидеть, представляют собой особый маргинальный случай. В так называемых фигурных стихах само явление стиха отсутствует, тогда как предметом моего внимания является как раз стих — единица стихотворной речи в ее традиционном виде. Я разделяю мнение М. Л. Гаспарова о «конкретной поэзии»: «Она может быть экспериментальной лабораторией, но не может стать массовым производством: это тупик» (*Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 266*). Могу добавить, что к графике отношусь как к вспомогательному средству при восприятии стихотворной речи. Например, перекрестная рифма в длинных акцентных стихах на слух часто не воспринимается, ее нужно увидеть, но увиденная, она помогает услышать сложно организованную речь акцентного стиха, и в этом ее смысл. Той же природы, я думаю, стихи, подобные «Бабочке» Бродского, графически как бы воспроизводящие полет бабочки, или «Две колонны, смотри, отражаясь в пруде...» Кушнера, строфической повторяющие рисунок колеблющегося отражения колонн в воде.

© Г. В. Стадников

О КОММЕНТАРИЯХ К СТИХОТВОРЕНИЮ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ЗАВЕЩАНИЕ»

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Завещание» («Есть место близ тропы глухой») написано летом 1831 года в подмосковной усадьбе Столыпиных Середниково. Прямое указание на это содержится в помете на автографе: «Середниково: ночью, у окна».¹ Но сохранилась и копия стихотворения, в которой имеется отсутствующий в автографе подзаголовок: «Из Гете».² Данное обстоятельство породило вопросы, которые и сегодня остаются не до конца решенными: печатать ли стихотворение с подзаголовком «Из Гете» или же без него; и если «Завещание» — перевод-переложение, то к какому произведению Гете оно имеет прямое отношение?

Начнем поиски ответа на эти вопросы, обратившись к первой публикации стихотворения «Завещание».

16 ноября 1875 года в газете «Саратовский справочный листок» появилась заметка, озаглавленная «Литературная находка». В ней, в частности, говорилось: «Сотрудник наш г. Р-ъ случайно нашел рукопись стихотворений Лермонтова. Тетрадь эта, судя по надписи на ней, сделанной рукой Лермонтова, написана в 1832 году и содержит в себе 75 полулистов, из них 59 писаны рукой переписчика и только поправки сделаны рукой Лермонтова; остальные полулисты писаны рукою Лермонтова; писаны вчерне, что видно из многочисленных помарок».³ Здесь же были опубликованы три стихотворения из найденной тетради: «Поле Бородино», «Толпе» («Безумец я! Вы правы, правы!»), «Тростник».⁴ Следующие публикации «из найденной рукописи» появились на страницах «Саратовского справочного листка» соответственно 29 ноября, 1 января и 26 февраля 1876 года. В последней публикации содержалось: неоконченная поэма «Азраил», стихотворение «Пускай поэта обвиняет», «Романс», «Ты идешь на поле битвы», «К*» («Оставь напрасные заботы»), «Завещание» с подзаголовком «Из Гете».⁵

В дальнейшем стихотворение появлялось то с подзаголовком «Из Гете», то без него; и это зависело от того, брал ли издатель за основу автограф или копию стихотворения. Так, в первом научном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова, подготовленном П. А. Висковатовым, стихотворение дано с подзаголовком «Из Гете».⁶ Напротив, в полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова, вышедшем под редакцией профессора Д. И. Абрамовича, подзаголовок отсутствует.⁷ Вопрос же о том, с каким произведением Гете соотносится «Завещание», вообще не ставился.

¹ ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 1. № 10. Л. 37.

² Там же. № 21. Л. 31.

³ Саратовский справочный листок. 1875. 16 ноября. № 246.

⁴ Заметим, что первое из этих стихотворений «Поле Бородино» уже было опубликовано: Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. С. С. Дудышкина. СПб., 1860. Т. 2. С. 102—105.

⁵ Саратовский справочный листок. 1876. 26 февр. № 43.

⁶ Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889. Т. 1. С. 181—182.

⁷ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. / Под ред. проф. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910. Т. 1. С. 264.

В 1926 году под редакцией Б. Эйхенбаума и К. Халабаева выходит «Полное собрание сочинений» М. Ю. Лермонтова в одном томе. Здесь стихотворение публикуется с подзаголовком «Из Гете».⁸ Отныне этот принцип повторяется во всех последующих изданиях поэта. Объясняется это, очевидно, тем, что это было первое послеоктябрьское научное собрание сочинений Лермонтова. Оно и стало безоговорочно авторитетным источником для всех, кто готовил к переизданию стихотворения поэта.

О происхождении подзаголовка к стихотворению «Завещание» в издании 1926 года ничего не говорилось, хотя к этому времени на страницах печати уже была выдвинута гипотеза на этот счет. В воронежском иллюстрированном двухнедельнике «Сирена» за 30 января 1919 года появилась статья Иосифа Эйгеса «Новые разыскания о стихотворениях М. Ю. Лермонтова и В. А. Жуковского». В ней, в частности, утверждалось: «...у Гете нет стихотворения, которое могло бы служить финалом для стихотворения Лермонтова „Завещание“. Но „Завещание“ Лермонтова естьвольный пересказ в стихах отрывка прозы Гете, именно последней просьбы Вертера в предсмертном письме к Лотте из романа „Страдания молодого Вертера“». А далее следовал достаточно категоричный вывод: «Таким образом, стихотворение Лермонтова есть собственно завещание Вертера».⁹

Вторично И. Эйгес изложил свою версию в 1926 году на страницах историколитературного временника «Атеней»,¹⁰ наконец, третий раз — в 1933 году — в статье, опубликованной в сборнике «Звенья».¹¹

Версия И. Эйгеса привлекла внимание Б. Эйхенбаума, когда он в середине 30-х годов готовил к изданию полное академическое собрание сочинений Лермонтова. На этот раз ученый подробно изложил в своих комментариях основные положения гипотезы И. Эйгеса. Заметим, между прочим, что Б. Эйхенбаум и не присоединился открыто к версии И. Эйгеса и не оспорил ее. Он привел предположение И. Эйгеса как единственно известную гипотезу, связанную с попыткой разгадать тайну подзаголовка лермонтовского стихотворения. От себя Б. Эйхенбаум лишь добавил: «Возможно, что чтение „Страданий молодого Вертера“, послужившее поводом для написания этого стихотворения, было связано с душевной трагедией самого Лермонтова, о которой он говорит во многих стихотворениях 1831 года (ср. в «Странном человеке») и причина которой была измена Н. Ф. Ивановой».¹² Однако последующие комментаторы как бы не обратили внимание на ту осторожность, с которой Б. Эйхенбаум отнесся к суждению И. Эйгеса. Гипотеза оказалась освещена авторитетом академического издания и отныне, за очень редким исключением,¹³ повторялась всеми комментаторами этого стихотворения. При этом версия И. Эйгеса получила даже заметно расширительное толкование.

Так, если И. Эйгес писал, что стихотворение «Завещание» — перевод в стихах отрывка из письма Вертера к Лотте, то у целого ряда комментаторов речь идет уже о письме в целом. Вот несколько примеров: «вольный перевод завещания Вертера из романа Гете „Страдания молодого Вертера“»;¹⁴ «вольное переложение последней просьбы Вертера (письмо к Лотте) из романа „Страдания молодого

⁸ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1926. С. 80.

⁹ Сирена. 1919. № 4/5. С. 77.

¹⁰ Эйгес И. Отзвуки «Вертера» в творчестве Лермонтова // Атеней. Кн. 3. Л., 1926. С. 155—156.

¹¹ Эйгес И. Перевод М. Ю. Лермонтова из «Вертера» Гете // Звенья. II. 1933. С. 72—74.

¹² Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 472—473.

¹³ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. / Под ред. Н. Ф. Бельчикова. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 417. Здесь стихотворение опубликовано без подзаголовка «Из Гете». А в комментариях ссылки на «Вертера» нет: «В копии подзаголовков в скобках „Из Гете“. Однако у Гете нет стихотворения, которое могло бы служить оригиналом данного произведения».

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1957. Т. 1. С. 375.

Вертера»¹⁵ «Лермонтов облек в стихотворную форму предсмертное письмо героя романа Гете „Страдания молодого Вертера”»;¹⁶ «вольное стихотворное переложение предсмертного письма героя романа Гете».¹⁷

Нет необходимости специально доказывать, что письмо Вертера к Лотте, взятое в целом, не имеет совершенно ничего общего со стихотворением «Завещание». Но и те несколько строк из письма Вертера, на которые неизменно ссылается И. Эйгес, по своему смыслу принципиально отличны от стихотворения «Завещание».

Заметим, что сам И. Эйгес ни в одной из своих публикаций не обратился к детальному сопоставительному анализу стихотворения М. Ю. Лермонтова и отрывка из письма Вертера. Каждый раз он ограничивался тем, что приводил текст «Завещания», затем отрывок из письма Вертера в оригинале и переводе на русский язык, а далее следовало утверждение: «В обоих случаях — и у Лермонтова, и у Гете — мы имеем выражение предсмертной просьбы похоронить тело в уединенном месте и надежды, что добрый человек не погнушается могилкой самоубийцы... Таким образом стихотворение Лермонтова есть собственно „Завещание Вертера”».¹⁸

Истины ради отметим: тот и другой текст имеет общий мотив — это предсмертная просьба. Однако смысл этого мотива у Гете и у Лермонтова принципиально различен. У Гете — это просьба человека, стоящего на пороге самоубийства. Ему бы хотелось покоем на краю кладбища, но он боится побеспокоить души праведных христиан и поэтому просит похоронить его тело у дороги или в пустынной долине. А далее следует скрытая цитата из Нового Завета: «...чтобы священник и левит, крестясь, проходили мимо особо отмеченного камня, и самаритянин проливал слезы».¹⁹

У Лермонтова просьба адресована другу, а не возлюбленной; темы несчастной любви нет совсем. И главное нет и отдаленного намека на то, что написано «Завещание» человеком решившим покончить жизнь самоубийством. А поэтому и нет тревоги о том, что его захоронение может побеспокоить души христиан. Дважды упоминается крест, который должен стоять на могиле ушедшего из жизни («поставь над нею крест из клену», «мой крест пришельца привлечет»). Но подчеркнем, ушедшего из жизни, а не самоубийцы.

А. В. Федоров, осуществивший детальный сопоставительный анализ отрывка из письма Вертера и стихотворения Лермонтова, писал: «...сходство не подкрепляется в каких-либо конкретных образах: и место, избранное для погребения, изображается у Лермонтова по-иному, чем в „Вертере” (и притом в гораздо более романтических тонах), и образы прохожих очерчены иначе, и во всем стихотворении не обнаруживается ни одного словесного совпадения с прозаическим письмом из романа Гете».²⁰ А. В. Федоров, однако, не обратился к рассмотрению версии И. Эйгеса в целом. Ученого интересовала другая проблема, а именно характерная для поэзии Лермонтова размытость границ между переводом и вольной вариацией на заимствованную тему. Вопросы же о том, действительно ли «Завещание» есть вольный перевод нескольких строк из письма Вертера, А. В. Федоров специально не ставил. Однако объективно первый из аргументов И. Эйгеса, который неизменно повторялся во всех его публикациях, аргумент о смысловой близости стихотворения Лермонтова отрывку из письма Вертера, оказался оспоренным.

Еще более шатким выглядит другой довод И. Эйгеса. Приведем его полностью:

¹⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 563.

¹⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 667.

¹⁷ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 172.

¹⁸ Эйгес И. Перевод М. Ю. Лермонтова из «Вертера» Гете. С. 73.

¹⁹ «По случаю один священник шел тою дорогою и, увидев его, прошел мимо. Также и левит, быв на том месте, подошел, посмотрел и прошел мимо. Самарянин же некто, проезжая, нашел на него и, увидев его, сжалился» (От Луки. 10: 31—33).

²⁰ Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 245.

«На ту же зависимость у Лермонтова от Гете указывает еще то обстоятельство, что в той же черновой тетради с пометкой „Середниково“, где написано „Завещание“ Лермонтова, находится его заметка в прозе, в которой он упоминает как раз о Вертере Гете».²¹

Укажем, во-первых, что И. Эйгес, вероятно, не был знаком с рукописным наследием Лермонтова и поэтому не учел, что заметка в прозе, в которой упоминается Вертер, находится в черновой тетради, где стихотворение не имеет пометы «Из Гете». В тетради, где стихотворение переписано набело и появилась помета «Из Гете», прозаической заметки нет. Второе. Запись, на которую ссылается И. Эйгес, посвящена не роману Гете, а роману Жан-Жака Руссо «Новая Элоиза». Заметка и начинается словами: «Я читаю „Новую Элоизу“...» Имя же Вертера появляется как бы попутно, в одной лишь строке. Причем нельзя не исключить, что само сравнение романа Руссо с «Вертером» Гете было навеяно Лермонтову третьим источником, в частности высказанным на страницах «Писем русского путешественника» мнением Н. Карамзина: «...многие положения в „Вертере“ взяты из „Элоизы“, но в нем более натуры».²² У Лермонтова: «Вертер лучше, там человек — более человек».²³

Таким образом, запись Лермонтова о «Новой Элоизе» Руссо (с беглым упоминанием в ней имени Вертера) никак не доказывает, что стихотворение «Завещание» — перевод-переложение отдельного фрагмента из предсмертного письма героя романа Гете.

Возможно, и сам И. Эйгес понимал, что два аргумента, которые он приводил в своих первых заметках, далеко не прочно поддерживают его гипотезу, и поэтому в его третьей публикации на эту тему появился еще один довод. И. Эйгес, с небольшими, но важными в смысловом отношении купюрами, приводит рассказ, опубликованный П. Висковатовым в своем издании сочинений Лермонтова: летом 1831 года в Середникове Лермонтов вместе с родственником Аркадием Столыпиным и одним соседом ходили вооруженные в глухие места, о которых говорили, что там нечисто — появляются привидения и пр. Этот рассказ дает основание И. Эйгесу сделать следующее заключение: «...посещая кладбище, слыша о привидениях, — они же и были прежде всего самоубийцы, Лермонтов остановил свое внимание на отрывке из романа Гете, где говорится как раз о могиле самоубийцы, и поэтически пересоздал его».²⁴ Однако И. Эйгес «не заметил», что данный рассказ П. Висковатов связывает не с «Завещанием», а со стихотворением «Сижусь в комнате старинной», которое имеет шуточный подзаголовок: «Середниково. Мыльная, ночью, когда мы ходили по па пугать». Знаменательна и купюра, которую сделал И. Эйгес в рассказе П. Висковатова. Он выпустил первую фразу, которая гласит: «В уме Лермонтова, учившегося в то время в университетском пансионе, рядом с серьезным настроением ума уживалась детская игривость и шаловливость».²⁵ А уже из этой фразы видно, что рассказ, который опубликовал П. Висковатов, вводит нас в мир юношеских забав и шалостей Лермонтова и его друзей и никак не соотносится с минорным настроением и философскими проблемами поэтической миниатюры «Завещание».

Однако, несмотря на то что оспоримость всех трех аргументов И. Эйгеса очевидна, ставить точку на его версии рано. Специального рассмотрения требуют по меньшей мере еще две проблемы. Первая: об отношении Лермонтова к роману Гете; и вторая — о близости и различии Вертера и лирического героя Лермонтова.

Роман Гете несомненно привлекал Лермонтова своим пантеизмом, ярко выра-

²¹ Сирена. 1919. № 4/5. С. 77.

²² Карамзин Н. А. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 150.

²³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 354.

²⁴ Эйгес И. Перевод М. Ю. Лермонтова из «Вертера» Гете. С. 74.

²⁵ Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889. Т. 1. С. 183.

женным пафосом единства человека и природы. Близка была Лермонтову и коллизия романа: история человека, пережившего минуты полного слияния с природой, а затем эту гармонию утратившего. Однако интерес Лермонтова к «Страданиям молодого Вертера» совсем не означает согласия русского поэта с мировосприятием героя романа Гете.

Вертер, уходя из жизни, сохраняет надежду на то, что после смерти он не утратит своего личного начала, гармония между ним и миром восстановится и он обретет свое счастье. В предсмертном письме Вертер пишет: «Нет, Лотта, нет... Как я могу исчезнуть?.. Я уйду первый! Уйду к отцу моему, к отцу твоему. Ему я поведаю свое горе, и он утешит меня, пока не придешь ты, и тогда я поспешу тебе навстречу и обниму тебя, и так в объятиях друг друга пребудем мы навеки перед лицом предвечного».²⁶

То, о чем с таким убеждением пишет Вертер, для лермонтовского героя неразрешимая проблема. В пьесе «Menschen und Leidenschaften» есть сцена, которую можно рассматривать как скрытую полемику с Вертером. Возлюбленная Юрия Волина выражает надежду на то, что им назначено встретиться на том свете, на что следует ответ Юрия: «Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем... мы никогда не увидимся... нет рая — нет ада... люди брошенные, бесприютные создания».²⁷

Лирический герой стихотворений Лермонтова, в отличие от Вертера, живет с осознанием величайшей ценности и единственности своего личного бытия. Протянуть или не протянуть руку смерти для этого героя — неразрешимая проблема. И уже от себя лично Лермонтов с предельной ясностью говорит об этом в письме к М. А. Лопухиной: «Бог знает, будет ли существовать это „я“ после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи».²⁸

И наконец, возможно, главный в рамках нашей темы вопрос, вопрос о смерти и самоубийстве в творчестве М. Ю. Лермонтова.

В одной из последних по времени работ о Лермонтове, в которой версия И. Эйгеса принята как аксиома, говорится: «В стихотворении „Завещание“ (1831), имеющем подзаголовок „Из Гете“, Лермонтов развивает тему завещания Вертера в предсмертном письме к Лотте — тему одинокой могилы в пустынном месте, вызывающей сочувствие прохожих. Трагический разрыв с Н. Ф. Ивановой, тяжело переживаемая смерть отца вызвали у Лермонтова мысли о самоубийстве, желание смерти...»²⁹

Думается, что два последних слова «самоубийство» и «смерть» неоправданно поставлены рядом, ибо мотив смерти — один из самых распространенных в художественном мире Лермонтова, мотив самоубийства — редчайший. Достаточно обратиться даже к сухим статистическим данным, характеризующим состав лексикона Лермонтова. Слово «смерть» в стихах, прозе и драмах Лермонтова употребляется 273 раза, и еще 55 раз она возникает в производных от этого слова «смертельно, смертельный, смертоносный».³⁰ Слово же «самоубийца» — только один раз и самоубийство — три раза.³¹ Лишь один герой Лермонтова, уже упомянутый Юрий Волин, кончает самоубийством. Интересно, что автор указанной работы, ссылаясь на этого исключительного в своем роде героя Лермонтова, утверждает: «В „Вертере“ Лермонтову была близка тесная связь мотивов смерти и любви, трактовка самоубийства не как слабости, а как проявления человеческой

²⁶ Гете И. В. Избранное. М., 1963. С. 426, 427.

²⁷ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 1980. Т. 3. С. 190.

²⁸ Там же. 1981. Т. 4. С. 372.

²⁹ Уразаева Т. Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 63.

³⁰ Лермонтовская энциклопедия. С. 754.

³¹ Там же. С. 752.

гордости и торжества свободной воли». ³² «Счастлив, кто, чувствуя тягость бытия, имеет довольно силы, чтобы прервать его», — говорит Юрий Волин. Но, цитируя эти строки, Т. Уразаева оставляет вне поля внимания другие, гораздо более значительные реплики Юрия Волина, который безоговорочно осуждает свое решение добровольно уйти из жизни. Юрий именуется самоубийство «ужасным преступлением», клеймит себя «злодей, самоубийца» и умирает со словами: «Бог мне... никогда... не простит!» ³³

Заметим, что в последующих своих пьесах, разрабатывая сюжеты, которые по традиции, уже освещенной авторитетом классики, завершались самоубийством героя, Лермонтов неизменно отступал от традиционного финала. К примеру, коллизия: мнимая измена возлюбленной, ее смерть от руки возлюбленного и затем самоубийство героя («Отелло» Шекспира, «Коварство и любовь» Шиллера). И завязка и развитие действия в «Маскараде» Лермонтова строятся по этим законам, но акт самоубийства героя отсутствует.

Вертеровский треугольник лежит в основе драмы Лермонтова «Опасный человек». И здесь все строится по известной схеме, за исключением того, что герой пьесы Владимир Арбенин не кончает жизнь самоубийством, а сходит с ума. Характерно, что в этой драме Лермонтова открытым текстом звучит антивертеровский мотив. В ответ на совет возлюбленной: жениться на другой, а когда она снова увидится, стать «друзьями... проводить вместе целые дни радости», Владимир в гневе замечает: «Прекрасные советы! В каком романе... у какой героини вы переняли такие мудрые увещания... вы желали бы во мне найти Вертера!.. Прелестная мысль... кто б мог ожидать?» ³⁴

Но вернемся к стихотворению «Завещание». В этой глубоко искренней лирической миниатюре неразделимо слиты герой и автор. А исповедоваться от лица человека, решившегося на самоубийство, М. Ю. Лермонтов не мог, ибо это в корне противоречило его религиозным убеждениям. Совершенно точно писал в свое время С. Шувалов: «Лермонтов не дорожил земной жизнью, напротив, он как будто искал смерти, торопясь „домой“ в иные сферы бытия; но оборвать нить жизни собственной рукой поэт не решался и едва ли когда-нибудь серьезно думал об этом... Лишить себя жизни — значило бы бросить, так сказать, перчатку божеству, пойти на полный разрыв с ним; но этого поэт не мог сделать, да и не хотел, ведь он все же любил Всесильного и в отдельные моменты жизни обращался к нему с чисто сыновьей преданностью... для него отказаться от Бога — значило отказаться от себя». ³⁵

Заметим еще раз, самоубийство как форма ухода из жизни решительно расходилось и с религиозными, и с философскими убеждениями М. Ю. Лермонтова. Именно поэтому предсмертное письмо самоубийцы не могло вдохновить поэта на создание стихотворения, отражающего авторское самосознание. Воспитанный в духе русского православия, Лермонтов знал, что самоубийство — самое законопреступное из убийств. Хорошо известно, что самоубийцы лишались традиционных погребальных почестей и их души становились вечными странниками на земле. У Лермонтова же лирический герой «Завещания» страстно ищет покоя своей душе и просит похоронить его по церковным обычаям.

Не продолжая далее эту цепь рассуждений, остается заключить, что попытки комментаторов сблизить или даже уравнивать строчки из предсмертного письма Вертера со стихотворением «Завещание» лишь искажают его смысл.

³² Уразаева Т. Т. Указ. соч. С. 63.

³³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 1980. Т. 3. С. 188, 191.

³⁴ Там же. С. 249. Здесь заметим, что в автографе пьесы «Опасный человек» имя Вертера отсутствует (ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 1. № 10. Л. 31, об.). Готовя окончательный вариант текста, Лермонтов вставляет в реплику Владимира имя Вертера, уже открыто указывая на свою полемику с героем Гете (Там же. № 19. Л. 23, об.).

³⁵ Шувалов С. Религия Лермонтова // Венки Лермонтову. М., 1914. С. 162—163.

Сказанное, однако, не означает, что «Завещание» не могло быть написано под влиянием Гете. А с учетом лермонтовской пометы в копии — это действительно так. С той лишь существенной поправкой, что «Завещание» не перевод отдельного, конкретного произведения Гете и тем более строк из предсмертного письма Вертера, а общий отклик на художественный мир немецкого поэта. Это отклик на очень близкую Лермонтову гетевскую тему о смерти и бессмертии как слиянии с вечно живой природой. Мотив, нашедший свое совершенное выражение в позднем переводе-переложении Лермонтова «Ночной песни странника» Гете («Горные вершины...»).

Думается, что в комментариях к стихотворению Лермонтова «Завещание» ссылка на роман Гете должна быть опущена, как не получившая своего подтверждения. Сам же комментарий в этой его части мог быть таким: «Мотивы стихотворения, возможно, навеяны чтением Гете, на что указывает подзаголовок в копии: „Из Гете“. Однако указать конкретное произведение Гете, к которому восходит „Завещание“, не представляется возможным».

© А. Ю. Балакин, А. Г. Гродецкая

НЕИЗВЕСТНЫЙ ОЧЕРК И. А. ГОНЧАРОВА «ПЕПИНЬЕРКА» (ИЗ МАТЕРИАЛОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ)

Особенность творческого пути Гончарова составляет исключительно долгий «допечатный» период. То, что предшествовало «Обыкновенной истории», многие годы оставалось неизвестным современникам писателя, за исключением опубликованного в 1848 году с авторской датой «1842» очерка «Иван Савич Поджабрин». Из первой печатной автобиографии (1858) Гончарова читатель узнал только о его ранних переводах Шиллера, Гете, Винкельмана, «отрывков некоторых английских романистов», позднее уничтоженных, и «переводах и переделках с иностранных языков нескольких статей различного содержания».¹ Во второй автобиографии (1867) наконец было раскрыто авторство опубликованного в «Телескопе» в 1832 году анонимного перевода двух глав романа Э. Сю «Атар Гюль». О начале своей литературной деятельности Гончаров в переписке вспоминал редко и неохотно, ограничиваясь при этом общими сведениями и предпочитая говорить о «массах» переводов, нежели об оригинальных произведениях. Ни ранние стихотворения, ни повести «Лихая болезнь» (1838) и «Счастливая ошибка» (1839), помещенные на страницах рукописного журнала семьи Майковых «Подснежник» и альманаха «Лунные ночи», не упомянуты в его письмах ни разу. Полное забвение постигло бы и начатый в 1843—1844 годах роман «Старики», если бы не письма Вл. Андр. Солоницына, поощрявшего к писательству упорно не верившего в свое литературное призвание автора.² Самым информативным из всех автомемуарных

¹ См.: Русский художественный листок. 1859. № 14. 10 мая. С. 37—38. Сведения о «непубличных» литературных занятиях Гончарова в семье Майковых и о написанных им повестях «домашнего содержания» не вошли в основной текст «Русского художественного листка» и общеизвестным фактом стали лишь после публикации А. Мазоном чернового автографа первой автобиографии (Русская старина. 1911. № 10. С. 34—41), который позднее воспроизводился во всех собраниях сочинений Гончарова.

² См.: Груздев А. И. 1) В. А. Солоницын о неизвестном романе И. А. Гончарова // Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та. 1948. Т. 67. С. 108—114; 2) К вопросу о замысле романа И. А. Гончарова «Старики» (письмо В. А. Солоницына к И. А. Гончарову) // Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.; Л., 1958. С. 332—335.

гончаровских признаний остается признание в том, что «кипами исписанной бумаги» он в молодые годы «топил печки».³

На этом безрадостном фоне исключение составляла «Пепиньерка». Упоминание о ней сохранилось в одном из гончаровских писем. «Вы недавно спрашивали меня о „Пепиньерке“, — обращался к Елизавете Васильевне Толстой 8 сентября 1855 года серьезно увлеченный ею писатель, — вот она. Я с трудом отрыл ее в куче старых моих рукописей. Посмотрите, как она побледнела и выцветла — точь-в-точь как и в моей памяти. Теперь я больше люблю классных дам, и то не настоящих, а будущих. Едва ли Вы прочтете две первые страницы. Когда минует надобность, возвратите мне рукопись (...)».⁴

И это все, что было известно о «выцветшей» рукописи, сама же она до сих пор считалась утраченной. Загадочной фигурой оставалась и упомянутая в том же письме «Екат. Фед. П.». Естественно, вокруг пропавшей рукописи возникли гипотезы. П. Н. Сакулин, публикуя впервые письма Гончарова к Толстой, предположил, что сюжет «Пепиньерки» связан с увлечением писателя В. Л. Лукьяновой, «красивой смольнянкой», которая до начала 1850-х годов была гувернанткой в доме сестры писателя А. А. Кирмаловой, позднее — классной дамой в Николаевском сиротском институте. «Гончаров вел с нею переписку и в Петербурге часто виделся с ней; ее портрет в бархатной раме стоял у него на столе».⁵ Присвоив эту гипотезу, украсил ее чувствительными подробностями, Б. Чельшев познакомил с историей «повести, написанной по первым впечатлениям большого и светлого чувства» Гончарова к Варваре Лукиничне Кульяновой (так!), читателей «Учительской газеты».⁶ Ближе к истине подошел Н. Г. Евстратов: опираясь на данные переписки Майковых начала 1840-х годов, он связал содержание утраченного произведения Гончарова с его посещениями Екатерининского института и предположил, что «Пепиньерка» могла быть той самой «комедией», о чтении которой в институте Вл. Ап. Солоницын сообщал Ап. Майкову в письме от начала марта 1843 года.⁷ «Скучно, брат, мы проводим время, — признавался он в этом письме, — праздник не в праздник; дорожка в институт почти заглохла, изредка зайдешь туда, да хоть бы и не ходить. Недавно мы еще были там втроем: Иван Александрович, Валерушка (Валериан Майков. — А. Б., А. Г.) и я. Первый читал свою комедию, в которой очень недурно изображены все наши институтские плутни. Надо сказать, что себя он не пощадил более всех, но, как кажется, комедией остались недовольны, натурально, с женской стороны (...)».⁸ «Так как комедия не сохранилась, — писал исследователь, — и о содержании ее ничего неизвестно, мы можем сказать о ней только то, что это было произведение еще более „домашнее“, чем „Лихая болеть“. Но это обстоятельство не мешало „Пепиньерке“ быть нравописательной комедией с возможно метко схваченными чертами институтского быта и воспитания (...) таланту Гончарова, как он раскрылся потом в романах, было несомненно присуще комедийное мастерство».⁹

³ Из письма в. кн. Константину Константиновичу от января 1884 года (И. А. Гончаров и К. К. Романов. Неизданная переписка. К. Р. Стихотворения, драма / Сост., вступ. ст., подг. текста, комм. Е. К. Демиховской, О. А. Демиховской. Псков, 1993. С. 34).

⁴ Гончаров и Е. В. Толстая // Гончаров И. А. Нимфодора Ивановна. Повесть. Избранные письма. Псков, 1992. С. 86.

⁵ Сакулин П. Новая глава из биографии Гончарова // Голос минувшего. 1913. № 11. С. 51. См. также комментарий Л. С. Гейро к публикации писем Гончарова к С. А. Никитенко (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 199).

⁶ Чельшев Борис. Пропавшая рукопись // Учитель. газ. 1962. № 71. 16 июня. Перепечатано с уточнениями: Чельшев Б. Д. В поисках редких книг. М., 1970. С. 46—50.

⁷ См.: Евстратов Н. Г. Гончаров на путях к роману: (К характеристике раннего творчества) // Учен. зап. Уральск. пед. ин-та. 1955. Т. 11. Вып. 6. С. 201—203.

⁸ ИРЛИ. № 17370. Л. 17. Письмо Вл. Ап. Солоницына без даты, датируется по содержанию; частично опубликовано (см.: Евстратов Н. Г. Указ. соч. С. 201; Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 22).

⁹ Евстратов Н. Г. Указ. соч. С. 202—203.

Найденная в архиве А. В. Никитенко рукопись «Пепиньерки»¹⁰ позволила снять завесу загадочности с этой небольшой, но характерно гончаровской вещи. Увы, обнаружен не автограф, а только копия, и руку переписчика (или переписчицы) определить не удалось. В тексте рукописи имеется несколько карандашных помет и поправок стилистического и уточняющего характера, принадлежащих, возможно, ее читательнице (Е. В. Толстой?). Под текстом стоит авторская дата: «Декабрь 1842 г.» — и подпись: «Старый блаженный». Рядом с подписью вписано и густо затушевано слово; на первом листе под заглавием сохранилась часть посвящения: «Посвящается пепиньеркам», и далее три слова стертые.

Как и предполагал Евстратов, «Пепиньерка» связана с Екатерининским институтом.¹¹ В начале 1840-х годов Гончаров регулярно посещал «пятницы» в институте вместе со старшими и младшими Майковыми, дядей и племянником Солоницыными, С. С. Дудышкиным, Я. А. Щеткиным и другими участниками майковского кружка.¹² Здесь с октября 1839 года старшей классной дамой (затем инспектрисой) при пепиньерском классе¹³ состояла Наталья Александровна Майкова (1809—1871), вдова Валериана Аполлоновича Майкова (1805—1837), брата Николая Аполлоновича, дочь известного баснописца, издателя «Благонамеренного» А. Е. Измайлова. «Дама превосходно образованная и воспитанная, одаренная внешними прекрасными качествами и остроумием», по отзыву А. В. Старчевского,¹⁴ Наталья Александровна пробовала силы в литературе: ей принадлежат стихи в рукописном журнале Майковых «Подснежник»¹⁵ и, кроме того, перевод «Истории средних веков» де Мишеля (2 ч. СПб., 1837).¹⁶ Как сама инспектриса, так и ее «избранные» подопечные были в доме Майковых желанными гостями, а их семейный архив

¹⁰ ИРЛИ. Ф. 205. № 19570. В 1994 году А. В. Лобкаревой была опубликована опись гончаровских рукописей и писем из «Каталога архива Никитенко», в которой значилось: «„Пепиньерка“ — „Старый блаженный“ (23 листа)»; при этом исследовательница отметила, что записи в «Каталоге...» «сделаны непрофессионально, и вести поиск, опираясь на них, практически невозможно» (Лобкарева А. В. К вопросу об истории архива И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы Международной конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1994. С. 298—300). Просматривая материалы об А. В. Старчевском в картотеке Рукописного отдела ИРЛИ, А. Ю. Балакин обратил внимание на карточку, стоявшую вслед за материалами Старчевского, на которой значилось: «Старый блаженный, „Пепиньерка“».

¹¹ Женский педагогический институт ордена св. Екатерины (основан в 1798 году) занимал здание на Фонтанке, построенное в 1804—1807 годах арх. Д. Кваренги (сейчас в нем размещен газетный отдел Российской Национальной библиотеки — Фонтанка, 36).

¹² О кружке см.: *Mazon André*. Un maître du roman russe Ivan Gontcharov. 1812—1891. Paris, 1914. P. 56—61; *Ляцкий Е. А.* Роман и жизнь. Развитие творческой личности И. А. Гончарова: 1812—1857. Прага, 1925. С. 111—126; *Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950. С. 28—30; *Демиховская О. А.* Раннее творчество И. А. Гончарова // Материалы юб. Гончаровской конф. Ульяновск, 1963. С. 54—86; *Деркач С. С.* И. А. Гончаров и кружок Майковых // Учен. зап. ЛГУ. 1971. № 355. Сер. филол. наук. Вып. 76. С. 18—38; *Гродецкая А. Г.* Литературное окружение молодого Гончарова: (по материалам архива Пушкинского Дома) // И. А. Гончаров: Материалы Международной конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. С. 55—66; и др. В указанных работах есть ошибки и неточности.

¹³ См.: Список слушателей, преподавателей и учениц Екатерининского института за 1842 год // РГИА. Ф. 759. Оп. 94. Ед. хр. 213. Л. 3. «Пепиньерский» (от фр. *pepinière* — питомник, рассадный) класс существовал в Смольном, Патриотическом, Екатерининском и других женских институтах; выпускницы проходили в нем дополнительный одно- или двухгодичный курс обучения.

¹⁴ *Старчевский А. В.* Один из забытых журналистов // Исторический вестник. 1886. № 2. С. 376. Выйдя второй раз замуж за родственника Майковых А. А. Азаревича (1805—1870), Наталья Александровна «жила постоянно в Петербурге, имела возможность выезжать в общество и принимать его у себя», сохраняя репутацию «умной, просвещенной и вполне русской женщины» (*Князь Н. Имеретинский*. Из записок старого преображенца. 1854 год // Русский архив. 1884. Кн. 3. Вып. 5—6. С. 388—389).

¹⁵ См. «Подснежник» за 1835 год (ИРЛИ. № 16493. Л. 61).

¹⁶ Опубликован анонимно; сведения об авторстве — РГИА. Ф. 777. Оп. 27. Ед. хр. 200. Л. 58.

сохранил фамилии нескольких посетительниц — пепиньерок Ахачинской, Поздеевой, Челаевой, Вахрушовой, Паравиковской, Кренке. Поскольку архив Екатерининского института (ЦГИА СПб. Ф. 3) в настоящее время недоступен, мы лишены возможности сообщить о них какие-либо дополнительные сведения; удалось установить только два имени — Екатерины Федоровны Поздеевой,¹⁷ чье письмо к Аполлону Майкову публикуется ниже, и Нины Челаевой (или Чилияевой),¹⁸ чаще других упоминаемой рядом с Гончаровым.

«Пепиньерка» не первое гончаровское сочинение на институтскую тему. Екатерининскому институту был посвящен и «отрывок», или «этюд», известный под названием «Хорошо или дурно жить на свете?», датируемый второй половиной 1841-го—первой половиной 1842 года.¹⁹ Благодаря полноте и сохранности архива А. Н. Майкова можно восстановить творческий контекст обоих «институтских» очерков Гончарова.

Летом 1842 года Аполлон и Николай Аполлонович Майковы уезжают в Италию. Адресованные им письма друзей и домашних 1842—1843 годов переполнены сведениями о «пятницах» в институте, о любви и ревности, о «буре сердец», которой вместе со всеми захвачен и тридцатилетний автор «Пепиньерки», далеко не последний участник «институтских плутней». Так, в начале октября 1842 года Гончаров сообщает Ап. Майкову, что ведет «секретную хронику сердечных институтских дел как секретарь».²⁰ В недатированном письме примерно того же времени Евгения Петровна Майкова ставит в известность мужа и сына: «Что касается до Гончарова, то, кажется, он продолжает мистифицировать и блаженных, и ангелов»,²¹ а склонный к грубоватым и фривольным шуткам Константин Майков отмечает здесь же, в приписке: «Отыскивая первоначальные следы института, я отыскал их (...) в гаремах и сералах».²² Институтские завсегдашние почти единодушно признаются, что с отъездом Аполлона «пятницы» утратили былое свое обаяние. «Исчез ты и увез с собой пятницы, которые более не существуют, — сетует Евгения Петровна. — (...) Очень скучновато в институте, всё переговорили, и нового ничего не услышишь в стенах рая! Ты своим живым характером (...) разнообразил часы, проведенные там, а после тебя на сто процентов потерял институт и его пепиньерки».²³ «Право, мы почти совсем не ходим в жилище ангелов, — пишет Аполлону младший Солоницын, — (...) твое отсутствие уничтожило и последнюю нашу отраду (...)».²⁴ «В институте — скучновато, — продолжает тему в письме Аполлону 14 декабря Гончаров, — Натал(ья) Ал(ександровна)

¹⁷ С. Е. Ф. Поздеевой семья Майковых, по-видимому, поддерживала отношения достаточно долго; Гончаров упоминает ее в письмах Майковым с фрегата «Паллада» от 25 мая (6 июня) и 15 (27) сентября 1853 года и в 1855 году в цитированном письме Толстой («Екат. Фед. П.»).

¹⁸ В «Списке слушателей, преподавателей и учениц Екатерининского института за 1842 г.» значится Нина Чилиева, поступившая 16 июля 1835 года (РГИА. Ф. 759. Оп. 94. Ед. хр. 213. Л. 9, об.).

¹⁹ Опубликован впервые: *Ляцкий Е. А.* Указ. соч. С. 119—127; перепечатан (по автографу из архива Л. Н. Майкова — ИРЛИ. Ф. 166. № 1367а); *Цейтлин А. Г.* Указ. соч. С. 445—449. Датировка нами уточнена; подробнее см. т. I полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова (в печати).

²⁰ ИРЛИ. № 17370. Л. 13 (часть коллективного письма, написанного вместе с Владимиром и Константином Майковыми, Юнией Гусятниковой и Яковом Щеткиным). Датируется по содержанию; ср. ошибочную датировку этого и цитируемого ниже письма Гончарова от 14 декабря 1842 года: *Алексеев А. Д.* Указ. соч. С. 23.

²¹ ИРЛИ. № 17374. Л. 43.

²² Там же. Л. 45, об. Константин Аполлонович Майков (1811—1891) — младший брат Николая Аполлоновича; в начале 1840-х годов поручик Измайловского полка: «ревностный» сотрудник семейных рукописных изданий; «вечный ветренник», по характеристике Гончарова (см. его письмо Е. П. и Н. А. Майковым от 15 июля 1854 года).

²³ ИРЛИ. № 17374. Л. 44.

²⁴ Там же. № 17370. Л. 11 (письмо без даты; по содержанию также от начала осени 1842 года).

скучает: название *блаженных* не существует; да и пепиньерки стали не те; живут в затворниках. Вы мне там подгадили раз, и я после Вас подгадил вам зело — да все пошло к черту».²⁵ В приписке к этому письму Вал. Майков уведомляет брата, что «с институтом кончено, любви нет; место ее заменил преферанс» и сам он «ни в кого не влюблен и занимается сельским хозяйством».²⁶

«Империя цветов», «королевство Новой Флориды», «рай», «жилище ангелов», «острова блаженных» — так обычно именуется институт в письмах. Осенью 1842 года семья Майковых захвачена игровой стихией. Квартира на Новоисаакиевской улице в доме генерала Трузсона²⁷ превращается в королевство Трузсония, домоладцы и друзья — в пограничные королевства-острова. Помимо Трузсонии и «Империи цветов» Архипелаг, как сообщает Аполлону в начале октября 1842 года Яков Щеткин, образуют: «Царство Жемчужины дам» (Елизавета Толстая), «вольный город Юния» (Ю. Д. Гусятникова), «остров Труда» (Владимир Андреевич Солоницын), «остров Беспокойного движения» (Владимир Аполлонович Солоницын, Солик), «остров Комплиментов» (Я. А. Щеткин), «остров Марса» (Константин Майков) и, наконец, «город Сибарис» (Гончаров).²⁸ Владимир Майков, также перечисляя в письме брату острова Архипелага, представляет Ивана Александровича «островом Покоя»,²⁹ в рассказе же Валериана Майкова о политических событиях «в союзе» он является «принцем Сарданапалом».³⁰ Таким образом, в начале 40-х годов Гончаров выступает под постоянной маской ленивца и эпикурейца.

С учетом игровых ампула и игрового «жаргона» поддается расшифровке авторский подтекст в «Пепиньерке». В тексте очерка неоднократно обыгрываются названия института, определяя ряд как поэтических, так и пародийно-иронических мотивов, в частности восходящий к античной классике (Гомер, Вергилий, Гесиод и др.) образ «островов блаженных». Прозрачный намек для посвященных содержало и упоминание «далий, лилий, маргариток». Как выясняется из переписки, титул принцессы Флоридской Лилии носила Челаева, принцесс Далии и Маргариты — Ахачинская и Поздеева.³¹ Учитывая это, можно предположить, что три стертых слова в гончаровском посвящении были тремя фамилиями пепиньерок.

Игра в доме Майковых имела литературный характер. Политика и дипломатия «королевств» служили материалом для рукописной газеты, издателем которой был Яков Щеткин, цензором — Вал. Майков, о чем не раз сообщается в письмах в Италию. 19 декабря 1842 года Евг. П. Майкова рассказывает сыну и мужу о состоявшемся 6 декабря в домашнем кругу чтении газеты: «(...) читали газету преинтересную: Ив(ан) Алекс(андрович) и Яша чудо какие статьи пишут и много мешат нас».³²

Трудно сказать, предназначалась ли «Пепиньерка» для этой домашней газеты. Аргументов ни «за» ни «против» материалы архива не дают: «статьи» Щеткина неизвестны, а две сохранившиеся в одном из писем Аполлону³³ газетные «заметки» Валериана и Константина Майковых столь, мягко говоря, нелитературны и неостроумны, что судить по ним об общем характере газеты едва ли возможно.

²⁵ Там же. Л. 2, об. (письмо коллективное — с С. С. Дудышкиным и Вал. Майковым).

²⁶ Там же. Л. 1.

²⁷ Ныне ул. Якубовича, д. 22. Адрес Майковых в 1842—1843 годах см. в письмах Аполлона родителям (ИРЛИ. № 16994. Л. 10, об.).

²⁸ См.: ИРЛИ. № 17370. Л. 13.

²⁹ Там же. № 17374. Л. 8, об. (письмо от 24 октября 1842 года).

³⁰ Там же. № 17370. Л. 14 (письмо от начала ноября 1842 года; датируется по содержанию).

³¹ Там же. Л. 14—15 (письмо Аполлону Валериана Майкова от начала ноября 1842 года; датируется по содержанию).

³² Там же. № 17374. Л. 10. Письмо цитировалось А. Д. Алексеевым: Алексеев А. Д. Указ. соч. С. 20.

³³ См.: ИРЛИ. № 17370. Л. 14—15.

Несмотря на общие жалобы на скуку в институте, визиты на «острова блаженных» не прекращаются и зимой 1843 года. О том, что «Наталья Александровна не шутя начинает разыгрывать роль царицы над пепиньерками и этим вдосталь охлаждает институтские беседы», сообщает Аполлону в январе 1843 года Вл. Андр. Солоницын. «Впрочем, — добавляет он, — Гончаров продолжает вздыхать о Челаевой». Рассказывая затем о встрече Нового года у Майковых, Солоницын замечает: «Я сидел за другим столом и, оградив себя с одной стороны Валерьяном от юных прелестей Лизы Толстой, а с другой Гончаровым от двусмысленных глазок Челаевой, не распалил в себе умеренного вакхического восторга (...) Зато соседи мои, под влиянием чудесного Кло-де-Вужо, совершенно растаяли от своих красавиц».³⁴

Переписка Майковых позволяет прояснить и некоторые частности гончаровской «Пепиньерки». Молодых людей, к примеру, постоянно занимают «уголки» (ср. в очерке Гончарова замечание об инспектрисе, «не покровительствующей этим уголкам»). Вл. Ап. Солоницын пишет Аполлону 5 октября 1842 года: «Институт, это волшебное слово, ныне уже не так торжественно гремит в ушах наших, как прежде (...) изредка (...) просияет из-за туч настоящей скуки яркий луч бывших шалостей, уголков и тому подобного (...) Наши угольные дружественные трактаты ведутся очень вяло».³⁵ Солоницын-старший в цитированном письме упоминает среди новогодних развлечений «омонимы и уголки». И наконец, об «уголках» с изрядной долей юношеского цинизма рассказывает в январском, 1843 года, письме брату Валериан Майков: «Одно только обстоятельство радует меня, милый Apollo, и тут-то я тебя вспоминаю: это дивная выправка и дрессировка пепиньерок. Это просто лучше русской гвардии. Посмотрите на Челаеву: как она все понимает — мигнешь, и бежит в угол. Ахачинская также пленительна в этом отношении. Недавно она решительно уничтожила в споре о том, какой мне приличнее задать ей угол — сидячий или стоячий. За сими двумя столпами следуют Поздеева и Вахрушова. Они также славно знают службу».³⁶

Весь 1843 год, судя по всему, Гончаров хранит верность институтским привязанностям. Уехавший за границу в начале лета 1843 года Вл. Андр. Солоницын в письме к нему из Рима от 3 сентября просит передать поклоны в институте, не без иронии добавляя: «Я обращаюсь к Вам с этой просьбой потому, что институт состоит в Вашем ведении».³⁷ А 1 декабря 1843 года в ответ на несохранившееся письмо Гончарова пишет ему из Парижа: «Так Вы, почтеннейший, взяли отставку из института?.. Хорошо сделали! Черт ли в нем. Пишите повести. Я не спорю, что женщины — очень милая вещь; но насчет института, начиная с его главы до последних оконечностей, мое мнение было всегда таково, что нет ничего глупее на свете».³⁸

Неизвестно, как долго продолжались институтские «пятницы»; последнее упоминание о причастности к ним Гончарова содержится в письме Солоницына-старшего Валериану Майкову от 5 марта 1844 года. С нескрываемым раздражением Солоницын отзывается в нем о вечерах, которые «так глупо, так пошло, так недостойно и даже, наконец, грязно убиваются в институте».³⁹ Заслуживает внимания и рассказ еще одного, не принадлежащего майковскому кругу, посетителя института. П. А. Плетнев сообщает Я. К. Гроту 12 апреля 1844 года: «Сегодня я зван на вечер в Екатерининский институт к одной инспектрисе (Майковой, тетке поэта, урожденной Измайловой — баснописице). Там премножество было

³⁴ Там же. РІ. Оп. 17. № 156(1). Л. 8—8, об.

³⁵ Там же. № 17370. Л. 10—10, об.

³⁶ Там же. РІ. Оп. 17. № 156(1). Л. 8, об.

³⁷ Там же. № 152. Л. 1.

³⁸ Там же. Л. 2, об.

³⁹ Там же. № 154. Л. 1, об.

народу женского пола; довольно и мужского. Ужин кончился в третьем часу. Молодой Майков читал несколько новых своих стихотворений. Он мужает в поэзии». ⁴⁰

Шутливый очерк Гончарова был адресован узкому кругу читателей (и слушателей): об этом говорит как наличие в нем ряда достаточно интимных подробностей и намеков, так и тот факт, что все сочинения на «институтскую» тему подвергались строжайшей цензуре. ⁴¹ Как по лексике (особый жаргон, объединявший посетителей «пятниц»), так и по разговорно-естественной, очень личной, «домашней» интонации «Пепиньерка» близка письмам Гончарова 1840-х годов. Впрочем, разговорная интонация характерна не только для эпистолярной, но и для романной прозы писателя. При всей камерности «Пепиньерки» ее содержание не сводится к сугубо «домашним» мотивам и темам и далеко ими не исчерпывается, точно так же как шире «домашних» рамок было содержание ранних гончаровских повестей. «Институтская» тема ко времени создания «Пепиньерки» прочно вошла в русскую литературу; к 1830—1840-м годам успели утвердиться определенные стереотипы изображения «институтки», или «монастырки» (классицистический, сентименталистский, романтический). ⁴² Не только знакомство с литературной традицией, но и известная зависимость от нее ощутимы в данном случае у Гончарова. Далеко не новыми в литературе были воспроизведение «характеристических» оборотов речи, институтского жаргона («ах» и «фи», «душка», «ангел»), ирония по отношению к институтской восторженности, мечтательности, наивности, непременно «обожанию». Антитезу «институтка — светская красавица» русские романтики превратили в своего рода клише, идеализируя невинность, чистоту, естественность первой в противоположность искусственности, «испорченности» второй. ⁴³ Гончаров не избегает этой оппозиции, но, очевидно, стремится преодолеть ее схематизм, в одних случаях иронически обыгрывая, травестируя, а отчасти и пародируя раскожев противопоставление, в других — акцентируя его психологический аспект.

Повышенное внимание к конкретной бытовой и психологической детали определяет своеобразие очерка: здесь и многочисленные реалии из жизни воспитанниц Екатерининского института, и тонко подмеченные особенности их речи, поведения, взаимоотношений. ⁴⁴ Хотя очерк нельзя отнести к жанру «физиологий», только зарождавшемуся в начале 1840-х годов, Гончаров несомненно к нему тяготеет. В русле отечественного бытописания создавались и ранние его повести (несмотря на

⁴⁰ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 228. Аполлон Майков вернулся из-за границы 8 марта 1844 года.

⁴¹ См. об этом: Белоусов А. Ф. Институтки в русской литературе // Тынъяновский сб.: Четвертые Тынъяновские чтения. Рига, 1990. С. 80.

⁴² Там же. С. 77—99. Оригинальный тип институтского поведения был настолько известен в обществе, что авторы, как правило, вместо характеристики героини вскользь упоминали о ее институтском воспитании, находя более подробные объяснения излишними. Ср.: «(...) до 14-ти лет она прожила у отца, и ей внушили такие странные, такие смешные правила, что она и до сих пор выглядит какою-то монастыркою» (*Навроцкий С. Н.* Новый Митрофан (1840) // СПб. ТБ. I, V, 5, 55. Листы не нумерованы).

⁴³ Ср. в повестях «Испытание» (1830) А. А. Бестужева-Марлинского, «Бедовик» (1839) В. И. Даля и др., а также образ институтки в романе А. Погорельского (А. А. Перовского) «Монастырка» (ч. 1 — 1830; целиком — 1833) и в «Мертвых душах» (1842) Гоголя.

⁴⁴ В связи с этим представляет интерес «Роман в письмах» С. А. Закревской «Институтка», появившийся ровно за год до создания «Пепиньерки» (Отеч. зап. 1841. № 12). Фрагмент романа под заглавием «Письма совоспитанниц» был ранее опубликован анонимно (Современник. 1837. Т. 8) с пометой на письмах «Екатерининский институт», отсутствующей в «Отечественных записках». Здесь впервые была предпринята попытка увидеть в подробностях будничную жизнь Екатерининского института глазами его воспитанниц. Автор активно использует слова из институтского жаргона, выделяя их в тексте курсивом, употребляет различные экспрессивные лексические формы, тем самым имитируя институтский синтаксис и интонации речи. Вполне вероятно, что Гончаров знал эту повесть и учел опыт Закревской при написании своего очерка (судя по переписке Майковых, в их семье следили за выходом «Отечественных записок» и внимательно их читали).

иронические выпады автора против «бытописателей», присутствующие как в «Лихой болести», так и в «Счастливой ошибке»).⁴⁵ Во всех случаях в рамках традиционных жанрово-тематических схем начинающий писатель ищет новое освещение ситуации, возможность сочетания иронии и лирики, пародии и поэзии.

И еще одну особенность раннего очерка нельзя не отметить: текст «Пепиньерки» буквально пестрит пушкинскими цитатами и реминисценциями, подтверждая широкоизвестное и неоднократно повторенное Гончаровым признание в своем юношеском благоговении перед Пушкиным.

Институтская или, как вариант, пансионерская тема не уйдет из творчества писателя, создавая приглушенный фон для образа Ольги Ильинской в «Обломове», Софьи Беловодовой в «Обрыве». Вера и Марфинька предстанут Райскому, согласно романтическим канонам, «парой прелестных институток на выпуске с институтскими тайнами, обожанием, со всею мечтательною теориею и взглядами на жизнь, какие только устанавливаются в голове институтки — впредь до опыта, который и перевернет все вверх дном».⁴⁶

Возвращаясь к версии Евстратова, заметим, что текст «Пепиньерки» едва ли подтверждает его гипотезу, за исключением того, что этот «эюд» действительно связан с Екатерининским институтом. Даже принимая во внимание нерешительность и колебания начинающего автора, трудно предположить, что написанное в декабре 1842 года произведение могло читаться в «жилище ангелов» только два-три месяца спустя. К тому же, несмотря на общий игривый тон «Пепиньерки», присутствие в ней живых диалогов и ряда бесспорно «комедийных» эпизодов, маловероятно, что этот нравоописательный очерк мог быть воспринят как «комедия». «Комедию», прочитанную Гончаровым в Екатерининском институте в конце зимы 1843 года, с большой долей уверенности можно отнести к числу несохранившихся произведений.

ПЕПИНЬЕРКА

Я это потому пишу,
Что уж давно я не грешу.¹

Пушкин

«Ах, какой душка!»
«Ах, какой противный!»
— Каково! вот какого вы
обо мне мнения!

(Дневник пепиньерки)

Если всякое дельное и полезное сочинение, к числу которых относится и сочинение о пепиньерке, должно начинаться определением предмета, то нельзя и мне избежать этого всеобщего порядка. Итак, пепиньерка есть девица — и не может быть не девицей, так точно и не девица не может быть пепиньеркой. Это неопровержимая истина. По крайней мере, если б по какому-нибудь случаю между пепиньерками вкралась не девица, то это была бы такая контрабанда, на которую нет ни в одном таможенном уставе² довольно строгого постановления. Впрочем, это — случай решительно невозможный и небывалый в летописях тех мест, где водятся пепиньерки, следовательно, нет и закона, который бы наказывал не девицу

⁴⁵ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977. Т. I. С. 375, 403—404.

⁴⁶ Там же. Т. VI. С. 37. Последний пример заимствован нами из указанной выше статьи А. Ф. Белоусова «Институтки в русской литературе».

за присвоение себе не принадлежащих ей прав. Недевицы могут быть классными дамами, инспектрисами, директрисами, привратницами, но пепиньерками — ни-ни! Нельзя определить с точностью лет пепиньерки. Можно так, неопределенно, сказать, что пепиньеркой ни в сорок, ни в двенадцать лет быть нельзя, хоть будь себе раздевица! Обыкновенно она бывает от шестнадцати до двадцати лет. Если она зайдет далеко за последнюю границу, то ее делают дамой, т. е. или классной дамой, или просто дамой, выдавая замуж. С неспособной к этим двум должностям снимают пепиньерский сан, потому что она стала уже девой, а пепиньеркой, как сказано, может быть только девица. Костюм пепиньерки прост. Белая пелеринка, белые рукава и платье серого цвета. Может быть, есть на свете пепиньерки и других цветов, но я их и знать не хочу. Отныне моею вечною песнью будет:

Серый цвет, дикий цвет!
Ты мне мил навсегда³ — и т. д.

Природа заодно со мной. Она как будто нарочно, для прославления дикого цвета, дала мне и голос дикий.⁴

Не знаю почему, но мне кажется изящным этот простой костюм: потому ли, что пепиньерка умеет его надеть как-то мило; потому ли, что плотная пелеринка не дает видеть, а позволяет только мечтать о пышных плечах и очаровательных лопатках и тем умножает прелесть мечты; потому ли, что девушке в шестнадцать лет пристает всякая шапка,⁵ или, наконец, потому, что уж я очень люблю пепиньерку. Как бы то ни было, но я готов одеть и небо и землю в серое платье и белую пелеринку.

Костюм этот теряет, однако ж, свое изящество, когда пелеринка и рукава изомнутся или когда на них сядет чернильное и всякое другое пятно, что, к сожалению, случается нередко. А согласитесь, что девушка с пятном — как будто и не девушка: оттого я не могу видеть на пепиньерке, без содрогания, даже и чернильного пятна.

На светской девушке никогда не увидишь чернильного пятна: очень понятно почему. Она, во-первых, ничего не пишет, или пишет только в больших оказиях. Потом — у ней вся чернильница с наперсток и в ней капля чернил, которую она всю и употребит на свое писанье, да и ту еще разведет водой: чем же тут закапаться? У пепиньерки, напротив, чернил вволю: казенные — капай сколько хочешь; вообще все нужное для письменной части содержится в отменном порядке и обилии, так что припасов достало бы на целую канцелярию. У светской девицы — все это в запустении. Притом она обращается с письменным столом чрезвычайно осторожно: подходит к нему осмотрительно, с гримасой; едва двумя пальцами возьмет черепаховое перо и раз двадцать обмакнет его в чернила, прежде нежели достанет капельку. Садится она, не дотрогиваясь до стола локтями, и держится поодаль. А написавши, далеко бросает перо — опять месяца на три. Пепиньерка, если примется писать, то работает усердно, как писарь военного ведомства, часто на том месте, где писали и уже накапали ее подруги. Когда она пишет, то вся погружается в свой труд. Сверх того, ей представляется множество случаев выпачкаться в классе. Платья и пелеринки жалеть нечего: они казенные.

Спросят — что может писать пепиньерка? Многое. Во-первых — она ведет свой журнал, куда записывает происшествия, впечатления дня, может быть, и ночи, т. е. кого встретила, с кем говорила, что чувствовала, что видела во сне. Потом пишет она письма к родным, или сочиняет проекты писем, но уже не к родным, а так, к разным лицам, для практики на всякий случай, или для забавы. Наконец, чертит перышком заветные имена и рисует мужские головки. Видите ли, сколько ей нужно чернил. Теперь положите хоть по капельке на каждую штуку, т. е. на страничку журнала, на письмо, на мужскую головку — сколько бы капель должно

быть пролито на платье? А на ней едва-едва увидишь два-три пятнышка. Не есть ли это доказательства ее опрятности?

Обязанности пепиньерки многообразны. Главнейшая из них — не обожать — нет! это дело не девиц, а девочек. Девицы, достигши полного развития, очень хорошо понимают, что обожания не существует.⁶ Обязанность ее — любить по-настоящему, как все любят, — и быть любимой; если же она не любит, то казаться влюбленной. Последним даром пепиньерка владеет еще не искусно. Она редко может скрыть охлаждение к своему предмету, так же как не может скрыть и любви, и называет его, пока любит, — разумеется, про себя и между подруг — *душкой*, а когда разлюбит, то иногда величает и *противным*, чего по светским уставам делать никак не следует. Но в этом случае пепиньерка руководствуется более влечением сердца.

Пепиньерка может еще быть, по каким-нибудь причинам, не любимой; могла бы, конечно, быть и не влюбленной, но этого не бывает: это уж так заведено; иначе ее существование было бы весьма незавидно. Она была бы парией между своих подруг. Ее бы бегали, боялись; все отвергали бы ее дружбу, потому что дружба корпуса пепиньерок держится на взаимных тайнах, а что за тайны без любви? Неужели можно назвать тайною, когда побранят начальство, передразнят классную даму, не послушаются инспектрисы? фи! это составляет только тайну маленького класса. Пепиньерская комната — вольный город, порто-франко,⁷ куда беспоплино привозятся важнейшие тайны, даже городские, и где ими свободно производится меновой торг. Что же бы стала делать пепиньерка, не будучи участницей дружеских тайн? Она была бы лишняя в пепиньерской; ей оставалось бы печально бродить по коридору или подслушивать у дверей. Она для одного этого всеми силами старается влюбиться, а если нет случая, то выдумает сама себе и любовь, и тайны.

Прочие обязанности пепиньерки не так уже важны. Замечательнейшая между ними — чтение запрещенных в заведении книг.⁸ Это необходимо для составления себе вполне имени пепиньерки. Пепиньерка, не читавшая романов, — редкость. Чем же ей отличиться от девиц высшего класса, как не чтением романов, которых там вовсе нельзя иметь. Да оно нужно и для того, чтоб, в случае недостатка настоящей любви, сочинить себе последнюю. Выше следовало упомянуть, что в пепиньерскую кроме тайн проносятся запрещенные книги и разные другие, к приносу запрещенные вещи, например сигары. Из этого можно заключить, что там вообще водится и табак, если не курительный, что было бы заметно, то, вероятно, нюхательный. Не знаю хорошенько, проносятся ли вино: надо справиться. Все это показывает, что корпус пепиньерок составляет род маленькой республики под покровительством монархии начальства.

Все эти важные обязанности пепиньерки нарушаются разными мелочными развлечениями, установленными в заведении постоянно, как то: дежурством, хождением в классы, смотрением за девицами, усмирением возникающих между ними бунтов и т. п. Но пепиньерка не любит этих шумных развлечений. Она предпочитает им свои мирные занятия. Она ведет взвод девиц к обеду, а сама мечтает о предмете. Улучит свободную минутку и бежит в комнату, садится за фортепиано и напевает: «Я не скажу, я не открою, В чем тайна вечная моя!»⁹ — или что-нибудь подобное.

Вот наступает вечер. Говор, шум, смех, беготня утихают. Пепиньерки приходят с дежурства и ужинают. Как привлекательна их простая трапеза! Она напоминает мне вечернюю трапезу студенческих годов: так же нет излишних и обременительных украшений, например скатертей, салфеток, отчасти вилок и ножей.¹⁰ Да на что скатерть, салфетка, когда казна дает коленкоровый рукав? Зачем вилки и ножи, когда природа снабдила прекрасными, маленькими и тоненькими пальчиками, очень удобно заменяющими эти орудия? Не так ли думал Диоген? а ведь

он был мудрец.¹¹ Но зато милая трапеза этих мудрых дев приправлена шутками, смехом, тайнами и толками о любви. Одну только неверность и нахожу в сравнении с студенческой трапезою — недостаток бутылок. Между тем вечер все подвигается вперед. Инспектриса уже заперлась у себя и не выйдет больше. Сонные классные дамы разбрелись. Швейцар сложил свою булаву.¹² Лампы гаснут в коридорах одна за другою. Наконец все погрузилось в сон. Пепиньерки ложатся. (Боже! о чем пишу!) Вон уж М^{lle} *Пози* очень мило всхрапнула раза два; М^{lle} *Ах* чмокает губками, как будто кушает что-то во сне; М^{lle} *Ла* произносит в бреду: *душка!* М^{lle} *Руш* обняла подушку и сладко почивает; М^{lle} *Ке* уткнула носик в свою и спит, как куколка; М^{lles} *Цей* и *Ней* совсем с головой закрылись одеялом и спят молча, а М^{lle} *Вико* все вздыхает и ворочается с боку на бок.

Кто-то одна страстно и жарко разметалась по постели. Покровы сброшены почти совсем на пол, ручка свесилась... дыхание ее горячо... она по временам лепечет невнятные слова или крепко сжимает губки.¹³ Над этой рафаэлевской головкой летают не ангельские сны; уста шепчут не — *Богородице* — *дево! радуйся!*¹⁴ Тсс! язык отказывается выдать незаконноприобретенные тайны — и я, непрошенный наблюдатель, удаляюсь из святилища, куда, посредством воображения, прокрался, замкнув уста, притаив дыхание и отревшив обувь от ног из благоговения к храму Весты.

Вот пепиньерка встает потихоньку, надевает чулки, зажигает огарочек, идет к столику, в секретный ящик.¹⁵ Шелк-шелк замком: из ящика бережно достается таинственная книжка, данная братцем, кузенем или снисходительной тетушкой. Проказница — прыг опять в постель с драгоценной ношей, чулки долой — и погрузилась в чтение. Как быстро бегают по строкам ее глазки! как живо отражается в них каждое впечатление! Слеза, улыбка, нега, гнев, сожаление — сменяются одно другим. Судьба героя или героини, чаще героя, увлекает ее более и более. Она приподнялась с подушки и оперлась на локоток. Щечки ее разгорелись. С белобархатного плеча мало-помалу спустилась сорочка. (Силы Небесные! помогите дописать!) Но она не замечает этого: ей как будто и дела нет. Один пальчик на ножке высунулся из-под одеяла и рисует что-то в воздухе. Бьет час, бьет два; она сама не шелохнется: она вся — чтение. А встала она рано, в шесть часов, и завтра должна встать в эту же пору. Но что ей до того? Как отстать? Она только что дочитала до того места, где герой обманул героиню: как же уснуть, не узнавши, что из этого будет? Она продолжает. Вот уже личико ее теряет свежесть; веки покраснели, глаза потускли, и на них то является, то исчезает непрошенная слеза. Румянец, озарявший всю щеку, сошел: на его месте остались два красные пятнышка, признаки крайнего утомления. Пальчик не шалит более: он спрятался, и плечо прикрылось одеялом. У ней маленькая лихорадка. Вдруг неожиданное происшествие. Вся комната ярко озарилась вспышкой свечи, которая уже догорела; сало зашипело — и вслед за тем занялась бумага. Пепиньерка в испуге роняет книгу на пол и начинает дуть: но свечка не гаснет — пламя охватило бумагу со всех сторон, сало течет на стол: нет силы затушить. А инспектриса, того и гляди, заметит свет из окошка. Что делать? «Пози! Пози! Катя! — кричит она. — Лиза! Лиза!» Ах, как они крепко спят: точно девицы маленького класса или как юродивые девы! «Да встаньте, помогите. Лиза!» — «А? что? — откликается Лиза, — что он тебе сказал? тайну?» — «Какая тайна! поди поскорее сюда, посмотри, что я наделала». — «Ах! пожар! пожар!» — кричит та в испуге, бегая по комнате. «Тише, тише! что ты, с ума сошла!» — говорит наша проказница и начинает ловить Лизу. Но вот беда — Лизу почти не за что поймать: если б был платок, шарф, косыночка, юбка... а то почти ничего... Наконец Лиза опомнилась, протерла глаза, поняла в чем дело, и стали обе дуть. Нет — не гаснет. Надо позвать третью. «Мери! Мери!» — «Отстаньте!» — сердито говорит впросонках Мери и переворачивается на другой бок. «Надины! Надины!» Надинь быстро

открыла глазки, мигом сообразила всю важность обстоятельства, проворно вскочила с постели, и давай все три: фу! фу! фф! Три девицы вскочили в суматохе с постели как есть и задувают свечку... Живописец! бери кисть и не ищи другого сюжета. С какой грацией напрягают они усилия; какая милая встревоженность в глазах; какая очаровательная суетливость в движениях! Что за позы! Две стоят рядом, одна опершись рукою на плечо другой, и дуют мерно, обе враз; третья — напротив их и дует торопливо, беспрестанно наклоняя головку. Что за прелесть! Не три ли это грации? Я уверен, что между ними невидимо присутствует амур.

Наконец свечка затухла. Пепиньерки расходятся, браня подругу за тревогу. «Разбудила! — говорит с упреком Лиза, — а какой сон-то был!..» — «Ах, расскажи, душка, какой?» И они с час после того еще шепчутся. Потом утомленная проказница ложится. Отяжелевшая голова падает на подушку; глаза тотчас смыкаются; раздается громкий вздох и за ним ровное, спокойное дыхание уснувшей мечтательницы.

Вот только какое обстоятельство могло оторвать пепиньерку от интересной книги, а то бы она читала до рассвета. После того неудивительно, что она завтра проспит часов до десяти, не явится на дежурство и получит выговор. Ничего не бывало. Наутро, в семь часов, инспектриса еще зевает, лениво потягивается в постели, пьет кофе, а пепиньерка, зашнурованная, одетая, причесанная, свеженькая и миленькая, как была накануне, подобно бабочке вспорхнула к ней в комнату и целует ей руку, и поздравляет с добрым утром.

— Хорошо ли вы спали? — спрашивает инспектриса, — покойно ли?

— Ах, как хорошо, Ангел: всю ночь ни разу не проснулась; Вас раз пять видела во сне.

— Как же ты меня видела?

— То будто вы, Ангел, целуете меня в лоб, то будто я играю вашими буклями. Так, Ангел, мне было весело — чудо! Ах, душка! Ах, Ангел! Всю бы жизнь все видела такие сны!

И Ангел берет ее слегка за ухо, приговаривая: «Повеса!»

Не знаю, как Ангел, а я так крепко сомневаюсь, этот ли Ангел целовал ее в лоб, его ли буклями играла пепиньерка во сне.

Иногда чтение в пепиньерской происходит во всеуслышание, когда книга дана на срок или когда она покажется особенно занимательна. Тогда одна читает, прочие слушают. «Ах, — восклицает М^{lle} Ла каждый раз в подобном случае, — нет в свете ни одной книги лучше этой! никогда, никогда не читала я с таким удовольствием!» — «Ах, книга, ах, душка!» — говорит М^{lle} Ах, сверкая глазками от удовольствия. «Хорошо!» — флегматически прибавляет М^{lle} Цей.

Когда при мне заговорят о девушке, живущей в свете, в своей семье, или назовут ее имя, даже начнут хвалить красоту такой девушки, я еще сохраняю свое хладнокровие, подумаю, посмотрю и потом уже, ежели нужно, дам волю воображению или сердцу. Но едва произнесут слово «пепиньерки», я вдруг встрепнусь, и у меня как будто кольнет в левом боку. «Влюблен! — скажут мне, — вот и все!» Может быть, может быть: я не говорю «нет»; не говорю, однако ж, и «да». Но мне кажется, так должно быть не со мной одним, а со всяким. Причина простая. Когда при наступающем сумраке вы увидите на небосклоне одну звездочку, вы посмотрите на нее сначала так, просто; потом вглядываетесь, судите, измеряете, лучезарна ли она, какими огнями сияет, и потом уже, судя по степени этих свойств, восхищаетесь ею. Но вспомните, если случилось вам спать под открытым небом, когда вы, вдруг проснувшись ночью, увидите над собой бездонную твердь, полную светил, которые, как влюбленные очи, жадно устремлены на вас и сыплют бриллиантовые лучи на ваше ложе: вы мгновенно проникаетесь восторгом, поражаетесь электрически дивной картиной и перебегаете взором от светила к светилу, не зная, где остановиться. Дадут ли вам одну розу:

вы осмóтрите ее внимательно, понемногу вдыхаете в себя аромат и потом уже заключаете, что она прекрасна. Но когда вас вдруг перенесут в пышный цветник, где розы, далии, лилии, маргаритки цветут на одной почве, живут одними и теми же лучами, прохлаждаются в одной тени, переплетаясь листьями, касаясь друг друга головками, и образуют одну роскошную, благоуханную семью, — вы остановитесь неподвижно, вас поразит эта масса красоты и аромата и вы вдруг отдадите ей весь ваш восторг. Точно так же действует на меня и масса девиц. Вот отчего одно слово «пепиньрки» производит на меня магическое действие.

Притом пепиньрка имеет прелестные особенности в своем характере. Она уже не воспитанница, но и не светская девушка, среднее между ними. От воспитанницы она отличается тем, что выезжает изредка к родным и знакомым,¹⁶ видит не одни педагогические лица, не обожает, как та, а любит, только особенно, по-своему. Ум и сердце ее развились и готовы к принятию всех впечатлений жизни. От светской девушки она отличается тем, что выезжает реже и живет все-таки в затворничестве, подчиняясь непреложным уставам своего заведения. Это самое и сообщает особенности ее характеру. Она живет и пламеннее принимает впечатления, потому что они редки. Принося впечатление из города в пепиньрскую, она иногда, и по большой части, не имеет уже случая повторить, поверить или продолжить его и поневоле дополняет его воображением, тогда как светская девушка, пользуясь большою свободою, доводит это впечатление до желаемого конца, следовательно, она более испытывает, потому что более слышит и видит или советуется с какой-нибудь опытной подругой, слышавшей и видевшей еще более ее, или же пользуется оплошностью, обмолвкой маменьки, тетушки. А с кем посоветуется пепиньрка? с подругами? Но они так же неопытны. С классной дамой? с инспектрисой... Та-та-та-та! Боже сохрани! Есть впечатления, которые страшнее и романов и пахитосок и которые подлежат в таких местах вечному остракизму. Эти впечатления, попадая в пепиньрскую, уже более не выносятся, а там и умирают или выносятся только опять в то место, откуда взяты. «Поверить инспектрисе! — сказали бы мне пепиньрки, — каково это! вот еще что выдумали! Она конечно, Ангел, но...»

Поэтому пепиньрка находится иногда в затруднительном положении и не знает, что делать с своим впечатлением. Светская девушка как раз вывернется из запутанного казуса, потому что она живет вполне настоящим, пепиньрка большею частью будущим. Первая анализирует каждый представляющийся ей опыт, замечает его и таким образом, мало-помалу, составляет себе руководство, курс тактики для следующих опытов. О будущем она не думает: у ней так много забот в настоящем. Пепиньрка создает себе внутренний мир, подмешивая в него мелькающие перед ней образы, отрывочные чувства и скудные опыты, заимствованные из внешнего: оттого она более мечтательница. Но если она отстала от светской девушки в настоящем, то она опередила последнюю в отношении к будущему. Пепиньрка в затворничестве своем мысленно переживает до конца период юности, девичества, а кто ее знает, может быть, и замужства. Не думаю, чтоб она заглядывала в старость: что там делать? дрянь! Недаром сказано: жизнь под старость такая гадость!¹⁷ Да и как ей, даже мысленно, сделаться старухой? Представить себя, например, беззубой, седой... когда у ней волосы и зубы... ах, зубы, зубы! какие зубы помню я! Боже мой!

И нынче иногда во сне
Они кусают сердце мне!¹⁸

Кроме этих особенностей жизнь в массе кладет также на пепиньрку свою неизгладимую печать. Она не действует одним своим умом; она не самостоятельна в мнениях, даже в чувствах. Все это невольно, более или менее, подчиняется влиянию того тесного кружка, в котором она живет. У ней все общее с подругами:

мысли, чувства и дела, как стол, комната и запрещенные книги; даже тайна подлежит тому же разделу — тайна, эта невидимая, неслышимая гостья, зарываемая другими так бережно на дне души, вылетает у пепиньерки, как ручная птичка, которая, покинув отворенную настежь клетку, попорхает по кустам и потом летит назад. Так и тайна пепиньерки, вылетая беспрестанно и облетев всех подруг, возвращается опять в вечно отворенную клетку — сердце своей хозяйки.

Но прежде нежели скажу о тайнах и о предмете тайн, я по необходимости должен упомянуть о некоторых лицах, играющих большую роль в жизни пепиньерки, — именно о тех лицах, которых она чаще и постоянно видит у своих родных, знакомых или у кого-нибудь из начальниц. Я разумею лиц мужского пола. Лица женского, или прекрасного, пола так пригляделись ей у себя в заведении, что последний ей кажется вовсе не прекрасным. Назову эти мужские лица хоть *блаженными*, потому что они в самом деле блаженствуют, имея возможность видеть по временам эти цветки, укрытые от непосвященного взора в крепких, плотнокаменных теплицах с закрашенными окнами.

Блаженный — это пробный камень, на котором пепиньерка впервые испытывает свой ум, сердце, знание людей и света и приобретает через него доступную при своем образе жизни опытность. Между ею и блаженным происходит первый обмен мыслей и... и чувств, как с посторонним лицом. От него она заимствует иной взгляд на свет, людей, на вещи, узнает цену самой себе. Наконец, она его первого любит. Что делать! надо сказать правду. И начальству тут нечего сердиться: от этого не уберегут ни крепкие стены, ни завешенные окна, ни легионы классовых дам.

Если у кого-нибудь из начальниц назначен приемный день, положим пятница, то и все блаженные, посещающие в этот день заведение, называются собирательным именем *Пятницы*. Этот день, разумеется, ожидается с нетерпением, со страхом и надеждою: придет или не придет тот или другой из блаженных. Тогда корсет теснее сжимает талию; тщательнее убирается голова, тогда белее пелеринка и рукав, да и самые ручки тоже, и на них уж не увидишь чернильного пятна.

Накануне пятницы чтения нет; место его заступает продолжительный разговор, потом шепот. Встают ранее обыкновенного. «Сегодня пятница!» — скажет первая, проснувшись поутру. Эти слова, как электрическая искра, пробегут по постелям. Вдруг почти все глаза открываются разом, головы отделяются от подушек. «Пятница! пятница! — начинают восклицать в пепиньерской. — Ах, душка — пятница!» И пепиньерская обращается в перюкмахерскую. Начинают чесать друг друга, тщательно вопрошать зеркала и советоваться между собою. Пелеринки, рукава, даже, может быть, чулки и прочее надевается все чистое или, по крайней мере, выглаженное вновь. Мыла, воды и помады потребляется огромное количество. Как несносно кажется тогда дежурство пепиньерке! Как она сердится на девиц, щиплет, толкает их. Зато как ласкова к инспектрисе, у которой назначен вечер. «Душка! Ангел! Ах, какой Ангел!» — говорит она, встречая ее в коридоре и целуя у ней с неистовством руку.

Приходит и вечер. Окна у инспектрисы уж освещены. Ухо пепиньерки постоянно дежурит у дверей комнаты, мимо которой проходят гости. Вот-вот шаги... ах нет: это не торопливые шаги блаженного; это какая-то тяжелая, ровная походка. Может ли блаженный ходить тяжело и ровно? Он всегда крадетсЯ или бежит, как будто за ним гонится стая волков. Его сейчас узнаешь, да он и сам даст знать о себе: либо постучит в дверь тростью, носимую нарочно для этого употребления; либо кашаркает, либо кашляет, проходя мимо, говоря тем: «Вот, дескать, я пришел!» Кто ж это? Уж не новый ли блаженный? Дверь потихоньку отворяется, и из щели смотрят несколько сверкающих глаз. — Э! да это старичок, что все в карты играет: он не блаженный! впрочем, милый старичок! — И все успокоивается. Но вот что-то брякнуло. «Mesdames, mesdames!» — восклицает пепиньерка. Все внемлет.

Да! так и есть! Это отделение Пятницы! Вот звук сабли, шпор и еще какой-то звук, как будто хлестанье ташки¹⁹ по ногам. — Блаженный, блаженный! Но что это он! Ах! Ах! Дверь захлопывается, все отскакивают: он подходит на цыпочках к двери, целует дощечку с надписью: *пепиньерки* и идет далее. Вскоре слышатся ускоренные шаги нескольких человек. Вдруг стук-стук кто-то в дверь. Пришли, пришли! Вся Пятница тут! Через десять минут является горничная от инспектрисы и зовет пепиньерок.

Блаженные в свою очередь еще с большим нетерпением ожидают появления пепиньерок. Они уже приветствовали инспектрису, наговорили ей и почетным ее гостям тьму любезностей; но и для них наступило ожидание. Один смотрит на все часы. Другой сел в уединенном углу и поставил шляпу на пустой, стоящий напротив его стул, чтобы его не занял кто-нибудь. Это место не вакантное: оно ждет кого-то. Третий спрашивает инспектрису: «А что ваших малюток не видеть? уж здоровы ли они? Или, может быть, того... классы еще не кончились?» Но хитрая маменька проникает в лукавый вопрос и, как любезная хозяйка, спешит послать, только не за детьми. Четвертый все шутит с нянюшкой, которая стоит у самого входа. Вот — слышно что-то необъяснимое. Походка не походка, шорох не шорох, а так, приближение толпы сильфид. Это приближение не слышится, а чувствуется блаженными, и только одними блаженными. Пепиньерка никогда не войдет одна, а целым корпусом. Войти — это для нее важное дело. Она долго стоит в нерешительности перед дверьми и шепчется, смеется с подругами. Иногда вдруг толпа появится в дверях и вмиг опять со смехом исчезнет, или, как говорят, брызнет в коридор.

Наконец она решится, примет сколько можно серьезную мину и войдет. А на лице у самой написано: я знаю, что вы здесь! я вас видела, слышала, как вы шли. Но она не останавливается с блаженным, а, слегка ответив на его поклон, идет прямо к инспектрисе и целует у ней руки, плеча, как будто блаженный для нее — так, ничего, пустое. «Не мешайте, не мешайте, — говорит инспектриса, — подите и будьте любезны с гостями».

Тогда-то настанет для пепиньерки вечер, ожидаемый целую неделю. Надо сказать то, узнать это: ах, удастся ли, успеется ли? будет ли догадлив блаженный? Но блаженный, сверх множества разных других добродетелей, обладает еще одним необходимым достоинством: он более или менее плут. Вот он и пепиньерка идут от чайного стола прочь, и идут, кажется, в разные стороны, а посмотришь, через минуту — уж сидят или стоят вместе под сенью плюща или дикого винограда. Шляпа уж под стулом, а на стуле сидит пепиньерка. Они молчат несколько минут или говорят пустяки. «Что это у вас как поздно кончилось сегодня дежурство? — говорит он громко, а тихо прибавляет: — Я был здесь третьего дня и думал найти вас: вы, кажется, хотели прийти?» — «Нынче у нас танцкласс!²⁰ — отвечает она громко же, а потом, глядя в сторону, тихонько говорит: — Меня позвала неожиданно начальница и продержала у себя два часа». Тут кто-нибудь проходит мимо. «Если б вы знали, — говорит, возвышая голос, блаженный, — что за ужасная погода теперь...» А тихо: «Я целую неделю только и жил, и дышал этим днем». «Неправда! — говорит она, — вам и так весело: вчера вы были у NN». «Что у NN! — отвечает он, — когда там нет...» — и останавливается; а она потупляет глаза, зная очень хорошо, что следует далее. «Будете вы завтра у Р. Р.?» — «Не знаю; если возьмут». — «Ах! будьте! Что же за праздник, если...» Тут подходит другой. Какая досада! Блаженный бесится, пепиньерка щиплет рукав и смотрит вниз. «Слышали вы нового певца? — говорит подошедший, положив руки на колени блаженному. — Как он чудесно поет вот эту арию», — и начинает: тра-ла-ла... — «О чтоб тебя черт взял и с певцом-то!» — думает блаженный. «Да вы лучше сядьте к фортепиано, — отвечает он, — да спойте порядком». Докучливый посетитель потолчется, потолчется возле них и — нечего делать — отойдет и сядет к фортепиано. «Будьте на празднике: без вас что за праздник?» У пепиньерки застучало сердце. «Как что за праздник? — спрашивает она, желая

выведать поболее. — Там много будет без меня!» — «Без вас!... Что мне много! — отвечает блаженный с пылающими взорами. — На небе много звезд прелестных...»²¹ — «Что вы там делаете в углу? — кричит вдруг хозяйка, не покровительствующая этим уголком, — вам скучно: подите сюда к нам!» — «Скучно!.. — ворчит блаженный, — ведь выдумает же что сказать!..» Но делать нечего: надо идти. Впрочем, главное сказано, или, точнее, в сотый раз повторено. И блаженный счастлив, что сказал две или три глупости, пепиньерка торжествует, что выслушала их. «Он любит! — думает она вне себя от радости, — любит! о, да! и я, кажется, люблю... да! да — люблю! ах, душка, ах, милый! Annette! Annette! Он любит, и я люблю!»

На другой день в пепиньерской встают уже медленнее. Что нынче? суббота! ах, противная суббота! целая неделя до пятницы!

Пепиньерка любит! *Honni soit qui mal y pense.*²² Она так чисто, так младенчески, так недолго и непрочно любит, что любовь ее — игрушка! Светская женщина, услышав про такую любовь, презрительно пожала бы плечами и сделала бы *petite poeue*.^{*} «Так ли *делают* любовь в свете?» — подумала бы она. А тут и сам блаженный своим характером не позволяет этой любви принять серьезного оборота. Он долгом считает перевлюбиться во всех пепиньерок, и пепиньерка из этого негорького опыта отчасти узнает мужчину и тут же учится быть женщиной, не платя за эту мудреную науку ни страхом, ни слезами, как бывает в свете, ни угрозами совести, не жертвуя своею скромностью.

Описывая любовь других женщин, в другом месте, нужно бы было по необходимости описать прямое, открытое объяснение, язык страсти, может быть, поцелуй... А здесь... дар описывать сцены любви был бы дар напрасный.²³ Объяснение! поцелуй! в этом заветном убежище, где обитательницы укрыты непроницаемым щитом даже от дуновения ветерка, от сырости тумана! Да там при одном слове *объяснение* побледнеют, кажется, самые стены; при звуке непривилегированного поцелуя²⁴ потрясутся своды, а слово *люблю*, как страшное заклятие, колеблющее ад и вызывающее духов, вызовет целый сонм смущенных начальниц, которые испуганной вереницей принесутся из всех углов, коридоров обширной обители, с зловещим шумом налетят на преступную чету, произнесшую заповедное слово, и поразят ее проклятием. Сама пепиньерка, услышав это слово, умерла бы от ужаса, не дожив до следующей пятницы. Между тем в том же месте беспрестанно раздается слово *обожаю* — и своды не трясутся, стены не бледнеют и начальство покойно.

Любовь пепиньерки есть то же, что у мальчиков игра в лошадки в подражание большим. Ведь девочки, нянча и баюкая куклу, играют же роль маменек, а этот шаг гораздо важнее и дальше всякого другого в жизни женщины, и такая игра еще более наводит на разные преждевременные соображения... между тем она всюду дозволена. Я не понимаю, почему же девушке не поиграть примерно в любовь? И как она играет? Шепчет, задумывается; остается в комнате одна, когда прочие на дежурстве; или ночью, когда они спят, она мечтает, мечтает... то улыбнется, то нахмурится. Что у нее в мечтах? Один Бог в небесах ведает да ее подушка. Есть мечты заветные, остающиеся тайнами и для подруг, даже для подруг. За мечты ручаться нельзя, но за все прочее можно прозакладывать голову. Итак — *honni soit qui mal y pense!*

Пепиньерка умрет, но не выскажет своей любви. Как же узнается последняя? Ее высказывает взгляд неопытной девушки, невольное смущение — словом, уменьше обращаться с сердечным бременем, и потом доверенность, сделанная подруге за взаимную откровенность. Но что же из этого выходит? У блаженного, кроме предмета поклонения, есть между пепиньерками нечто вроде друга, которому он поверяет все или, лучше сказать, от которого все искусно выведывает. И тайна подруги — переходит к нему.

* Гримаску, маленькую ужимку (фр.).

Вот, например, пепиньерка, услышав от блаженного стих «На небе много звезд прекрасных», относит его, разумеется, к себе, и в тот же вечер, ложась в постель, или на другой день поверяет это избранной подруге. «Катя, Катя!» или «Мери!» — говорит она и делает значительную мину. Та тотчас постигла в чем дело, и обе идут подальше от девиц, в глушь и дичь сада, где растут заветные яблоки, не доступные ни питомицам, ни пепиньеркам и обогащающие только трапезу эконома.²⁵ «Тайна?» — спрашивает одна. «Тайна! — отвечает та, — только, ради Бога, никому на свете... это такая, такая тайна... ах, какая тайна!» — «Не скажу — никому на свете, ни за что, ни за что! хоть умру...» И шепчут. «Каково же! — восклицает слушательница. — Так и сказал?» — «Так и сказал! Не знаешь ли, душка, что дальше следует в книге?» И если не знают, то поставят на ноги всех братцев и кузней; книга добывается и справка наводится. «Ты счастлива! — говорит подруга, — а я-то...» — и глазки туманятся слезой. «Что с тобой? скажи, душка! ах, скажи! хи-хи-хи!» — «Меня не любит!» — продолжает та. «Как? он тебе сказал?» — «Фи! разве мы говорим с ним об этом! какого же ты обо мне мнения?» — «Да как же ты узнала?» — «Мне сказал его друг. Он говорит, что этот блаженный — хороший человек, Бог знает какой умный! да только, говорит, не верьте ему: он все врет». — «Как врет?» — «Да так: он любить не может. Это в городе уже известно, и ему ни одна городская девица не верит: это мы только такие простенькие... суди, та chère, хи-хи-хи...» — «Каково это! — восклицает та, — беденькая!..»

Часто случается, что блаженный, желая уничтожить соперника, или выместить досаду, или выставить себя более в выгодном свете, или, наконец, для каких-нибудь других видов, роняет другого блаженного во мнение его предмета. Он взводит на него какую-нибудь небылицу или обнаруживает истину, которую тот скрывает. Это на языке блаженных называется *подгадить*. Блаженный, которому подгажено, замечая перемену в предмете, часто не догадывается о причине. Тогда он принимает на себя вид отчаянного и так, ни с того ни с сего, при каждой встрече твердит пепиньерке:

Кто сердцу юной девы скажет,
Люби одно — не изменись? и т. п.,²⁶

а когда догадается, то ударяет себя кулаком в лоб и говорит с досадой: «Кто бы это подгадил мне?» И не узнав кто, начинает сам подгаживать всякому сплошь да рядом.

Так оканчивается любовь — и, посмотришь, через недельку затевается новая и с той и с другой стороны. Я знал блаженных, которые так проворно любили, что, перелюбив всех раза по два, возвращались по порядку к первым любящим в третий раз. Впрочем, есть блаженные, отличающиеся своим постоянством: те равнодушно смотрят на перемены, как дьяк, в приказах *поседельй*,²⁷ и не тревожатся, что предмет их перескакивает из сердца в сердце.

Между тем тайна пепиньерки отправляется далее. Подруга ее, через час после того, встречается с своею избранною подругою и шепчет: «Лиза, Лиза!» или: «Annette, Annette!» — и делает известный знак. «Тайна?» — «Тайна! Только, ради Бога, никому на свете, никому, никому...» Тут опять следует известная формула клятвы, а потом и тайна. «Такая-то несчастлива!» — «В самом деле?» Шепот. «Каково это!» И так далее секрет переходит к третьей, перебивает, как ходячая монета, у всех в кармане, потом передается в сдачу, тоже при размене важной тайны, и блаженному. И вот через две недели ее знают все пепиньерки и блаженные.

Пепиньерка, чередуясь с другими, выезжает или с начальницами, или с родными в гости, летом за город. Те, которые остаются, провожают ее почти со слезами, повторяя: «Счастливая, счастливая!» Потом не смыкают глаз, ожидая ее

хоть до утра. А та, приехав и несмотря на усталость, не забудет рассказать ни одного обстоятельства из виденного и слышанного. Слушательницы вскакивают с постелей, опять-таки в чем есть, собираются около приехавшей, и начинается — с одной стороны бесчисленные вопросы, с другой — безостановочный рассказ. «Счастливая! ах, счастливая!» — повторяют со вздохом затворницы.

Такова жизнь милой пленницы, пока наконец перед ней не падут затворы и тяжелая дверь не захлопнется за ней навсегда. Но долго, всю жизнь, может быть, хранит она драгоценное воспоминание о неприступной обители. Пройдут годы — помчит ли ее великолепная карета с гербами мимо знакомых дверей: она поспешно опустит стекло, высунется из окна и, забыв вооружиться лорнетом, прямо, просто, по-прежнему устремит глаза на завешенные окна. Былое зашевелится в ее памяти, и она с улыбкою скажет: «Там, в первый раз...»²⁸

— Что в первый раз? — вдруг спросит дремлющий подле муж.

— Это тайна пепиньерки! — ответит она и прошепчет со вздохом чье-то имя.

— Что, что? какой Иван Алекс.....

Но экипаж уже умчал ее, ветер унес вздох, стук колес заглушил последние слова.

Пойдет ли она скромно, пешком, под ношей горя: остановится против угрю(мого зда)ния,* вспомнит Катю, Лизу, Надинь, бла(женных), тайны, — улыбнется сквозь слезы и при(молвит): «Там я была счастливее!»

И плешивый, сгорбившийся блаж(енный), обрыскав свет, воротится к невским берегам.²⁹ Проснувшись в одно утро, он скажет: «Сегодня пятница! пойти-было...» И пойдет, и притащится кое-как, взглянет на колоннаду и задумается с улыбкой. «Хорошо бывало там, — прошепчет он, — помню, о, помню! каково-то теперь? Только кто ж бы это мне так подгадил тогда!» Кряхтя и охая взойдет он на ступени. Ба! да тут другой швейцар! «Не знаешь ли ты, брат, у себя ли инспектриса Марья Николаевна?» — «Да она не инспектриса, а начальница!» — «Ба! А тут ли еще такие-то пепиньерки?» — с трепетом спросит он. Задумается швейцар. «Не знаю-с, позвольте справиться... Да их уж двадцать лет как нет в заведении!» — ответит он потом. Поникнет печально головою экс-блаженный, подобно тому монаху, который, прослушав неприметно тысячу лет пение райской птички, воротился домой и не узнал своего монастыря.³⁰ «Бог знает, — скажет блаженный, — как примет меня новая начальница: она, бывши и инспектрисой, частенько, бывало, выгоняла вон», — махнет рукой и побредет прочь, прошептав: «Пепиньерки, пепиньерки! где-то они, мои голубушки!..»

Жаль, что условия типа не позволяют мне начертать себе на память вещественного образа милого существа, называемого пепиньеркой. А сердце так и рвется, рука так и просится изобразить незабвенный лик. Не дерзнуть ли, презрев все условия и преграды? Нет! нет! Это тайна блаженного, ее знают только пепиньерки, а прочим

Я не скажу, я не открою,
В чем тайна вечная моя!

.....

Что скажут, прочтя все это, пепиньерки?

Что скажут блаженные? а?

Я знаю.

— Каково это! — скажут пепиньерки, — какого он об нас мнения! О противный!

— Подгадил! сильно подгадил! — примолвят блаженные.

* Край рукописи оторван.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Я это потому пишу...* — Эпиграф заимствован из «Евгения Онегина» (глава первая, строфа XXIX).

² *...контрабанда - ни в одном таможенном уставе...* — Вероятно, отголосок служебной деятельности самого Гончарова — переводчика Второго (Таможенного) отделения Департамента внешней торговли Министерства финансов (см.: *Муратов А. Б. И. А. Гончаров в Министерстве финансов // И. А. Гончаров: Новые материалы о жизни и творчестве писателя. Ульяновск, 1976. С. 38—41; Лобкарева А. В. Новые материалы о службе И. А. Гончарова в Департаменте внешней торговли // И. А. Гончаров: Материалы международной конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. С. 291—296).*

³ *Серый цвет, дикий цвет! Ты мне мил навсегда — и т. д.* — Перефразированные первые строки популярного романа «Черный цвет» (слова П. А. Гвоздева; сообщено В. Э. Вацуру). Ср.:

Черный цвет, мрачный цвет,
Ты мне мил навсегда,
Я клянусь, в другой цвет
Не влюблюсь никогда...
Отчего? — спросит свет,
Я влюблен в цвет теней.
Я скажу: «Черный цвет —
Цвет подруги моей».

(Любимые русские романсы
и песни для одного голоса
с аккомпанементом фортепиано. № 5.
Черный цвет. СПб.: М. Бершард, [Б. г.]).

Подробнее о популярности этого романа и бытовании его в художественной литературе см.: *Чистова И. С. О кавказском окружении Лермонтова (по материалам альбома А. А. Капнист) // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 205—206. Ср. также упоминание романа в «Полиньке Сакс» (1847) А. В. Дружинина и в рассказе Н. М. Фумели «Вчера и сегодня» (1849). *Дикий цвет* — серый, пепельный.*

⁴ *Природа - дала мне и голос дикий.* — Вероятно, у Гончарова были реальные основания для подобных признаний; ср. в «Лихой болести» замечание о «чудовищном», напоминающем «скрып немезанных колес» (I, 354) голосе Никона Устиновича Тяжеленко, в образе которого есть черты автопародии. Возможна также и отсылка к басне И. А. Крылова «Осел» (1815?): «А сверх того ему такой дан голос дикой, Что мой ушастый Геркулес Пораспугал было весь лес».

⁵ *...девушке в шестнадцать лет пристает всякая шапка...* — Парафраза из песни третьей «Руслана и Людмилы» (1817—1820): «А девушке в семнадцать лет Какая шапка не пристанет!»

⁶ *...не обожать — нет! - очень хорошо понимают, что обожания не существует* (ср. ниже: *...не обожает, как та, а любит...*) — Обыгрывается характерный для институток обычай кознибудь «обожать». Об «обожании» среди институток см.: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века).* СПб., 1994. С. 83; *Белузов А. Ф. Институтка // Школьный быт и фольклор: Учебный материал по русскому фольклору. Таллинн, 1992. Ч. 2: Девичья культура. С. 133—135. Ср. также в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Монастыркам» (1842): «Здесь тлетворное страданье Не тревожит райских снов, Здесь одно лишь — обожанье, Тайнам неба подражанье» (*Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 230).**

⁷ *...вольный город, порто-франко...* — Порто-франко (ит. porto franco) — портовый город, пользующийся правом беспошлинного ввоза и вывоза товаров, а также название самого права, введенного для ряда европейских портов в XVI—XVII веках. В России право порто-франко было установлено для Одессы (в 1817—1859 годах, с перерывами) и Владивостока (с 1862 года).

⁸ *...чтение запрещенных в заведении книг.* — По свидетельству А. В. Стерлиговой, «чтение романов, которые иногда контрабандою проникали в институт и читались с наслаждением (<...> было строго запрещено. В институте была и своя библиотека, изобиловавшая одними „Лучами” и „Звездочками”, которые давали нам читать, и то редко, в старшем классе; иногда классные дамы давали своим избранным книги, более на иностранных языках» (*Стерлигова А. В. Воспоминания о С.-Петербургском Екатерининском институте: 1850—1856. М., 1898. С. 34).* О внеклассном чтении, которое «всячески ограничивалось (вплоть до его запрета) и контролировалось, чтобы оградить институток от „вредных” идей и неблагопристойностей и сохранить в них детскую невинность ума и сердца», см.: *Белузов А. Ф. Институтка. С. 139—140.*

⁹ *«Я не скажу, я не открою, в чем тайна вечная моя!»* — Неточно процитированные первые строки популярного романа «Тайна» (1833; муз. А. А. Алябьева, слова А. Ф. Вельтмана):

Я не скажу, я не признаюсь,
В чем тайна вечная моя,
Ее я скрыть от всех стараюсь,

Божь доверчивости я.
 Вас не займет она, не тронет,
 Как скучной повести рассказ;
 Так пусть же навсегда потонет
 Она в душе моей от вас.
 Люблю... невольной звук, случайной...
 Не верьте... небо я молю
 Навек оставить грустной тайной,
 Кого я пламенно люблю!

(Денница. Альманах на 1831 год,
 изданный М. Максимовичем. М.,
 1831. С. 138).

¹⁰ ...их простая трапеза! — скатертей, салфеток, отчасти вилок и ножей. — В мемуарах отмечена неприязнательность еды воспитанниц института; ср.: «В пять часов вечера, после классов, приносили большую корзинку с ломтями черного хлеба с солью и бутылку квасу. Трудно себе представить, с какою поспешностью набрасывались девицы на этот хлеб!» (Ковалевская Н. М. Воспоминания старой институтки. СПб., 1898. С. 3; см. об этом также: Белоусов А. Ф. Институтка. С. 126—128).

¹¹ Не так ли думал Диоген? а ведь он был мудрец. — О греческом философе-кинике Диогене Синопском (ум. ок. 323 до н. э.) сохранилось свидетельство, что, «увидев однажды, как мальчик пил воду из горсти, он выбросил из сумы свою чашку, промолвив: „Мальчик превзошел меня простотой жизни“. Он выбросил и миску, когда увидел мальчика, который, разбив свою плошку, ел чечевичную похлебку из куска выеденного хлеба» (Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. VI, 37 / Пер. М. Л. Гаспарова).

¹² Швейцар сложил свою булаву. — Булава (трость с набалдашником) служила знаком должности швейцара.

¹³ Кто-то одна страстно и жарко — дыханье ее горячо — или крепко сжимает губки. — Парафраза из широкоизвестного в те годы стихотворения В. Г. Бенедиктова «Три вида» (1835); ср.:

Прекрасна дева молодая,
 Когда покоится она,
 Роскошно члены развивая
 Средь упоительного сна.
 Рука, откинута небрежно,
 Лежит под сонной головой,
 И, озаренная луной,
 Глава к плечу склонилась нежно. (...)
 Грудные волны и плечо,
 Никем не зримые, открыты,
 Ланиты негою облиты,
 И уст дыханье горячо.

(Бенедиктов В. Г.
 Стихотворения. С. 63).

¹⁴ ...Богородице — дево! радуйся!.. — Начало молитвы Пресвятой Богородице.

¹⁵ ...идет к столику, в секретный ящик. — А. В. Стерлигова вспоминает, что «между кроватями стояли дубовые столики с выдвигаемыми ящиками, особенными для каждой (...) Ящик запирался на ключ, который мы были обязаны носить в кармане...» (Стерлигова А. В. Указ. соч. С. 16).

¹⁶ От воспитанницы она отличается тем, что выезжает изредка к родным... — Н. М. Ковалевская пишет, что воспитанниц «не отпускали (...) из института ни при каких семейных обстоятельствах (...) за четыре месяца до выпуска я имела несчастье потерять отца (...) и меня не пустили отдать последний долг горячо любимому отцу, обнять, утешить больную, сраженную горем мать! Вот как строго относились к правилу не выпускать ни на шаг из института!» (Ковалевская Н. М. Указ. соч. С. 2).

¹⁷ ...жизнь под старость такая гадость! — Измененная строка из седьмой главы «Евгения Онегина» (строфа XLII): «Под старость жизнь такая гадость...».

¹⁸ ...ах, зубы, зубы! — И нынче иногда во сне Они кусают сердце мне! — Шутливая парафраза ряда стихов первой главы «Евгения Онегина» (строфы XXXI, XXX). Ср. у Пушкина: «Ах, ножки, ножки! где вы ныне?» и «Ах! долго я забыть не мог Две ножки... Грустный, охладелый, Я все их помню, и во сне Они тревожат сердце мне».

¹⁹ Ташка (нем. Tasche — карман, сумка) — гусарская кожаная сумка, висящая сзади на ремнях.

²⁰ Что это у вас как поздно кончилось сегодня дежурство? — Нынче у нас танцкласс!.. — В Екатерининском институте танцами занимались воспитанницы «большого класса» два раза в

неделю, с 6-ти до 8-ми вечера. На этих занятиях, как и на всех других, должна была присутствовать дежурная пепиньерка.

²¹ «*На небе много звезд прелестных...*»; ср. ниже: «*На небе много звезд прекрасных...*» — Обыгрывается начальная строка популярного романса «Звезда любви» (слова И. Золотарева, муз. А. Барцицкого (1828), Т. Жучковского (1832)):

На небе много звезд прекрасных;
Но мне одна там всех милей —
Звезда любви, звезда дней ясных
Счастливой юности моей. (<...>)

(Дамский журнал. 1828.
№ 3. Приложение).

Ср. в седьмой главе «Евгения Онегина» (строфа LII): «У ночи много звезд прелестных...».

²² *Hopni soit qui mal y pense.* — Девиз британского «Ордена Подвязки», основанного 19 января 1350 года королем Эдуардом III; согласно преданию, этими словами он ответил на недозволенные и насмешливые взгляды придворных, когда на одном из балов поднял упавшую подвязку своей любовницы графини Солсбери. Действительное происхождение этой фразы неизвестно; упоминания о ней появляются лишь в позднейших источниках (впервые: *Polydorus Virgilius. Historiae Angliae. Lugduni Batavorum*, 1651). Используется Гончаровым также во «Фрегате „Паллада“» (том второй, гл. IX), «критическом этюде» «Милльон терзаний» и письмах.

²³ ...*был бы дар напрасный.* — Реминисценция стихотворения А. С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828).

²⁴ ...*при звуке непривилегированного поцелуя...* — Ср. в «Обломове»: «В эти блаженные дни на долю Ильи Ильича тоже выпало немало мягких, бархатных, даже страстных взглядов из толпы красавиц, (<...> два-три непривилегированные поцелуя...» (IV, 60).

²⁵ ...*в глушь и дичь сада - обогатяющие только трапезу эконома.* — За зданием Екатерининского института располагался сад, остатки которого сохранились до настоящего времени. Описание институтского сада имеется в воспоминаниях А. В. Стерлиговой (*Стерлигова А. В. Указ. соч. С. 34*).

²⁶ *Кто сердцу юной девы скажет - не изменись?* и т. п. — Цитата из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» (1824).

²⁷ ...*как дьяк, в приказах поседелый...* — Цитата из «Бориса Годунова» (1825; сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

²⁸ ...*помчит ли ее великолепная карета с гербами - прямо, просто, по-прежнему устремит глаза - с улыбкою скажет: «Там, в первый раз...»* — Возможная отсылка к финальной сцене восьмой главы «Евгения Онегина» (строфы XLI, XLVI). Ср. у Пушкина: «Ей внятно все. Простая дева, С мечтами, сердцем прежних дней, Теперь опять воскресла в ней»; также: «...За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас...».

²⁹ ...*обрывка свет, воротится к невским берегам.* — Типичная для Гончарова разнохарактерная цитатная нагрузка фразы — с отсылкой к реплике Фамусова в «Горе от ума» (ср.: «Обрыскал свет; не хочешь ли жениться?» — д. II, явл. 2) и к пушкинской поэтической фразеологии («невские берега», «невский брег» — о Петербурге).

³⁰ ...*подобно тому монаху - не узнал своего монастыря.* — Сюжет восходит к главе 35 «О славе небесней и радости праведных вечней» «Великого Зеркала», латинского сборника нравоучительных рассказов и легенд (XV век), известного в России с конца XVII века в переводах с польских изданий (текст см.: *Державина О. А. «Великое зеркало» и его судьбы на русской почве. М., 1965. С. 215—217*). Популярная легенда о монахе, заслушавшемся пения птички и не заметившем, как прошло 1000 лет (по другому варианту перевода — 300 лет), существует как в фольклорных и лубочных версиях, так и в литературных переложениях. Гончарову она могла быть известна, в частности, и по «Райской птичке» (1791) Н. М. Карамзина.

Приложение

Письмо А. Н. Майкову пепиньерок Ахачинской и Поздеевой¹

До сих пор я никак не могу привыкнуть к мысли, что Вас нет здесь, несравненный Аполлон Николаевич! Давно ли это было, что Ваше присутствие увеличивало живость вечеров наших; беседа с Вами иногда расстроивала мою душу (согласитесь, что вы часто бросали камни в источник, хотя и не совсем светлый, и еще более мутили его); иногда же вливала в нее тихое блаженство и доставляла

¹ Письмо без даты; по содержанию относится к осени 1842 года (ИРЛИ. № 16900).

минуты усладительные; вспомните, с каким, бывало, восторгом мы слушали стихи Ваши. Увы, все прошло! Я живу теперь одними воспоминаниями о этих счастливых днях, проведенных с Вами. — Кажется, давно бы нужно было сродниться с ужасною мыслию, что много, много препятствий поставили между нами человек и природа. Но я все еще не могу; каждый день мне кажется, что я Вас увижу завтра и опять завтра. Разлука, конечно, не такая продолжительная, бывает приятна, ежели есть надежда на свидание; а у нас где она?..

Вы писали, что Вам скучно в Париже, но приедете в Италию и, верно, скажете другое; сколько там пицци найдете Вы для ума, воображения и сердца. В Риме Вы воскресите

...дела минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Там увидите очаровательных Италианок, они обворожат Вас, но обожгут, как Вы сами выразились в одном из своих ответов; неправда ли, это все непрочно, наша же дружба должна быть вечная; умоляю вас, не изменяйте ей. — В разлуке с Вами у меня есть друзья немые: *Ваша книга* и журнал мой, где я пишу все чувства и мысли; зачем не могу его переслать к Вам, Вы бы увидели, что моя привязанность к Вам нисколько не уменьшилась, но еще сделалась крепче.

Вы не ошиблись, письмо Ваше застало Наталью Александровну в кресле, окруженною нами; но Вы не вообразите, в каком ужасном положении. — Она проливала кровь, а мы слезы; но слезы были только на глазах, в груди же у всех нас рыдания. У нее было сильное воспаление; можете представить, что делалось со мною; Вы одни знали и верили, как я люблю Ее. О подробностях ее болезни вам напишет Катерина Федоровна. —

Не надоела ли я вам моею болтовнею; но сейчас кончу. Пожалуйста, пришлите мне *стихи*, которые хотели написать мне в Альбом при отъезде, Вы мне их обещали. Прощайте, прощайте, обожаемый Поэт, веселитесь и будьте счастливы, но, ради Бога, не забывайте нас, которых всегда найдете неизменными к Вам, несмотря ни на какие обстоятельства. —

Расцелуйте ручки за нас у Николая Аполлоновича.

М. Ахачинская

Ах, здравствуйте, Аполлон Николаевич! наконец-то я могу с Вами говорить, вы слушаете меня, но что же мне Вам сказать? с чего начать? я хотела бы очень многое передать Вам, да что-то не пишется; то ли бы дело, если б вместо письма я сама к Вам прилетела, хотя на пять минут; тогда я уверена, что, хотя я бы и все время молчала, Вы бы более прочли и поняли бы радость этой возможности с Вами беседовать, чем теперь.

Вы не предвидите того, что письмо Ваше нас застало в таком положении, что ежели бы Вы вместо него пришли, то сердце бы Ваше разорвалось; а письмо! оно осталось целешенько, уж видно, что кусочек бумажки — только он мог вынести это зрелище. Правда, вы угадали — владельница Парнаса сидела в креслах и мы все вокруг нее, но не на коленках, не с блаженством в душе, мы не смеялись, или, лучше сказать, не хохотали (кажется, это более всего нас характеризует), нет, не то, Аполлон Николаевич, мы рыдали, как только могут пепиньерские души рыдать при виде страданий их любимой особы. Никогда пунцовое кресло Натальи Александровны мне не казалось такого светлого цвета, как теперь, потому что из руки, опершейся на его ручку, в 2 ручья текла кровь, которая, мне кажется, забыла, что настоящий цвет ее пунцовый, она превратилась в дегтярный цвет; и какого же мы в эту минуту должны были показывать вид хладнокровия, чтоб только Ангела не перепугать; но когда вдруг она вся посинела и, обернувшись к

нам, сказала: «Прощайте, Mesdames» — ах! что тут было с нами, я думала, право, что придется ходить в чепчике, потому что половина волос моих у меня была в руках, да не знаю, какой-то добрый гений поддержал корни и они остались невредимыми. У нее было сильное воспаление, болезнь ее началась с пятницы, в субботу ей ужас как было худо, пускали кровь, ставили пиявки в воскресенье, все еще очень худо, а сегодня понедельник, слава Богу, лучше, и это-то причиной, что я сегодняшней день ничего более не сделаю, как напишу Вам письмо, а остальное время буду петь: Слава в вышних Богу и на земле мир, мир, мир!!! —

Ах, а гророс де пения, Ваши романсы чаще всех у меня под рукой, да правда: *Всему приходит свой черед*; пришел несносный черед, что мы не вместе, грустно как без Вас, неоцененный Аполлон Николаевич, и этот же самый Ваш романс утешает меня в том, что придет черед нам и свидеться, а веселым часом для меня бывает то время, когда мы получаем о Вас известия. — Я чуть-чуть было не схватила горячку, но нет, слава Богу, это прекратилось только трехдневным жаром и теперь я здоровее обыкновенного, может быть, а впрочем, не знаю. — Маленький красненький диванчик, на котором вы часто сидели по пятницам, горюет и плачет о вас нашими слезами. — Если бы я вам написала все уверения дружбы, которые просят меня наши вам передать, то и почта бы отказалась от такого тяжелого письма! Прощайте, добрый, несравненный Аполлон Николаевич, и держитесь правил того ответа, которого вопрос Вам был дан мною, с умыслом: Кого Вы предпочитаете: Француженку, Италианку или Русскую. Вы твердо указали на последнюю; держитесь и не изменяйтесь.

Поздеева. —

© Е. Г. Водолазкин

ОБРАЗ СЕРАФИМА САРОВСКОГО В «ЗАПЕЧАТЛЕННОМ АНГЕЛЕ» ЛЕСКОВА

Для подтверждения важности темы святости, праведничества в литературе конца прошлого века хватило бы упоминания о глубоком интересе к ней со стороны Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, во многом определявших духовное и культурное сознание своего времени. Но особое место в разработке этой темы принадлежит несомненно Н. С. Лескову. «Почти в любом произведении Лескова (и на этом основании его долго считали ортодоксально «религиозным» писателем), — отмечает В. С. Дыханова, — обнаруживается связь с житийными образами».¹ О лесковских праведниках существует большая литература, мы же остановимся на одной, не слишком пока освещенной теме — отражении в творчестве Н. С. Лескова образа преподобного Серафима Саровского.

Мысль о том, что прототипом Памвы из «Запечатленного ангела» Н. С. Лескова послужил Серафим, была высказана еще в 1916 году.² Это наблюдение С. Н. Дурьлина, вполне естественное для человека дореволюционного воспитания, в позднейшем лескововедении развития не получило. Вместе с тем факт этот представ-

¹ Дыханова В. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М., 1980. С. 161.

² Дурьлин С. Н. О религиозном творчестве Н. С. Лескова // Христианская мысль. Киев. 1916. № 11. С. 85. Подобное же замечание о прототипе Памвы содержится в исследовании А. А. Измайлова. К сожалению, этот объемистый труд так и не был опубликован. См.: Измайлов А. А. Лесков и его время. Рукопись // ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 1. № 5д. Гл. 9. Л. 7.

ляется существенным для понимания не только творчества Н. С. Лескова, но и русского культурного сознания второй половины прошлого века в целом.

Обратимся к тексту «Запечатленного ангела». Вот как описывается внешность старца, встреченного героями в лесу: «(...) очень небольшой старичок в колпачке, и видно мне даже, что в поясу у него топор заткнут, а на спине большая вязанка дров, и вышел он на поляночку».³ И далее: «Старичок впереди идет, и как раз он точно такой же, как мне с первого взгляда показался: маленький и горбатенький; а бородка по сторонам клочками, как мыльная пена белая» (4, 361). Приведенное описание позволяет с большой долей вероятности предположить, что иконография преп. Серафима была Н. С. Лескову хорошо известна: данный фрагмент гораздо более соотносим с *изображением* преподобного, чем с каким-либо из известных его жизнеописаний. В иконографии преп. Серафима это один из самых распространенных типов, появившийся в 40-х годах прошлого века.⁴ Следует напомнить, что произведение Н. С. Лескова было написано во второй половине 1872 года, и это изображение, в отличие от целого ряда более поздних, писателю было доступно.

Что еще сближает описанного Н. С. Лесковым старца с Серафимом? Старец этот назван Памвой безгневным. Одним из самых известных сюжетов в жизнеописаниях Серафима Саровского было избиение преподобного разбойниками, которых он впоследствии не только простил, но и избавил от наказания. В 1839 году публикуются наставления Серафима, среди которых поучение «О хранении мира душевного» во многом посвящено безгневности. В «Запечатленном ангеле» изображен еще некто Мирон, служка Памвы, «суровый-пресуровый грубителъ» (4, 361), который, собственно, и испытывает степень безгневности старца. Кроме всего прочего, Мирон запрещает Памве зажигать свечу, говоря, что тот может сжечь келью. Здесь напрашивается некая аналогия с келейником преподобного Павлом, упоминающимся в жизнеописаниях Серафима. Павел хоть и не был, судя по всему, «грубителем», но неоднократно просил Серафима не зажигать свечи. Следует также вспомнить, что пожар в келье был предсказан келейнику Павлу самим Серафимом как одно из знамений его, Серафима, кончины. Как известно, в день смерти преподобного от упавшей свечи стал дымиться холст.

В произведении Лескова старец неоднократно сравнивается с ангелом, что также можно воспринимать как намек на имя прототипа — Серафим. Существует и библейская аналогия, позволяющая сближать старца Памву с Божественным ангелом. Когда отрок Левонтий пытается узнать у Памвы его имя, последний отвечает: «Что вопрошать: Бог все знает» (4, 362). В книге Бытия (32:29) Иаков спрашивает об имени посетившего его ангела: «И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там».⁵ Таковы, пожалуй, основные черты, общие для лесковского Памвы и преподобного Серафима.

Выбор источников сведений о Серафиме был к 1872 году не так уж велик, и возможный круг чтения Лескова очертить в общем несложно. Если не считать переизданий, список публикаций сводился к четырем наименованиям, среди которых интересующего нас эпизода мы не нашли. Впрочем, едва ли можно будет указать некий конкретный текст, легший в основу этого фрагмента рассказа — даже если иметь в виду такой трудноуловимый для исследователя путь, как устное предание. Находясь в несомненном родстве с личностью Серафима, образ Памвы выстроен в соответствии с логикой рассказа и всецело ей подчинен. Вместе с тем среди многочисленных преданий о преподобном можно отметить сюжет, послужив-

³ Лесков Н. С. Собр. соч. М., 1957. Т. 4. С. 360. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Стрижев А. Об изображениях старца Серафима // Угодник Божий Серафим. М., 1993. Т. 1. С. 316.

⁵ Этим наблюдением со мной поделился о. Антоний (Ламбрехтс), и я рад выразить ему свою сердечную признательность.

ший, возможно, отправной точкой для построения сюжета литературного. Но прежде чем привести его, обратимся еще к одной проблеме.

«Запечатленный ангел» — это произведение о русских старообрядцах. Интерес Лескова к старообрядчеству не был эпизодическим. Теме старообрядчества Лесковым посвящены статьи «С людьми древнего благочестия», «Народники и расколоведы», «Лексинские доживалки». В большей или меньшей степени с этой темой связаны «Чающие движения воды», «Печерские антики» и другие его произведения. Раскол интересовал Н. С. Лескова не только как общественное явление; интерес к нему писателя имел и этнографический оттенок: сам настоящий «русак», Лесков любил обращаться к тем сферам жизни, где «русскость» проявляла себя в наибольшей степени. Мимо такого русского — и по культурному своему наполнению, и по категоричности — явления, как раскол, Лесков, разумеется, пройти не мог.

Не случайно в произведении о старообрядчестве в качестве прототипа старца выступает Серафим — известный обличитель раскола. Среди ряда преданий о воцерковлении преподобным старообрядцев особого внимания заслуживает небольшой рассказ, опубликованный в журнале «Душеполезное чтение» за 1867 год. Принадлежит он некой Ирине Ивановне. Вот его фрагмент: «Прошли версты две, кто посылнее, вперед, а я поотстала. Иду себе тихонько сзади. Смотрю, в стороне старичок, седой такой, сухенький, сторбленный, в белом халатике, сучки собирает. Подошла спросить, далеко ли еще до пустыньки о. Серафима. Старец — это был сам Серафим — положив вязанку свою, посмотрел на меня ясным взором своим и тихо спросил: „На что тебе, радость моя, Серафим-то убогий?“ Тут только поняла я, что вижу самого старца, и повалилась в ноги, стала просить его помолиться о мне недостойной. „Встань, дочь Ирина, — молвил подвижник и сам нагнулся меня приподнять. — Я ведь тебя поджидал, не хочу, чтоб, уставши, даром прошлась“. Удивленная, что, впервые видя, зовет он меня по имени, я от ужаса вся затрепетала, не могла и слова промолвить, только взирала на его ангельский лик. Взяв мою правую руку, старец сложил на ней по-православному персты для крестного знамения и сам перекрестил меня ими, говоря: „Крестись так, крестись так, так Бог нам велит“». ⁶

Герои «Запечатленного ангела» встречаются с Памвой также в лесу. Результатом этой встречи оказывается воцерковление юноши Левонтия, а позднее — и самого рассказчика. Приход раскольников к церкви большинством критиков был объявлен немотивированным, «приделанным» и т. д. В настоящей статье мы не станем вникать в эту давнюю и обширную полемику,⁷ заметим лишь, что начало 70-х — это те последние годы, когда Лесков мог закончить рассказ подобным образом. После середины 70-х трудно себе представить Лескова, преподносящего официальную церковь в качестве положительной антитезы.

Образ Памвы возник на пересечении двух существенных для Н. С. Лескова тем — старообрядчества и праведничества. Но тема святости, праведничества волновала, как известно, не одного Лескова. Материал, на котором эта тема разрабатывалась русскими писателями, можно условно разделить на два типа — современный и средневековый. Начнем с последнего.

Обращение Лескова к русской (а через нее — к византийской) средневековой литературе в первую очередь принято связывать с его переложениями сюжетов древнерусского Пролога, памятника, отразившего византийский Синаксарь.⁸ Худо-

⁶ См.: Ковалевский А. Из воспоминаний о Серафиме Саровском и о других старцах и старицах: (Рассказ старушки) // Душеполезное чтение. 1867. Ч. 1. С. 57.

⁷ Подробно об этом см.: Полозкова С. А. О финале рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» // Литература Древней Руси: Источниковедение. Л., 1988. С. 301—310.

⁸ См.: Водолазкин Е. Г. Интерпретация древнерусского Пролога Н. С. Лесковым // Новгород в культуре Древней Руси: Материалы Чтений по древнерусской литературе: (Новгород, 16—19 мая 1995 года). Новгород, 1995. С. 157—162.

жественный поиск Лескова не всегда понимался его современниками. Споры по поводу «византийских» легенд Лескова продолжались и после смерти писателя. Так, Н. О. Лернер, наиболее точно сформулировавший скептическую точку зрения в отношении легенд, полагал, что в таких рассказах, как «Гора», «Легенда о совестном Даниле», «Аскалонский злодей» и др., моралист подчинил себе свободного художника, «именно толстовские рассказы, местами опускающиеся до простой компиляции, хуже всего написанного Лесковым».⁹

Если бы к переработке древних сказаний обращался только Лесков, это было бы не более как чудачество маститого писателя. Но деятельность Лескова отнюдь не уникальна не только в русской, но и в мировой литературе. Думается, что в основе обращения к древности лежит явление, характеризующее порой как «этический голод», временами испытываемый любой культурой. В такие времена культуре необходима «духовная инъекция», а нравственный заряд, который несет древнерусская литература (по преимуществу религиозная), чрезвычайно велик.

Говоря об обращении к средневековой литературе таких разных писателей, как, скажем, Н. С. Лесков и Л. Н. Толстой, можно отметить ряд общих черт, явившихся реакцией на духовное состояние общества. И Толстой, и Лесков предпочитали переводные жития, не привлекая к работе жизнеописания русских святых. Как отмечают исследователи творчества Л. Н. Толстого, писатель тем самым выражал идею «всемирности» и «всенародности» нравственных ценностей.¹⁰ Обращение к первым векам христианства было также и формой протеста против официальной церкви, для которой XIX век духовной вершиной несомненно не являлся. И Толстой, и Лесков предпочитали сюжеты «реалистические».¹¹ Если в лесковских пересказах легенд и присутствует чудо, то, как правило, в конце, выступая в качестве символа. Оно может быть кульминацией, итогом, но никогда, в отличие от многих житий Пролога, не является звеном в причинно-следственной цепочке. Настоящее чудо, по Лескову, не нуждается во внешних эффектах и имеет прежде всего духовный смысл. Чудо — это род духовного просвещения, в «Запечатленном ангеле» оно происходит при встрече Левонтия с Памвой. Более того, «разоблачая» финальное чудо рассказа объяснением его чисто механических причин, писатель прямо указывает ту сферу, где чудо как раз и произошло.

Вместе с тем Лесков не обладал радикализмом Толстого, пришедшего в 80-е годы к отрицанию канонизации святых и отвергавшего «идеализирующий» способ изображения. А. Г. Гродецкая отмечает особый интерес Толстого к «кризисным» сюжетам и, с другой стороны, «неприятие русских житий с их „светлой мерностью“ (по Г. Федотову)».¹² Завершая речь о средневековом материале произведений о праведниках, заметим, что помимо этических в основе использования этого материала лежали и эстетические причины. Один из парадоксов литературного процесса состоит в том, что логика его развития требует некой нелогичности, ищет того исключения, которое еще раз утвердит общее правило. 70—90-е годы — время «взрывания» устоявшихся жанров, преддверие громадного эстетического поиска на изломе веков. Поворот новой литературы к древности во многом объясняется стремлением столкнуть, сравнить, заставить взаимодействовать разные эстетические системы.

Обратимся к тому типу материала, который условно можно назвать «современным», и вновь вернемся к образу преподобного Серафима. Под понятием «современный» мы понимаем «принадлежащий новому времени». Что же касается

⁹ Лернер Н. О. Николай Семенович Лесков // История русской литературы XIX века. М., 1910. Т. 4. С. 225.

¹⁰ Гродецкая А. Г. Древнерусские жития в творчестве Л. Н. Толстого 1870—1890-х годов. Автореф. канд. дис. СПб., 1993. С. 19.

¹¹ См.: Росовецкий С. К. Л. Н. Толстой — редактор древнерусских текстов // Лев Толстой: проблемы творчества. Киев, 1978. С. 106.

¹² Гродецкая А. Г. Указ. соч. С. 19.

Н. С. Лескова и Серафима Саровского, то их буквальная со-временность объемлет период в два года (Лесков родился в 1831 году, Серафим умер в 1833-м). Литературное отношение Лескова к праведникам современности легче понять на фоне рассмотренного нами отношения к праведникам времен минувших.

Может показаться парадоксальным, что писатель, впоследствии не использовавший русских житий и сюжетов, в качестве духовного идеала представляет реального русского человека, да еще и человека «синодального» XIX века! На самом деле парадокса здесь нет. Как нам представляется, «Запечатленный ангел» был последней литературной попыткой разрешения собственных сомнений в отношении современной церкви. Прочитируем знаменитые слова лесковского старообрядца, сказанные им после встречи с Памвой: «Господи! — дерзаю рассуждать, — если только в церкви два такие человека есть, то мы пропали, ибо сей весь любовью одушевлен» (4, 365). Сказано эмоционально — так, как, собственно говоря, и должен был бы сказать устами своего героя автор, через несколько лет к этой церкви охладевший. На наш взгляд, в этой внутренней борьбе Лескова как раз и лежит решение многочисленных споров о «естественности» или «неестественности» воцерковления раскольников «Запечатленного ангела». О том, что эта борьба велась, свидетельствует, в частности, одно из писем того времени (1871 год): «Я не враг церкви, а ее друг, или более: я покорный и преданный ее сын и уверенный православный — я не хочу ее опорочить; я ей желаю честно прогресса от коснения, в которое она впала, задавленная государственностью, но в новом колене слуг алтаря я не вижу „попов великих“, а знаю в лучших из них только рационалистов, то есть нигилистов духовного сана» (10, 329). Противопоставляя церковность и внецерковность (не только раскол: внецерковность как состояние вообще), Лесков искренне ищет аргументы в пользу современной церкви и находит Серафима.

Интересно, что упреки, высказанные Памвой — Серафимом, вполне применимы к позднему увлечению самого Лескова толстовством и, естественно, к учению Толстого как попытке внецерковного постижения Бога. Ведь упрекает-то Памва старообрядца в гордыне: «Поспешай Вавилон строить?» (4, 365). И далее: «Что есть Вавилон? столп кичения; не кичись правдою, а то ангел отступится» (4, 366). Психология творчества такова, что отраженные в произведениях полюса не берутся из ниоткуда: каждый из полюсов должен быть прочувствован и в определенном смысле любим. И когда в романах спорят, автор, так сказать, решает свои собственные проблемы. «Запечатленный ангел» — это, кроме всего прочего, попытка доказать самому себе, что церковь хороша.

Впрочем, настоящим толстовцем Лесков так и не стал. По крайней мере, разрыв с церковью не декларировался им столь энергично. Несмотря на скептическое отношение, скажем, к Иоанну Кронштадтскому,¹³ Лесков не делает внецерковность критерием праведничества. Впоследствии Лесков предпочитает находить своих праведников в самых неожиданных местах и званиях — в Кадетском корпусе, Инженерном училище, полицейском квартале и т. д. Но наряду с этим существует и жизнеописание Игнатия Брянчанинова в «Инженерах-бессребренниках». Как и Серафим Саровский, Игнатий Брянчанинов принадлежал к синодальному периоду (да еще и был епископом!), и это Лескова не смущает. Скорее, наоборот: обращаясь к праведникам русским, писатель выбирает современников, полагая, вероятно, что сам факт современности лишает их легендарного ореола и приводит читателя к мысли о возможности праведной жизни и в новые времена. Возможно, подобные же мотивы руководили Ф. М. Достоевским при выборе прототипа для старца Зосимы из «Братьев Карамазовых».

При всей непредсказуемости литературного процесса, у самых разных писателей

¹³ McLean H. Nikolay Leskov: The Man and His Art. Cambridge, Mass., 1977. P. 596—609.

всегда существует много общего: так или иначе они представители одной духовной культуры. Эта культура ставит свои собственные задачи, и независимо от того, как они решаются, задачи эти для всех примерно одни и те же. Поиск нравственного идеала является проблемой далеко не для всех эпох. Во второй половине прошлого века это было вопросом существенным. Один из ответов на него — и роль в этом преп. Серафима — мы попытались осветить.

С. Л. Франк

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(ПУБЛИКАЦИЯ И ПЕРЕВОД © А. А. ЕРМИЧЕВА И В. П. КУРАПИНОЙ)

Семен Людвигович Франк (1877—1950) принадлежал к «системотворческим» философам, к тем, кто создавал «системы» с обязательным в них рационалистическим «духом». Его коллега по Петербургскому университету проф. И. И. Лапшин весьма иронично писал, что в соответствии с наставлениями учителя студент, «стуча мелом по доске», на экзамене будет логически безупречно доказывать бытие Бога.

Но под конец жизни С. Л. Франк совсем ушел от этого «стуча мелом по доске», признав, что Бог философов — это совсем не то, что Бог верующих, а «свести их обоих... к одному Богу абсолютно невозможно, по крайней мере, рационально». Как бы то ни было, но на путях научной метафизики С. Л. Франк преуспел очень и заслуженно ценим и русскими, и зарубежными историками философии.

С. Л. Франк был не только систематическим философом, но еще и тонким и внимательным исследователем русскости — русского мировоззрения, русской культуры. Об этом мы узнали, прочитав в 1989 году в «Философских науках» перевод его статьи «Сущность и ведущие мотивы русской философии», а потом, в следующем, 1990 году — поэтичнейшего и патриотичного «Русского мировоззрения» в «Общественных науках». Тогда же появился сборник «Пушкин в русской философской культуре. Конец XIX—первая половина XX вв.», а в нем — шесть статей нашего автора, оказавшегося замечательным ценителем и интерпретатором творчества великого поэта.

Это, разумеется, далеко не все из написанного С. Л. Франком о русской культуре. В составленной его сыном В. С. Франком «Bibliographie des œuvres de S. Frank» (1980) названо одиннадцать статей о Пушкине, десять — о Достоевском, восемь — о Л. Н. Толстом, столько же — о В. С. Соловьеве, три — о К. Н. Леонтьеве, а затем — о Ф. И. Тютчеве, Н. И. Пирогове, Д. С. Мережковском, Вяч. Иванове, о сборнике «Вехи», Религиозно-философском обществе в Санкт-Петербурге и т. д. Кроме того, нужно назвать большую книгу о П. Б. Струве, антологию В. С. Соловьева и другую, названную «Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX века» (1965); тогда солидный объем внимательной и осторожной работы по уяснению духа русской культуры станет очевидным. Но и названное — совсем не все из написанного им в культурно-историческом и философско-культурном ключе, ибо в наследии С. Л. Франка хотя и меньшее, но все же значительное место занимают исследования европейской религиозности и культуры.

О культурной жизни в СССР С. Л. Франк почти ничего не писал. Он был непримиримым и глубоким — на метафизическом уровне — врагом коммунизма, и, быть может, ему тяжело было знать о том, что исходило «оттуда», «из

глубины». Во всяком случае в «Библиографии» названо лишь несколько небольших статей об «этом»: одобрительное слово о А. Ф. Лосеве, небольшая заметка «Советско-русская юность и Пушкин», резко отрицательное суждение о книге Т. Драйзера «Драйзер смотрит на Россию» (рецензия называлась «Священные галки»), статечка о праздновании 100-летия Л. Н. Толстого, заметка о А. М. Горьком. Вот, пожалуй, и все.

Заметка о А. М. Горьком предлагается читателю. Нынешнее смятенное горьковедение, возможно, примет во внимание суждение, принадлежащее человеку, обладающему бесспорными большими заслугами перед русской культурой. Как и всегда, при написании этой заметки С. Л. Франком руководило христианское чувство — сожаление о трагедии русской судьбы, преломленной в судьбе А. М. Горького.

Впервые заметка С. Л. Франка была опубликована в немецком журнале «Hochland» (1935/1936, № 2. S. 566—569).

* * *

Умер Максим Горький, и с его смертью из русской духовной истории последних сорока лет ушел один из самых выдающихся и противоречивых ее представителей. Распространенное мнение о нем, искажаемое партийной благосклонностью и неприязнью, лишь в очень малой степени соответствует подлинной сущности Горького.

Давно нашедшая его мировая известность великого русского писателя основывается на недоразумении. Как это часто бывает в суждениях современников о писателях, на оценку сочинений Горького существенно повлияли мотивы внешнеэстетического характера: в самой России — и дореволюционной, и большевистской — восторженный прием политико-этической тенденции его сочинений, а в европейском мире — притягательная сила «эротического» в его образах. Рассматривая с чисто художественной точки зрения, Горького возможно отнести к писателям только второго или даже третьего ранга. С подлинно великими, с гениями русской литературы — с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым он вообще не идет ни в какое сравнение: по масштабам и особенностям писательского дарования его нельзя даже поставить в один ряд и с близкими ему по времени звездами второй величины в русской литературе — Лесковым, Чеховым, Буниным. От всех их Горького отличает дефицит прямой правдивости, непредвзятой реалистичности, того невыразимого волшебства, которое, по выражению Пушкина, заключается в «прелести простоты», что и составляет подлинную сущность русской поэзии. Писательская манера Горького резко выделяется на этом фоне — его кажущаяся реалистичность чаще всего является внешней формой, почему всякому чуткому читателю становится очевидным действительное романтически-напыщенное содержание его творчества. Художественность, которая у него не должна быть отрицаема и чем особенно отмечены его ранние рассказы, достигается у него, однако, не непосредственно убеждающим и трогающим воздействием чистого описания образов и судеб; центр тяжести лежит у Горького на рационально оформленном мировоззрении, излагать которое он вынуждает своих героев. В общем и целом создания Горького принадлежат к довольно популярной в России тенденциозной литературе, пришедшей в художественную форму. Горький принадлежит, конечно, не столько области русской изящной словесности, сколько русской духовной истории, которую едва можно отделить от политической истории. Только исходя из этих соображений можно найти единственно верную позицию при суждениях о ценности и сущности его творчества.

Максим Горький (псевдоним Алексея Максимовича Пешкова; «горький» означает по-немецки «der Bittere») — писатель «из народа». Но в отличие от других

русских писателей этого разряда, Горький происходил не из крестьянства, а из среды городского пролетаризированного мещанства. В ранней юности он покидает отеческий кров, бродяжит и связывается со стихией неустойчивых, неукорененных, странствующих людей, которые всегда были в России, но, в связи с начавшимся разложением прежних укладов жизни, все чаще встречавшихся в конце XIX века. Когда после многих приключений молодой Горький получил доступ к печати и стал писать, то своей задачей он поставил не только изображение природы и мировоззрения этого слоя людей, для обозначения которого имеется специальная слово — «босяки», но, идеализируя, прославить их как носителей духовной свободы, жизненного мужества и смелости. Отчасти этим Горький связан с давней литературной традицией, выражавшей характер господствующего с шестидесятых годов духовного направления «народничества», которое изображало жизнь и мировоззрение «народа», «работающих классов» примером нравственной добродетели, честной и справедливой жизни, заступаясь за них против господствующих и образованных сословий. Образованные и зажиточные должны были не только искупить вину перед народом, но и принять за норму самый образ жизни простых, трудящихся и лишенных всего людей (как тут не вспомнить проповеди Льва Толстого!). Но в горьковском прославлении народа звучала какая-то совершенно новая нота. Мещанам и сентиментальным интеллектуалам в качестве образца были противопоставлены не люди из сельской глуши, привязанные к земле, безропотные и обремененные, а низы общества — революционизированные, анархически изживающие себя, дерзко отрицающие нормы и ценности. Этот народ не был объектом благотворительности и чувства справедливости со стороны высших классов, напротив, он сознавал себя носителем все низвергающего духовного движения. Беспощадность, ненависть ко всему буржуазному и упорядоченному, презрение к общепринятым нравственным понятиям, как к лицемерию и фальшивой сентиментальности, в идеальном изображении Горького должны были стать как раз выражением простого подлинного благородства, истинной духовной свободы. Социальная и духовная неукорененность, свобода от любых связанностей с привычными ценностями и условностями жизни являются здесь предпосылкой жизни героической, полной смысла. Горький сызмальства совсем не социалист, а анархист. Он исповедует некое огрубленное, вульгаризированное ницшеанство, которое, естественно, резко отличается от аристократического образа мысли Ницше и выливается в прославление чего-то вроде «восстания рабов».

Первые рассказы, прославляющие босяков, были написаны хотя и без настоящей художественной гениальности, но с захватывающей реалистической свежестью, которая спасает их при более близком сравнении с излюбленными романтическими индейскими историями «о благородном дикаре». Они остались подлинным делом жизни Горького и снискали ему мировую известность. Его многочисленные сочинения ничего существенно нового не добавляют к этому и больше не достигают художественной свежести его первых рассказов (разве исключая его воспоминания о жизни).

Ранняя всемирная известность Горького не была благоприятна для его творческого развития. Но прямо-таки роковым для него стало сближение с русскими партийно-политическими социалистами. То, что для Горького было сначала непосредственным романтическим чувством жизни, становилось отныне политической программой. Ко времени его первого литературного выступления, в середине 90-х годов, в России возник — сначала как литературно-духовное течение — русский «марксизм». В противоположность социализму народников, которые хотели избавить Россию от пути капитализма и промышленного развития и верили в органическое движение к социализму на основе патриархальной крестьянской общины, русский марксизм утверждал, что России уготована судьба всех иных европейских народов — политически, культурно и социально дозреть до социализма через

капитализм и революционизирование городского пролетариата. Это было новым возрождением старого спора между славянофилами, которые для «святой Руси» требовали исключительного положения в отношении к «гнилому Западу», и «западниками», которые считали европейские формы жизни и культурного развития полезными и целительными для России. Очень скоро марксизм организовался как социал-демократическая партия европейского типа, но, как известно, уже в 1903 году она раскололась на умеренных (меньшевиков) и радикалов (большевиков). Большевизм с самого начала был смесью «классического» марксизма с типично русской анархическо-максималистской верой в возможность осуществления социализма как «царствия небесного на земле» сразу же посредством победоносного народного восстания. Это возглавляемое Лениным направление больше говорит душе Горького. В 1905—1917 годах он был представителем большевизма, не будучи, однако, связанным с ним партийно-политическими обязательствами. (На своей вилле на Капри он основал школу социалистических пропагандистов.)

Когда в 1917 году, после почти трех лет мировой войны, наступила катастрофа, а с ней с нетерпением ожидаемое народное восстание, и Ленин сумел подчинить обманутые крестьянские и солдатские массы власти большевистской партии, когда большевистское государство, несмотря на свое анархическое происхождение, или прямо-таки вследствие этого, сформировалось в неслыханно беспощадную и жестокую деспотию, Горький пережил громадное разочарование. Новое тираническое владычество с неизбежным притоком коррумпированных и гнусных элементов, бессмысленная централизованная регламентация всей жизни и подавление любой формы свободы были очень далеки от его романтической мечты о героико-анархической жизни. Напрасно тогда Горький пытался переубедить вождей нового государства; он протестовал против кровавого правления и, пользуясь своими связями, спасал жизнь некоторым жертвам большевистского террора. Наконец, озлобленным, он возвращается на свою виллу на Капри.

Его отношение к большевизму изначально было двойственным. Если даже он чувствовал глубокую антипатию к новому режиму, с представителями которого он был тесно связан своим прошлым, то ощущал тогда же, что здесь произошло нечто, что как-то соответствовало его идеалу: грезившееся восстание удалой народной стихии победоносно завершилось, старый порядок жизни уничтожен и вместо презренного, далекого от жизни и рефлексирующего идеала русских интеллектуалов стало насаждаться настроение нигилистически фундированного жизнеутверждения. Силы его духа были недостаточны, чтобы терпеливо выждать в гордом одиночестве. Так примирился он со своими единомышленниками и в Советской России пережил новый умопомрачительный триумф, за который заплатил предательством своих прекрасных юношеских мечтаний. Сейчас, перед его свежей могилой, следует без обсуждения только упомянуть о его последних политических высказываниях и демонстрациях, когда он, не захотев услышать стона поработенной родины, санкционировал своим авторитетом жестокую и бессмысленную тиранию Сталина.

Несмотря на все внешние успехи, глубокий внутренний трагизм омрачал последние годы жизни Горького. Этот трагизм — как и весь духовный облик Горького — имеет известное символическое значение. Положительное в его стремлениях, влечение к безусловной правдивости, к героической жизни, духовной свободе у него были изначально соединены с ненавистью и затаенной обидой и со временем все больше отравлялись этой темной демонической стихией. Но было это вообще судьбой русского духа, сбившегося с пути уже в середине XIX столетия. Смелый нравственный максимализм, в конце концов религиозное беспокойство русского духа в той мере, в какой силы отрицания брали в них верх, постепенно превращались в циничный жизнеотрицающий нигилизм. Это чудовищное заблуж-

дение, когда люциферовское отпадение от Бога снова принимает реальную форму, стало судьбой Горького. Он — последний русский революционный писатель той величины, которая все-таки достойна внимания. Едва ли можно думать, что после него родится еще один творческий дух той же направленности. У русского народа окончательно рассеялась мечта о духовном обновлении жизни посредством отрицания и бунта. Будущее принадлежит только подлинному, а именно религиозному возрождению.

© В. П. Купченко

И. В. ГЕТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. ВОЛОШИНА

В бумагах Максимилиана Александровича Волошина (1877—1932) имя Гете впервые появляется в 1894 году, когда ему было — без малого — 17 лет. 5 мая, в Феодосии, он пишет стихотворение «Света! Света!» («Беззащитный, безответный...») с соответствующим эпиграфом по-немецки: по легенде, последние слова Гете перед смертью. Это чисто риторическое произведение (призыв к просвещению «несчастливого» русского народа) является свидетельством знакомства юноши-гимназиста с биографией великого немецкого писателя. По-видимому, Волошин читал книгу А. А. Шахова «Гете и его время» (СПб., 1891), хранящуюся и по сей день в его библиотеке в Коктебеле (Крым).¹

1

Первым прочитанным Волошиним произведением Гете был, разумеется, «Фауст». Это была настольная книга художницы и мемуаристки Е. Ф. Юнге (1843—1913), которую он очень уважал.² В письме к матери из Ялты от 25 мая 1896 года Волошин сообщал, что Юнге живет временно в Кореизе и «занимается теперь переводом „Фауста“». Переводит она его белыми стихами, так как думает, что, хотя таким образом перевод и потеряет в форме, зато выиграет в верности передачи мысли.³ (Подход, который казался ему правильным и впоследствии.) Сам Волошин, по-видимому, сначала познакомился с «Фаустом» в переводе Н. А. Холодковского: это издание (СПб.: А. С. Суворин, 1890), причем с владельческой надписью, сохранилось в его библиотеке. В 1892 году вышел из печати перевод «Фауста», сделанный П. В. Труниным, знакомым матери Волошина, — вскоре подаренный им ей. Читать его Елена Оттобальдовна начала осенью 1898 года — и 11 сентября сообщала сыну, что ее «коробит от дубового трунинского перевода».⁴ Следующее замечание: «Я пришла к заключению, что Трунину до тебя далеко», — дает основание предположить, что Волошин делал попытки собственного перевода «Фауста». (Но возможно, что речь идет вообще о его переводах с немецкого. Отдавая в юности приоритет немецкой литературе, Волошин переводил тогда Г. Гейне, Л. Уланда, Ф. Фрейлиграта, Г. Гауптмана.) В его библиотеке

¹ Часть сведений о книгах волошинской библиотеки предоставлена мне бывшим директором Дома-музея М. А. Волошина Б. А. Гавриловым. За отдельные консультации по Гете благодарю также петербуржцев К. М. Азадовского, Е. Н. Будагову, Р. Ю. Данилевского и М. Ю. Кореневу.

² Волошин М. Екатерина Федоровна Юнге // Утро России. 1913. 26 янв.

³ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 56.

⁴ Там же. Ед. хр. 646.

сохранились следующие издания Гете в оригинале: двухтомник «Поэтические и прозаические сочинения» (Штуттгарт-Лейпциг, 1836); отдельные тома (1, 2, 3, 6, 7, 13, 14) собрания сочинений, изданного в Штуттгарте в 1868 году; «Фауст», изданный в Лейпциге в 1911 году, а также его французский перевод, выполненный Жераром де Нервалем (Париж: Братья Гарнье, [Б. г.]). О знакомстве с «Фаустом» в оригинале говорит и цитата (по-немецки) в письме к А. М. Петровой (без даты, по контексту — январь 1898 года).⁵ Две строки из этого текста по-русски Волошин ввел в свое стихотворение-экспромт «Час урочный настает...», написанное в канун 1898 года и приведенное в этом же письме:

Так давайте веселиться,
Хохотать и пить, и петь.
«Дальше — должен я смотреть,
Выше должен я стремиться!»

Тут же примечание: «Это песня Эвфориона — сына Фауста и Елены, в лице которого Гете олицетворил Байрона».⁶

И «Фауст» на всю жизнь остался наиболее любимым, чаще всего цитируемым произведением Волошина.

21 августа 1896 года он пишет стихотворение «Надпись на бюсте Гете» (наваянное, скорее всего, бюстом работы Х. Тика, 1801):

Взглянув на этот чудный профиль,
Поймешь, как в личности одной
Мог жить холодный Мефистофель
И Фауст с страстною душой.⁷

(Написано это во время поездки Волошина на Всероссийскую выставку в Нижний Новгород; в записной книжке за 1896 год находим вариант стихотворения с разночтениями: «строгий профиль», «Скрыт Фауст с страстною душой/ И злой, холодный Мефистофель».⁸)

В письме к А. М. Петровой из Москвы от 2 ноября 1897 года Волошин сравнивает с кабинетом Фауста комнату своего друга Александра Пешковского, — в которой «все перемешано» и «целая коллекция» человеческих костей на столе.⁹ В декабре того же года Волошин слушал в Русской частной опере «Фауста» Ш. Гуно с «лучшим в России (а иные говорят — даже и в Европе)» Мефистофелем — Ф. И. Шалапиным.¹⁰ Чуть позже он слушает оперу А. Бойто «Мефистофель» в постановке берлинского Лессинг-театра. Йозеф Лавинский, выступивший в главной роли, разочаровал юношу: «Видел старого, обрюзгшего, разжиревшего, циничного, грязного черта, не имеющего ничего общего с великим, философским, тонко-остроумным духом „всеуничтожения и бытия“, — писал он Петровой в ночь под 1898 год. — Черта он играл хорошо, а Мефистофеля скверно. У Фауста, между прочим, стоял в кабинете сундук, обшитый жестью, какие обыкновенно бывают у московских кухарок. (...) Вообще в обстановке и в игре много было таких пикантных подробностей (...)».¹¹

В 1898 году, в поэме «XIX век» (оставшейся незавершенной), пытаясь изложить историю подходившего к концу столетия как историю личности — с детством, юностью и т. д., — Волошин пишет: «Гете сказку рассказал / Ему [ребенку-

⁵ Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 1991. Т. 1. С. 38—39 (Далее — Волошин. Из лит. наследия).

⁶ См.: Гете. Фауст. М., 1957. С. 479 (пер. Б. Пастернака). Далее все ссылки даются по этому изданию. Здесь же — современное толкование образа Эвфориона (С. 26).

⁷ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 3.

⁸ Там же. Ед. хр. 448.

⁹ Волошин. Из лит. наследия. С. 26.

¹⁰ Там же. С. 33. Письмо к Петровой от 11 декабря 1897 года.

¹¹ Там же. С. 41.

веку — В. К.] про Фауста». ¹² (Позднейший вариант: «И сказку первую (едва ли / Ее тогда он понимал) / Ему сам Гете рассказал. / Та сказка — „Фауст“...» ¹³)

По-видимому, в 1901 году, после путешествия на Майорку, Волошин называет «Фаустом XIII века» Раймонда Луллия — «алхимика, нашедшего философский камень, мудреца, заключившего договор с сатаной» (статья «Cartuja de Valdemosa. (Места Жорж Занд и Шопена)»). ¹⁴ А в 1905 году в Париже происходит знакомство Волошина с теософом Рудольфом Штейнером (1851—1925), страстным гетеанцем, комментатором естественно-научных трудов Гете. 10 октября 1905 года Волошин пишет художнице М. В. Сабашниковой (в которую был тогда влюблен и которая разделяла его увлечение как Штейнером, так и Гете): «Вот (...) слова Штейнера из его статьи о II части „Фауста“: „К духу должно придти желание, действие — Эрос. Дух должен пройти через грехопадение. Духовное существо, как говорит Гете, должно быть помрачено и ограничено. Это необходимо для полного вочеловеченья. Через вочеловеченье духовное именно отделяется от только телесного“ (...)». ¹⁵ Это штейнеровское толкование Волошин записал в тетради выписок (1905—1907 годов), — сделав здесь отсылку к гетевскому первоисточнику: «Гомункул разбирается о колесницу Галатеи. Как дух, Гомункул не существует больше. Он смешивается с элементами». ¹⁶ Тот же эпизод мы находим во второй части «Фауста», в сцене «Скалистые бухты Эгейского моря», в словах Фалеса. ¹⁷ Позднее, в январе 1912 года, эта мысль была положена в основу стихотворения Волошина «Замер дух, стыдливый и суровый...», в одном из вариантов имевшего заглавие «Грехопадение». ¹⁸

В вышеупомянутой тетради записана еще одна цитата из «Фауста»: «Все преходящее есть только символ», — которая стала любимейшим изречением, кредо Волошина (символиста в поэзии!). Это слова «Мистического хора», заканчивающего всю драму, в изложении Р. Штейнера, приведенные в его статье «Фауст». ¹⁹ (У Н. А. Холодковского эта мысль звучит так: «Лишь символ все бренное, / Что в мире сменяется.») В рецензии на «Вестник теософии» с этой статьей Волошин выделил «толкования ко второй части „Фауста“, выявляющие связь идей Гете с оккультными учениями», — сожалая, что статья «испорчена цитатами из „Фауста“, сделанными по слабому переводу Холодковского». ²⁰

Впервые же Волошин цитировал эти слова в письме к Сабашниковой от 16(29) сентября 1905 года, предварив пояснением: «Во мне последние дни звучат все слова Гете: „Все преходящее есть только символ“ (...)». ²¹ По мнению Волошина, эта формула подходила и к мировоззрению В. Я. Брюсова (статья «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»). ²² В статье «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (Русь. 1907. 19 дек.) Волошин приводит эти слова «хора духов в „Фаусте“», указывая: «Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира». ²³ В статье «Анри де Ренье» (Аполлон. 1910. № 4) Волошин определял этой формулой вообще «отношение худож-

¹² Там же. С. 51. Письмо к Петровой от 24 февраля 1898 года.

¹³ Там же. С. 73. Письмо к Петровой от 15 октября 1898 года.

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 28. Cartuja de Valdemosa — Картезианский монастырь в Вальдемозе (фр.).

¹⁵ Там же. Оп. 3. Ед. хр. 110.

¹⁶ Там же. Оп. 1. Ед. хр. 463.

¹⁷ Гете. Фауст. С. 416 и 423.

¹⁸ Виржевые ведомости. 1915. 25 дек.

¹⁹ Вопросы теософии. 1907. Вып. 1. С. 234. Пер. А. М(инцловой).

²⁰ Цит. по: Волошин М. О теософии // Наука и религия. 1990. № 2. С. 33 (публ. В. Купченко).

²¹ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 109.

²² Весы. 1907. № 2. Перепечатано: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 428 (Далее — Лики творчества).

²³ Лики творчества. С. 445.

ника-символиста к миру реальностей». ²⁴ Ею же он подкреплял мысль о том, что «театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками», — приводя в пример эпизод из постановки «Фауста» (так!), когда живой пудель на сцене вызывал смех зрителей, обращение же актера «к пустому, темному пространству» производило нужное впечатление. В этой же статье «Театр и сновидение» Волошин цитирует реплику Фауста из первого акта второй части драмы («Темная галерея»): «В твоём „ничто“ надеюсь все найти я» — в подкрепление своего парадокса: «Мир может быть создан только из „ничего“». ²⁵ В лекции «О художественной ценности пострадавшей картины Репина», прочитанной в Москве 12 февраля 1913 года, Волошин приводит эту фразу Гете в обоснование мысли о включении символизма в реализм: «Реализм в искусстве, при своем углублении, приводит к идеализму в платоновском смысле — т. е. в каждой преходящей вещи ищет ее сущность, ее идею». ²⁶ В 1913 же году Волошин работает над книгой «Дух готики» для издательства М. и С. Сабашниковых (не завершена) и в главе «Символизм готики» снова цитирует эти «замечательные слова» — как определение современного, «нашего» символизма (тождественного «платонизму»), в отличие от символизма средневекового. ²⁷

Несколько раз Волошин обращался мыслью к «Фаусту» в 1909 году. В наброске «Мышь» (зерно его будущей статьи «Аполлон и мышь», 1911), в тетради замыслов, записано: «Мышь в Фаусте (символ девствен(ной) крови — красная мышь)». ²⁸ В статье «Hogomedon» Волошин полемизирует с Гете: «Пусть другие, усомнившиеся вместе с Фаустом в подлинности текста „в начале было слово“, исправляют „в начале было деяние“... (и уже черный пудель радостно лает в углу комнаты и раздувается в огненное чудовище, и Мефистофель в костюме странствующего студента с насмешкой отвечает на вопрос Фауста об имени: «легкомысленным мне кажется этот вопрос для того, кто так презирает слово») — я же выбираю не Деяние, а Слово и восклицаю вместе с Акселем: „Я слишком много думал, чтобы унизиться до действия!“» ²⁹ Речь здесь идет о монологе Фауста в сцене «Рабочая комната Фауста». ³⁰ Параллель с героем драмы Вильгельм де Лиль Адана «Аксель» (над переводом которой он тогда работал) Волошин проводит и в статье «Апофеоз мечты и смерти» (Аполлон. 1912. № 3/4). В одном месте он замечает, что Акселю «остается выход Фауста — выход к действительной жизни», в другом ставит их в один ряд: «Аксель — один из гнезда Прометеев, Каинов, Великих Инквизиторов и Фаустов». ³¹ В этой же статье Волошин приводил «Фауста» как пример произведений, «осуществление которых» растягивается «на всю жизнь». ³² Много позднее, в 1929 году, поэт высказал мысль о своего рода вершинности драмы Гете в развитии этого сюжета: «„Фауст“ создан не одним Гете, он возник из народной легенды, обрабатывался целым рядом писателей до Гете. Редакция „Фауста“ Гете оказалась наиболее удачной, она прикрыла остальные варианты. Но не исключена возможность, что, в связи с опытами омоложения человека, „Фауст“ Гете будет подвергнут переработке». ³³ „Фауст“ — продукт не одного, а многих умов не только

²⁴ Там же. С. 51.

²⁵ Маски. 1912—1913. № 5; Лики творчества. С. 353 и 354.

²⁶ Волошин М. О Репине. М.: «Оле-Лукойе», 1913. С. 20.

²⁷ Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 339, 340 (публ. А. В. Лаврова).

²⁸ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 261. Л. 33.

²⁹ Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 59. *Горомедон* — один из эпитетов Аполлона, «Вождь времени» (греч. миф.).

³⁰ *Гете*. Фауст. С. 88.

³¹ Лики творчества. С. 19 и 22.

³² Аполлон. 1912. № 3/4. С. 68. В «Лицах творчества» (СПб., 1914) эта фраза выпущена. Гете работал над «Фаустом» с 1772-го по 1831 год.

³³ Имеются в виду опыты австрийского физиолога и биолога Э. Штейнаха по омоложению человека путем пересадки половых желез (от обезьян). В волошинской библиотеке есть брошюры на эту тему С. Абрамова (Берлин, 1922), П. Шмидта (Пг., 1923) и С. Воронова (М., 1923).

поэтов, но и ученых. На этом произведении лежит печать творческих усилий коллектива».³⁴

Таким образом, как Гете создавал «Фауста» в течение почти всей своей жизни, так и Волошин почти всю жизнь не расставался с этим произведением.

2

Какие еще произведения Гете были отмечены поэтом?

Уместно предположить, что Волошин как поэт читал все — или хотя бы основные — поэтические произведения Гете. Однако упоминаний в его творчестве и переписке удостоились только пять. 27 января 1897 года мать Волошина Елена Оттобальдовна (кстати, по мнению многих, очень напоминая внешне самого Гете)³⁵ рекомендовала сыну прочесть поэму «Прометей» в переводе К. Д. Бальмонта, опубликованную в № 6 журнала «Русская мысль» за 1896 год.³⁶ Отвечая ей 4 февраля (из Москвы), Волошин пишет: «„Прометей“ Гете в переводе Бальмонта я не читал, но читал некоторые отрывки из него в др(угих) переводах».³⁷ (К этому времени в России был опубликован целый ряд переводов «Прометей», в том числе Д. В. Аверкиева, А. К. Шеллер-Михайлова, М. Л. Михайлова — все в 1871 году; Н. А. Малышева — в 1882 году.) Стихотворение «Горные вершины...» Волошин упоминал в связи с лермонтовским переводом — как пример удачного «приобщения к творческому акту» («Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»³⁸ и набросок «Статья о плагиате»)³⁹. Летом 1921 года (в период красного террора в Крыму и голода!) Волошин «увлекся до самозабвения», восстанавливая по памяти, вместе с П. С. Соловьевой и К. Ф. Богаевским немецкий текст «Горных вершин...». Феодосийка А. М. Петрова записала 17 июня в дневнике: «Пол(иксена) Сер(геевна) улавливала по оставшимся в памяти рифмам, Макс(имилиан) Алек(андрович) на минуту забегал перед лекцией еще к Бог(аевскому) и, спеша оттуда, подошел опять к окну и крикнул нам: — „Припомнил еще!“ — так-то и так-то, и кое-как, общими их усилиями, при двух всего сомнит(ельных) словах, все стихотв(орение) „реставрировали“».⁴⁰ П. С. Соловьева записала для Петровой этот текст, и он сохранился в бумагах Волошина: маленький памятник нестигаемого духа поэтов!

В 1908 году Волошин поставил эпитафией к стихотворению «Созвездия» двустушие из Гете:

Так силы небесные нисходят и всходят,
Простирая друг другу золотые бады...

Схожий мотив есть в стихотворении Гете «Песнь духов над водами»: «Души людские / Воде подобны: / Нисходят с небес, / Восходят к небу...»⁴¹ Явные разночтения можно объяснить, предположив, что Волошин цитировал Гете по памяти (как вообще неоднократно делал).

Незаконченная поэма Гете «Тайны» из «Западно-восточного дивана» упомянута

³⁴ Цит. по: *Опалов В.* У Максимилиана Волошина в Коктебеле // Красный Крым (Симферополь). 1929. 23 июня.

³⁵ Об этом писали, например, М. В. Сабашников и М. И. Цветаева (см.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. Сост. В. Купченко и З. Давыдов. М., 1990. С. 117 и 226; далее — Воспоминания...).

³⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 645.

³⁷ Там же. Ед. хр. 56.

³⁸ Весы. 1907. № 1; Лики творчества. С. 429.

³⁹ Записи на отдельных листках. Скопировано в архиве М. С. Волошиной в Коктебеле в 1970-х годах.

⁴⁰ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 12.

⁴¹ *Гете*. Собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1932. Т. 1. С. 140 (пер. Д. Недовича).

Волошиным в конце 1914 года, — когда он находился в Дорнахе, на строительстве, под руководством Р. Штейнера, антропософского «храма» Иоганнес-Бау или Гетеванум.⁴² В письме к художнице Ю. Л. Оболенской (без даты, по контексту — декабрь 1914 года) поэт сообщал, что получил задание расписать занавес для сцены на сюжет из «Тайн» — «когда брат Марк подходит к монастырю на скалах». «И какое совпадение, — добавлял Волошин, — я задумал его по воспоминанию испанского монастыря Монсеррат под Барселоной, где был когда-то, а сегодня из одного письма Вильгельма Гумбольдта узнал, что Гете именно имел в виду Монсерратский монастырь».⁴³

Несколько раз Волошин обращался к стихотворению Гете «Ученик чародея». В наброске «Наша история связана с Европой...» (примерно 1919 год) он записал: «Существует древняя египетская сказка о неопытной колдунье, которая вызвала духов, но не умела приказывать им, и духи растерзали ее. Четыре тысячелетия спустя Гете воспользовался этой легендой и написал Балладу об „Ученике Волшебника“. В отсутствие учителя ученик производил магический опыт. Он раскрывает книгу, чертит фигуры, произносит заклинания. Духи появляются и начинают немедленно служить ему. Т(ак) к(ак) это духи воды, то они носят ему воду. Вода заливает комнату, дом, окрестность — и он гибнет вместе с ни(ми). Не то же ли самое происходит сейчас на наших глазах с Европой? Европа вызвала духов войны. Они бушевали пять лет...» (на этом текст обрывается).⁴⁴

Через несколько лет Волошин включил этот сюжет в стихотворение «Война и мир»:

В египетском рассказе, перепетом Гете,
Читаем об ученике, который
В отсутствие учителя, призвав
Стихийных духов, ими был растерзан.
Печати снять и разнуздать не трудно
Стихийные неведомые силы,
Но трудно
Заставить их себе повиноваться.⁴⁵

Этот текст был, по-видимому, написан в конце 1921—начале 1922 года — и сразу отослан в Москву, где и скитался по редакциям до опубликования. Между тем уже 1 марта 1922 года Волошин закончил поэму «Машина» (вошедшую в цикл «Путями Каина») — с новым вариантом сюжета:

Как ученик волшебника, призвавший
Стихийных демонов,
Не мог замкнуть разверстых ими хлябей
И был затоплен с домом и селеньем, —
Так человек не в силах удержать
Неистовства машины...

Из *прозаических* произведений Гете в бумагах Волошина оставили след — прямо или косвенно — только шесть. В конце 1899 года, мечтая в Берлине о путешествии по Италии летом, Волошин начал читать «Итальянское путешествие» Гете, о чем сообщил матери в письме от 23 декабря (5 января 1900 года по новому стилю).⁴⁶ О том, что Волошин знал роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера»,

⁴² Распространение идей Р. Штейнера в России и влияние его на здешнюю творческую интеллигенцию (на основе материалов огромного волошинского архива прежде всего) является в настоящее время предметом большого исследования, предпринятого К. М. Азадовским и В. П. Купченко по гранту «Культурная инициатива» Д. Сороса.

⁴³ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 82. Монастырь Монсеррат Волошин посетил в мае (июне) 1901 года.

⁴⁴ Запись на отдельных листках. Скопировано в архиве М. С. Волошиной в 1970-х годах.

⁴⁵ Россия (Москва). 1924. № 9. С. 6.

⁴⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 57.

свидетельствует название одного из разделов его первого стихотворного сборника, вышедшего в Москве в 1910 году, — «Годы странствий». Так поэт намеревался назвать и весь сборник (о чем свидетельствует запись в его дневнике от 28 июля (10 августа) 1904 года) — и тогда же Вячеслав Иванов воспринял это заглавие именно в связи с романом Гете: «Это хорошо. В этом есть отчасти извинение. И потом много милых воспоминаний: Гете, *Wanderjahre...*»⁴⁷ Не мог Волошин не ознакомиться и с автобиографической книгой Гете «Поэзия и правда» — тем более, что в его библиотеке сохранилось ее русское издание (М.; Пб.: Госиздат, 1923. Части 1 и 2 — обе с владельческими надписями). Из этой книги Волошин почерпнул факт, о котором писал 17 декабря 1924 года Л. П. Гроссману: «Эти коротенькие дни перед зимним солнцестоянием — время года, от которого Гете физически заболел ежегодно».⁴⁸

В конце 1906 года М. В. Сабашникова прочла «Сказку» (из «Разговоров немецких беженцев»), которая произвела на нее огромное впечатление. (Впоследствии она позаимствовала оттуда название для своих мемуаров: «Зеленая змея».) Поскольку в то время Волошин жил вместе с Сабашниковой и весьма ценил ее мнения, можно не сомневаться, что и он прочел «Сказку», — тем более, что в экземпляре книги имелись пометы Штейнера.⁴⁹ 25 января (7 февраля) 1915 года в письме к А. М. Петровой Волошин процитировал гетевский афоризм из книги «Максимы и рефлексии»: «„Ложную доктрину нельзя опровергнуть потому, что она ложь считает за истину“ (Гете)».⁵⁰ Наконец, в библиотеке Волошина сохранилось отдельное немецкое издание «Ифигения в Тавриде» (Лейпциг: Ф. Реклам, [Б. г.]).

Высоко ценил Волошин и *научные труды* Гете, которые, видимо, читал во французском переводе: в его библиотеке имеется однотомное собрание «Научных трудов», изданное «Библиотекой Hachette» в 1862 году. В одном из составленных Максимилианом Александровичем списков литературы значится четырехтомник научных работ Гете парижского издательства «Hachette». В этих же списках — работа Ж. Барбэ д'Оревиля «Гете и Дидро» (1880), упоминаемая также в статье Волошина 1908 года об этом писателе,⁵¹ и чей-то труд «Женщины Гете», также на французском языке (брошюр и статей на эту тему было написано великое множество). В январе 1908 года М. В. Сабашникова рекомендовала Волошину (в письме из Рима от 3(16) января): «Если есть в переводе теория света Гете, прочти и непременно. Какая красота его мысли, его путь и его язык в научных статьях».⁵² По-видимому, здесь имеется в виду гетевское «Учение о цвете» (1810). В 1930 году в очерке «О самом себе» Волошин цитировал «слова Гете, которыми он начинает свою „теорию цветов“, определяя ее как трагедию солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества. Это есть основная тема всякой живописи, а акварельной по преимуществу».⁵³ Летом 1931 года поэт повторил эту мысль в письме к журналисту К. М. Добраницкому: «Живопись есть трагедия солнечного луча, проникающего сквозь полупрозрачную сферу», и (...) другой темы для живописи быть не может».⁵⁴ Отзвук этих воззрений находим также в двух стихотворениях Волошина, написанных 6 и 7 февраля 1915 года в Париже: «На дно миров пловцом спустился я...» («Луч радости на семицветность боли / Во мне разложен влагой бытия...») и «Я

⁴⁷ Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. Сост. З. Давыдов и В. Купченко. М., 1991. С. 203.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1386. Оп. 2. Ед. хр. 218.

⁴⁹ Волошина-Сабашникова М. Зеленая змея. СПб., 1993. С. 161 (пер. Е. С. Кибардиной).

⁵⁰ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 96.

⁵¹ Лики творчества. С. 38 (статья «Барбэ д'Оревиля»).

⁵² ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1063.

⁵³ Воспоминания... С. 43.

⁵⁴ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 38.

глазами в глаза вникал...» («Я пленен в переливных снах, / В завывающихся круженьях, / Раздробившийся в отраженьях, / Потерявшийся в зеркалах...»).

Созвучные себе мысли Гете Волошин находил также в знаменитой книге И. П. Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» (поэт пользовался франкоязычным изданием в двух томах — Париж: Библиотека Шарпантье, [Б. г.]). «Как благодарны мы Эккерману, сохранившему для нас разговоры Гете!» — восклицал Волошин в «Ответе Валерию Брюсову» в «Руси» (4 января 1908 года), защищая право писателя записывать и публиковать беседы с выдающимися современниками.⁵⁵ Знакомство с «Разговорами...» Волошин обнаружил еще в конце 1899 года. Рецензию на сборник «Книга раздумий» (вышедший из печати в ноябре 1899 года) он начинает словами: «Гете высказывал мысль, что каждое лирическое произведение должно быть написано непременно на известное событие в жизни поэта. Это определение кладет в основу произведения реальный факт, но самого содержания этого факта не определяет. Если считать реальным фактом каждое мимолетно скользнувшее настроение в душе поэта, то под это определение подойдут все истинно художественные произведения трех поэтов, которых (...) символисты считают корифеями своей школы». Чуть дальше Волошин повторяет «правило Гете» в несколько иной формулировке: «В основе каждого произведения должно лежать действительное событие».⁵⁶ По-видимому, Волошин имел в виду слова Гете: «Мир так велик и так богат, так разнообразна жизнь, что поводов для стихотворства у вас всегда будет предостаточно. Но это непременно должно быть стихотворение „на случай“, иными словами, повод и материал для них должна поставлять сама жизнь».⁵⁷ В феврале 1910 года в статье «Мысли о театре», разбирая процесс «возникновения поэтического произведения», Волошин повторил: «Гете требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни».⁵⁸

Одной из любимейших стала для Волошина мысль Гете о том, что художественное творчество требует самоограничения. «Величайшее искусство и заключается в том, чтобы себя изолировать и ограничить», — говорил Гете.⁵⁹ Ту же идею Волошин внушал К. Д. Бальмонту в 1909 году (мемуарная запись «Бальмонт, в твоих рассказах...»),⁶⁰ засвидетельствовав это также в статье «Поэты русского склада»: «Однажды я решился спросить Бальмонта: считает ли он справедливыми слова Гете о том, что творчество начинается лишь там, где есть самоограничение? Он же ответил мне: „Но если бы ты знал, сколько еще стихотворений я не захотел написать!“»⁶¹

В 1913 году Волошин повторил эту мысль в лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве»,⁶² а в июне 1917 года — в наброске «Предварение» к сборнику ужасы избранных стихотворений «Иверни» (где отметил, что эти слова были «направляющим указанием» для него самого).⁶³ В стихотворении «Подмастерье» (24 июня 1917 года) он формулировал:

Для ремесла и духа — единый путь:
Ограничение себя...

В письме к молодой поэтессе Е. А. Новской от 28 июня 1918 года Волошин дал следующее пояснение: «„Творчество начинается с самоограниченья“». Слова

⁵⁵ Лики творчества. С. 722.

⁵⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 175.

⁵⁷ Цит. по: Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 72 (далее — Эккерман).

⁵⁸ Лики творчества. С. 112.

⁵⁹ Эккерман. С. 159.

⁶⁰ Волошинский вестник (Валка). 1991. 8 марта. С. 14 (публ. В. Купченко).

⁶¹ Лики творчества. С. 538; впервые: Утро России. 1911. 28 мая.

⁶² ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 298. Л. 29.

⁶³ Из творческого наследия советских писателей. Л., 1991. С. 157 (публ. В. В. Базанова).

только рама для молчания. Замысел выражается в том, о чем умолчано, а не в том, что сказано». ⁶⁴ Начинаящей писательнице С. Г. Кожевниковой Волошин писал 4 марта 1923 года: «Вам необходимо приняться за сознательное изучение техники художественного слова и не забывать слов Гете: „Творчество начинается с самоограничения”». ⁶⁵ В 1930 году в очерке «О самом себе» Волошин дал толкование мысли Гете применительно к живописи: «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение: недостаток краски, плохое качество бумаги, какой-либо дефект материала, который заставляет живописца искать новых обходных путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись». ⁶⁶

В статье «Современный французский театр» Волошин обратил внимание на замечание Гете об итальянском драматурге К. Гоцци, будто бы утверждавшем, что в театре «существует всего-навсего тридцать шесть трагических ситуаций». ⁶⁷ Французский писатель Жорж Польти в специальной брошюре «36 драматических ситуаций» (Париж, 1912) «попытался найти это число театральных комбинаций» — и Волошин, признавая их применительно к театру прошлого, выдвигал мнение, что для современных пьес хватило бы всего «четырёх основных драматических положений». ⁶⁸ Много позже, 27 марта 1932 года, вспоминая о своем знакомстве с Ж. Польти, Волошин отмечал, что «мысли, приписываемые Гете, в разговорах с Эккерманом, — Карло Гоцци», у Гоцци не найдены. ⁶⁹

Пока не обнаружен источник одной цитаты из Гете, приведенной Волошиным. В статье «„Горе от ума” на сцене Московского Художественного театра» он писал: «Для правильной оценки художественного произведения надо, как требует Гете, стать на точку зрения его творца». ⁷⁰ В наброске статьи «О непонимании» (около 1908 года) поэт повторил: «Гете требует, чтобы каждый писатель для оценки произведения становился бы прежде всего вполне на точку зрения автора, и, так сказать, глядел бы на его произведение изнутри». А далее, подчеркнув, что требование это «справедливо», Волошин задается вопросом: как же его осуществить? «Осуществление его возможно относительно старых писателей: нам известна их личность, их историческая эпоха, общий дух их произведений — все это значительно облегчает нашу задачу понимания. Но для современного писателя это значительно труднее, так как необходимо самому найти ключ (к) его произведениям». ⁷¹ Считаю полезным хотя бы указать эту цитату, поскольку и простое нахождение ее в волошинском архиве — дело трудоемкое и облегчит работу будущим исследователям.

3

Представляют интерес и общие оценки Гете и его творчества, сделанные Волошиным в разное время. Причисляя Гете к великим мастерам, Волошин ставил его в ряд с Данте, Шекспиром и Пушкиным, — отмечая, что в каждом из них мы имеем «миры, которые вместили в себе и поглотили тысячи индивидуальностей и работы, предшествующие им». ⁷² (Ср. с приведенной выше оценкой в интервью В. Опалову 1929 года.) Отметим сходную мысль самого Гете: «В искусстве едва

⁶⁴ Скопировано в архиве М. С. Волошиной в Коктебеле в 1970-х годах.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Воспоминания... С. 43.

⁶⁷ Эккерман. С. 352.

⁶⁸ Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 1. С. 57; Лики творчества. С. 126.

⁶⁹ Волошин М. Путник по вселенным. Сост. В. Купченко и З. Давыдов. М., 1990. С. 258.

⁷⁰ Око. 1906. 7 окт.; Лики творчества. С. 381.

⁷¹ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 204 (статья не закончена).

⁷² Волошин М. О плагиате (ок. 1909) // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385.

ли не главную роль играет преемственность. Когда видишь большого мастера, обнаруживаешь, что он использовал лучшие черты своих предшественников и что именно это сделало его великим». ⁷³

Причисляя Гете к оккультистам, Волошин видел в нем — наряду с Яковом Беме — один из источников учения Р. Штейнера (недатированный набросок «Эзотеризм — скрытая сторона религий...»). ⁷⁴ В то же время он считал «великого немецкого поэта» ⁷⁵ реалистом, подготовленным писателями «Бури и натиска» (набросок к выступлению о докладе В. Я. Брюсова 30 декабря 1910 года). ⁷⁶ В статье же «„Горе от ума“ на сцене Московского Художественного театра» он причислял (что более верно), вместе с Р. Ленцем и М. Клингером, к «бурным гениям» самого Гете. ⁷⁷ Сравнивая Гете с Э. Верхарном, Волошин отмечал у первого математическую четкость глаза (лекция «Верхарн», 1919). ⁷⁸ 4 марта 1927 года, посетив подмосковную усадьбу-музей Мураново, Волошин записал в книге отзывов, что «веймарский дом Гете» не дает «такого непосредственного чувства „атмосферы творчества“» ⁷⁹ — хотя о посещении Волошиным Веймара других сведений нет...

В заключение назову некоторые книги самого Гете и книги о нем, — помимо названных выше, — сохранившиеся в волошинской библиотеке в Коктебеле. Это — несколько томов «Собрания сочинений» Гете, вышедшего в Петербурге в 1878—1880 годах под редакцией Н. В. Гербеля (тома 1, 3, 4 и 5: стихотворения и поэмы, драмы в стихах, «Вильгельм Мейстер»). Все эти книги — со штампом «Берег моря»: название усадьбы генерала Н. А. Маркса в приморских Отузах. О том, что был у него «в библиотеке и взял много книг (как «запас на „зиму“)», Волошин писал Марксу, находившемуся тогда в Тамани, 27(14) октября 1919 года. ⁸⁰ Очевидно, кем-то из сотрудников Государственной Академии художественных наук была подарена Волошину «Лирика» Гете (М.; Л.: ГИХЛ. 1931).

Среди книг о Гете: Андрей Белый. «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (М.: Духовное знание, 1917); Г. Зиммель. «Гете» (М.: ГАХН, 1928). Последняя книга была переведена А. Г. Габричевским и имеет его дарственную надпись (от 5 февраля 1929 года). Кстати, Габричевский именно в Коктебеле, где он жил каждое лето начиная с 1924 года, работал над переводами и комментарием юбилейного тринадцатитомного собрания сочинений Гете (1932—1949). О выходе в Москве первого тома сообщал Волошину 1 мая 1932 года поэт Всеволод Рождественский. «Думаю, Габричевский пришлет тебе эту книгу», — добавлял он. ⁸¹ Уместно предположить, что Волошин не раз беседовал о Гете с Габричевским — так же, как с другим гетеанцем, Э. Ф. Голлербахом, посетившим Коктебель в 1927 году. 18 мая 1932 года последний послал Волошину «программу библиофильского вечера памяти Гете», проведенного в Ленинграде. ⁸²

По-видимому, эти два известия (от Рождественского и Голлербаха) были последним прикосновением мысли Волошина к любимому писателю: 11 августа 1932 года его не стало. Знаменательно, что над свежей могилой поэта, 12 августа, наряду с его собственным стихотворением «Коктебель», прозвучало стихотворение Е. А. Баратынского «На смерть Гете» (1832), — подчеркнувшего, как много общего было в мировоззрении двух поэтов, немецкого и русского. ⁸³

⁷³ Эккерман. С. 194.

⁷⁴ Скопировано в архиве М. С. Волошиной в 1970-х годах.

⁷⁵ Лики творчества. С. 126.

⁷⁶ Скопировано в архиве М. С. Волошиной в 1970-х годах.

⁷⁷ Лики творчества. С. 379.

⁷⁸ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 316.

⁷⁹ Там же. Ед. хр. 375.

⁸⁰ Скопировано в архиве М. С. Волошиной в 1970-х годах.

⁸¹ Архив Дома-музея М. А. Волошина.

⁸² Там же.

⁸³ Воспоминания... С. 621—622.

...Всё дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных создання,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования;

.....
С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.
Изведен, испытан им весь человек!..

Небезынтересна и такая деталь: подобно Гете, Волошин чувствовал недомогание «во всем теле от отсутствия солнца» в период зимнего солнцестояния.⁸⁴ Сам поэт писал об этом А. Г. Габричевскому 15 декабря 1924 года: «Всею существом жду, чтобы миновало зимнее солнцестояние и вспоминаю, как Гете физически заболел каждый год в это время. Это ощущение сейчас у нас обоих».⁸⁵

⁸⁴ Волошина М. С. Макс в вещах. (Зимний кабинет) // Архив ДМВ.

⁸⁵ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 21; см. также вышеприведенный отрывок из письма к Л. П. Гроссману.

© В. В. Попов

«ЕДИНЫЙ ФРОНТ»

(О РОМАНЕ ЭРЕНБУРГА, ТАК И НЕ НАПЕЧАТАННОМ В РОССИИ)

«Судьбы книг были столь же неисповедимы, сколь судьбы людей», — заметил Илья Эренбург и на страницах мемуаров, повествуя о 1946 годе, одним абзацем пояснил этот тезис: — «Я сдал в издательство „Советский писатель“ две книжицы: путевые очерки „Дороги Европы“ и сборник стихов „Дерево“. Очерки не вызвали никаких возражений, тем паче, что они уже были напечатаны в „Правде“ или „Известиях“. А стихи смущали издательство: „Чересчур пессимистично“».¹ Казалось бы, дальнейшая судьба книг predetermined: очеркам суждена широкая дорога, стихи же могли в лучшем случае рассчитывать на одну скромную публикацию. На самом деле благополучные «Дороги Европы» в том же году вышли вторым изданием стотысячным тиражом, но вскоре, из-за того что в них четыре раза упоминалось попавшее в суровую опалу имя маршала Тито, приказом уполномоченного Совета Министров СССР по охране военных и государственных тайн в печати от 21 августа 1949 года были изъяты «из библиотек общественного пользования и книготорговой сети».² С идеологически сомнительными стихами все обернулось иначе. Поначалу судьба их была тревожна. «Фадеев потом рассказывал мне, — писал в тех же мемуарах Эренбург, — что книгу хотели упомянуть в одной из разгромных статей, но я был за границей, и меня оставили в покое. Словом, „Дереву“ повезло». И действительно, стихи из этой книги в дальнейшем многократно переиздавались, включались почти во все антологии, в то время как очерки о послевоенной Европе после 1946 года ни разу не выходили.

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М., 1990. Т. 3. С. 32.

² Московские новости. 1992. 9 авг.

Эта история — один из многочисленных примеров в творчестве Эренбурга, когда ему не удавалось ни предугадать судьбу своих произведений, ни повлиять на нее. Нечто подобное, но с более печальным эпилогом, когда специально рассчитанная на успех у властей книга вообще не вышла в нашей стране, случилось с Эренбургом в один из наиболее драматичных периодов его творческой жизни.

Нелегкая, извилистая судьба Ильи Эренбурга постоянно бросала писателя от одного идеологического берега к другому, зачастую оставляя его вообще вне берегов. Особенно же серьезный и длительный период того, когда Эренбург, по выражению критика Н. Терещенко, был «ни в сих, ни в оных», наступил во второй половине 20-х годов. Тогда Эренбург постоянно жил за границей, много писал, но именно в те годы, о которых пойдет речь в этих заметках, как свидетельствовал М. Осоргин, ссылаясь на мнение Г. Адамовича и разделяя его, «Эренбурга принято замалчивать, и при том по обе стороны рубежа: ни там, ни здесь его не любят. Если о нем пишут, то его непременно бранят. При этом его читают не только обе стороны, но и на иностранных языках: так, немцы переводят все, что пишет Эренбург, и, вероятно, не только потому, что у него такая звучащая по-немецки фамилия. Я думаю, что потому его переводят и читают, что он интересен и приятно зол... Замалчивают Эренбурга потому, что он сидит между двумя стульями: один стул в кафе на Монпарнасе, а другой стул, колченогий, в Москве».³

Эренбург ни у советских, ни у эмигрантских критиков не был в чести прежде всего за свои идеологические позиции. И те и другие, не отрицая художественных достоинств его произведений, не могли принять ни темы его книг, ни его героев, ни подхода писателя к окружающей его действительности — одним словом, критиков не устраивала авторская позиция Эренбурга, одинаково клеймившего и красных, и белых. Правда, за рубежом, где идеология слабо влияла на издательские дела, его книги постоянно выходили на русском языке и еще чаще в переводах на немецкий, французский, польский, чешский, английский и другие европейские языки, но на родине, где для тех, кто вершил издательскую политику, Эренбург был чуждым, а порой и враждебным автором, пробиться к читателю ему было крайне сложно. «У меня обидное для писателя положение, — жаловался Эренбург в письме к одному из своих друзей, — я пишу для переводов».⁴

Выходившие на Западе произведения Эренбурга в России печатались либо в отрывках, либо не выходили вообще, и лишь на исходе десятилетия, когда он написал «не роман, но хронику нашего времени» — историю автомобиля, а в сущности историю общества, ставшего на капиталистический путь развития, писателю показалось, что он нашел тот путь, который может примирить его и с советскими идеологами, и с их эмигрантскими противниками. Это была книга, описывающая рождение и рост автомобиля, рассказывающая о различных необходимых его составляющих — резине, бензине и т. д., но главное — о новой психологии человека, связанного в той или иной форме с автомобилем. Не прибегая к беллетристике, Эренбург сумел создать чрезвычайно драматичное, динамичное и увлекательное произведение. В письме Е. Замятину, с которым в те годы Эренбург постоянно делился и результатами творческой работы, и своими планами, он 3 марта 1929 года рассказал: «Сейчас я готовлю нечто вроде кинохроники нашего времени: историю автомобиля, т. е., вернее, его создателя и человеческих трагедий, которые он при этом испытывает. Входит сюда нефть, каучук и прочие мировые „этуали“. Вещь документальная, т. е. без сюжета и без выдуманного. М(ожет) б(ыть), это неправильно, но романы, как таковые, мне надоели».⁵

³ Последние новости (Париж). 1930. 23 янв.

⁴ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Т. 1. С. 629.

⁵ ИРЛИ. Ф. 146. Оп. 1. Ед. хр. 9.

Новая книга Эренбурга называлась «10 лошадиных сил». Она вышла летом 1929 года в берлинском издательстве «Петрополис» и почти одновременно была напечатана в московском журнале «Красная новь».

Едва отправив рукопись «10 лошадиных сил» в издательства, Эренбург предпринял путешествие по северным странам Европы, а вернувшись в Париж, по горячим следам написал большую серию очерков «Север», среди которых был и «Король спичек», посвященный шведскому фабриканту Ивару Крейгеру. Очерки еще не были опубликованы, когда к концу 1929 года подоспели публикации «10 лошадиных сил» в Берлине и Москве, а вслед за этим — отклики печати на эту книгу. Неожиданно (или ожидаемо?) новая вещь Эренбурга была благожелательно принята и советской, и эмигрантской критикой.

Редакция «Красной нови» уже при публикации произведения отметила, что, «учитывая недостатки романа», которые она усмотрела в том, что Эренбург «не развернул с необходимой полнотой изображение классово-борьбы», она «тем не менее дает его как произведение, ярко и талантливо разоблачающее капиталистическую рационализацию». Ленинградский критик Зел. Штейнман воспринял книгу вполне по-советски, в идеологическом плане, однако автора одобрил: «Психология империализма, превосходно изображенная в главах о нефти и каучуке, биржевой ажиотаж, закулисные интриги, газетные сенсации, сложный механизм обработки „общественного мнения“, подоплека знаменитого „просперити“; международный нефтяной разбор, конкуренция между Америкой и Европой за обладание источниками сырья; маленькие держатели биржевого счастья, диктаторы и честолюбцы мирового рынка, законодатели интернациональных „курсов“, вдохновители международных панам; стреляющиеся биржевые короли и погибающие безвестные клерки; наряду с этим — потрясающая картина колониальной системы и „демократов с материка“, — все это находит свое талантливое отражение в романе Эренбурга».⁶

Эмигрантский критик Н. Мельникова-Папоушек подчеркивала художественное и психологическое значение книги и тоже поддерживала автора: «„10 л. с.“ — бесспорно новый жанр, во всяком случае в русской литературе; жанр приятный, свежий и отвечающий как литературным, так и читательским требованиям эпохи. Тот, кто читал другие наши рецензии о более ранних книгах И. Эренбурга, не сможет заподозрить нас в пристрастии к этому писателю, а потому поймет, насколько должен был измениться тон его произведений, чтобы мы могли написать предыдущие строки. Что же, собственно, произошло? Ничего особенного с литературной точки зрения, но нечто очень важное в личном порядке — писатель нашел себя, он перестал подражать и писать в чужом роде, открыл свой жанр».⁷

О том, что «писатель нашел себя», писали в благожелательных рецензиях на «10 лошадиных сил» и М. Осоргин,⁸ и все другие рецензенты по обе стороны границ. Худого слова о книге ни с той, ни с другой стороны не последовало. Это, безусловно, вдохновило Эренбурга на продолжение удачно найденной темы, тем более что соответствующего материала и наблюдений у него было более чем достаточно.

Теперь писатель перешел от автомобилей к спичкам и, обратившись к образу «короля спичек» Ивара Крейгера, в январе 1930 года приступил к работе над второй книгой «Хроники наших дней», как было обозначено в подзаголовке «10 лошадиных сил». Новая книга была названа Эренбургом «Единый фронт».

Уже после выхода книги один из критиков, укрывшись за псевдонимом «Скептик», крайне зло, но довольно точно раскрыл одну из задач, возможно

⁶ Вечерняя красная газета. 1929. 27 дек.

⁷ Воля России (Прага). 1930. № 1. С. 89.

⁸ Последние новости. 1930. 23 янв.

основную, которую ставил перед собой писатель: «Социальный заказ Эренбурга заключается в противопоставлении гниющего разлагающегося буржуазного мира расцветающему советскому режиму. Заказ Эренбург, хотя он и очень себе на уме, выполняет с усердием, которое живо напоминает сказочного дурака, разбившего себе лоб, когда его заставили Богу молиться. В первоклассном лондонском отеле „чувствуется во рту привкус гнили и комната полна сладковатого запаха падали“. Зато СССР — пусть даже на солнце есть пятна — прозрачно чисто, как солнышко, и непорочно, как новорожденное дитя. Там веет „суровой монастырской (! вот до чего усердие доводит) жизнью“. Европа только тем и занята, чтобы злоупотребить против советской власти, но монастырские подвижники Москвы легко отбояриваются от всяких поползновений и на каждом шагу дают чувствовать свое умственное (особенно перед немцами, которых Эренбург наиболее старательно обливает зловонными помоями) и моральное превосходство».⁹

Недоброжелатель Эренбурга довольно верно почувствовал стремление писателя угодить советской власти и после изъятия из обращения своих романов «Рвач» и «В Проточном переулке», запрещения к выходу в СССР «Бурной жизни Лазика Ройтшванца», искореженного до неузнаваемости и напечатанного в отрывках в различных журналах «Заговора равных», создать произведение, предназначенное явно для публикации в России и зачисления автора в «советские писатели». Ему и в голову не могло прийти, что именно «Единый фронт» так никогда и не будет издан в Советской стране и все многолетние усилия для преодоления этого окончатся неудачей.

Действительно, тех, кто «не пропустил» «Единый фронт», издавая одновременно другие книги Эренбурга, понять нелегко и, для того чтобы выяснить, почему книга, казавшаяся автору обреченной на успех в Советском Союзе, не оправдала этих надежд и не дошла до российского читателя, придется проследить весь незавершенный путь романа, проанализировать и сопоставить то немногое об этой книге, что появилось на страницах печати, вчитаться в эренбурговский текст и в ранне не публиковавшиеся архивные материалы, касающиеся этой истории.

Создав «10 лошадиных сил» как вещь сугубо документальную, Эренбург в новом романе решил немного развязать себе руки и слегка беллетризовать «Единый фронт», дав основным героям прозрачные псевдонимы, позволив тем самым себе типизировать художественные образы и описываемую ситуацию. В остальном же «Единый фронт», как и «10 лошадиных сил», состоял из серии вполне самостоятельных очерков, скомпонованных в определенной последовательности и связанных между собой лишь общей темой и некоторыми сквозными действующими лицами. Сам Эренбург не обольщался беллетристическими достоинствами своего нового произведения и 17 марта 1930 года писал Е. Замятину: «Я работаю, пишу. Теперь нечто вроде ублюдочного романа: борьба за рынки, спички, хлопок и пр.». Интересовался Эренбург и мнением Замятина о своей предыдущей книге: «Читали ли Вы отрывки, довольно жалко подобранные, из последней моей книги „10 л. с.“? Хотел там передать ужас перед машиной, по форме же найти жанр средний между романом и репортажем. Было это в „Кр. нови“. Жаль, не могу послать Вам книгу».

Работа над «Единым фронтом» близилась к завершению, и перед Эренбургом встал вопрос, где роман печатать. За границей само собой подразумевалось берлинское издательство «Петрополис», в последние годы издававшее практически все книги Эренбурга. С российскими издательствами у писателя такой ясности не было. Издававшие его в последние годы «Земля и Фабрика» и «Прибой» были весьма ненадежны в смысле выполнения данных обещаний, с другими вообще контакты отсутствовали. Эренбург вспомнил о возникшем весной 1928 года в Москве издательстве «Федерация», которое успело себя неплохо проявить, выпус-

⁹ Руть (Берлин). 1931. 25 февр.

кая по несколько десятков книг в год. К тому же минувшей осенью «Федерация» предложила Эренбургу выпустить его произведения «Заговор равных», «10 лошадиных сил» и «Виза времени», о чем Эренбург вспомнил в письме к В. Лидину от 27 апреля 1930 года. Тогда Эренбург отказался и уступил их издательству «ЗиФ», которое, кстати, получив на эти книги права, так и не воспользовалось ими. Весной 1930 года Эренбург решил связать судьбу своей новой книги с «Федерацией», тем более что там в это время выходила «Путина» московского поверенного в издательских делах Эренбурга В. Лидина, которому, таким образом, проследить за прохождением рукописи Эренбурга в этом издательстве было бы, вероятно, легче, чем в каком-либо другом.

Закончив в июне «Единый фронт», Эренбург отослал рукопись в «Петрополис» и в «Федерацию», съездил отдохнуть в Бретань и, как и год назад, отправился путешествовать, на этот раз в Англию. Побывав в Лондоне на заседаниях ПЕН-клуба, по приглашению которого он прибыл в страну, Эренбург поехал по другим городам, а на обратном пути в Париж побывал еще и в Германии и во Францию вернулся только в конце августа. Там его ждало письмо из Ленинграда от М. Л. Слонимского, с которым Эренбург уже много лет был в переписке, помогая Слонимскому в издании его произведений за границей и пользуясь его помощью в публикациях в России, тем более что Слонимский был не только писателем, но в некотором роде и «издателем», ибо постоянно состоял в редколлегиях различных альманахов, журналов, издательств.

На этот раз Слонимский сообщал Эренбургу, что в Ленинграде при редакции «Красной газеты», в вечерних выпусках которой Эренбург в эти годы публиковал почти все свои статьи, очерки, эссе, затевается издание нового журнала «Стройка», в редколлегию которого Слонимский намерен был войти, и приглашал Эренбурга к сотрудничеству в этом журнале. «Спасибо за память и за предложение. Попробую наладить работу с Вашей „Стройкой“, — ответил Эренбург 24 августа. — Сейчас вот сажусь за работу и мои очерки об Англии пошлю Вам... Я кончил роман „Единый фронт“. Боюсь, что Вы увидите его в столь же деформированном и загадочном виде, как „10 л. с.“».¹⁰ Эренбург в то время и подумать не мог, что настанет время, когда между прочим упомянутый им «Единый фронт» будет не раз главной темой его писем Слонимскому, да и «Стройка» займет заметное место в творческой судьбе как автора, так и его романа.

Спустя несколько дней Эренбург прочитал в парижской газете: «В берлинском издательстве „Петрополис“ вскоре выйдут: второй том романа Алексея Толстого „Петр I“ и новый роман И. Эренбурга „Единый фронт“».¹¹ Тем временем он работал над английскими очерками, первые два из которых он 23 сентября послал М. Слонимскому, вновь упомянув, что «весной закончил роман „Единый фронт“ — об европейских трестах, спичках и пр.».¹² 11 октября «Последние новости» сообщили, что в редакцию поступил для отзыва выпущенный «Петрополисом» роман И. Эренбурга «Единый фронт». Первую рецензию на эту книгу написал Георгий Адамович: «„Единый фронт“ — это, разумеется, единый фронт капиталистов и империалистов против Советского Союза. Капиталисты и империалисты между собой враждуют и единство их наладить трудно. Миллиардер Ольсон, „спичечный король“, соперничает с другим миллиардером, сэром Вайнштейном, витебским евреем, смещающим королей и по коммерческим расчетам устраивающим революции. Министры в их руках — куклы. Войны, договоры, союзы, речи в парламентах или в Лиге Наций — все делается по приказу Ольсонов и Вайнштейнов. Догадка не новая, как известно. Однако же советские политические теоретики, стоящие на той же точке зрения, признают, вероятно, что не так уж абсолютна и комически

¹⁰ Нева. 1988. № 4. С. 176—177.

¹¹ Последние новости. 1930. 29 авг.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 1. Д. 65. Л. 28.

откровенна зависимость правителей от банкиров. Но Эренбург не реалист, а сатирик. Поэтому он сгущает краски. Один только московский посол, тов. Карнаухов, герой добродетельный. Остальные персонажи — тупицы, проходимцы, воры, развратники, наглецы, как и подобает быть империалистам».¹³

Как видно, книга получилась вполне «советская» и задержка известий из Москвы была непонятна. 21 ноября Эренбург написал В. Лидину: «В „Федерацию” я послал две рукописи: „Единый фронт” и „Мы и они” — последняя — литмонтаж — русские писатели о Франции. Ответа не получил. Выясните, берут ли они книги?»¹⁴ Эренбург не знал тогда, что еще 3 ноября в издательство была отдана внутренняя рецензия писателя Н. Огнева, который считал, что «роман написан на тему конкуренции на мировом рынке советских и скандинавских спичек. Тема, как будто злободневная, роман помечен 1930 годом, но по окончании чтения остается впечатление никчемности, пустоты, скуки. Главным действующим лицом Эренбург наметил Свена Ольсона, главу мирового спичечного треста, но на эренбургских страницах этот миллионер превращается в страдающего чеховского героя. Противником Ольсона (идеологическим) является Иван Михайлов, родной брат вредителя-эмигранта, но Эренбург показывает какого-то запоздалого сменовевода, и читателю становится тошно, несмотря на сладенькую эренбургскую водичку. Ряд второстепенных персонажей тоже не вызывает к себе доверия. Несмотря на бойкость стиля, роман читается с трудом и вряд ли представит интерес для советского читателя. Предлагаю отклонить».¹⁵

Отзыв Н. Огнева приведен здесь полностью. Помимо нежелательного родства у одного из действующих лиц (отнюдь не главного и даже не третьестепенного героя, а лишь проходного персонажа), рецензия никаких претензий не предъявляет. Правда, некоторые герои не вызывают у рецензента доверия (видимо, все-таки, не художественного, а идеологического), но может ли это быть причиной отказа от публикации? Тем не менее на Эренбурга была возложена ответственность за недостаточную положительность некоторых персонажей и в публикации отказано. «Я получил от „Федерации” рукопись „Единого фронта”, — написал Эренбург 29 ноября Лидину. — Печально, но факт».

Посчитав случившееся простым недоразумением, Эренбург в тот же день написал М. Слонимскому: «Я получил телеграмму от Чагина о том, что английские очерки будут напечатаны в „Звезде”. Очень обрадовался и не знаю как благодарить Вас за Ваши дружеские услуги. Но вот — подл человек! — вместо благодарности обрушиваюсь на Вас с новой просьбой: посылаю Вам рукопись моего нового романа „Единый фронт”. Передайте ее, пожалуйста, тому же Чагину, который, судя по словам Груздева, стоит во главе издательства. Вряд ли надо Вам говорить, как для меня важно, чтобы, наконец, какая-то из моих книг вышла в оригинале. Пойду скрепя сердце на купюры».¹⁶

Видимо, поняв, что до этого он Слонимскому фактически ничего о своей новой книге не сообщал, Эренбург 3 декабря написал еще одно письмо: «Я послал Вам третьего дня рукопись романа „Единый фронт”, забракованного „Федерацией”. Одна надежда: может быть, можно пристроить в Ленинграде. Суть даже не в деньгах — очень хочу, чтобы после долгого перерыва вышла книга в СССР. Если не трудно, черкните, что роман получили — и есть ли надежда».¹⁷

Поскольку издательство при возврате рукописи никаких причин Эренбургу не сообщило, он 17 декабря попросил Лидина узнать, «почему „Федерация” отказалась

¹³ Последние новости. 1930. 18 дек.

¹⁴ Фотокопии писем Эренбурга к В. Лидину хранятся в собрании Б. Я. Фрезинского, с чьего любезного согласия цитируются здесь.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 625. Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 43.

¹⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 1. Д. 65. Л. 35.

¹⁷ Там же. Л. 36.

от „Единого фронта” и что мне теперь с ним делать?». Это было тем более важно, что «Федерация» не собиралась порывать с Эренбургом и, отклонив роман, теперь всерьез заинтересовалась его очерками об Англии. По-видимому, не дождавшись ни от Лидина, ни от издательства вразумительного ответа, Эренбург 25 января 1931 года написал Лидину: «Я получил письмо от „Федерации” и в ближайшие дни пошлю туда английские очерки. Что с „Единым фронтом”? Мне очень горько, что отечество меня не читает».

«Федерация», не желая портить отношений с Эренбургом, скорее всего, попыталась отговориться отсутствием в издательстве текста романа. В связи с этим 19 февраля Эренбург сообщил Лидину: «„Федерация” по тупости вернула мне сюда рукопись... „Единый фронт” я посылаю Вам через диппочту». В тот же день Эренбург написал и Слонимскому: «Я высылаю сегодня заказной бандеролью рукопись „Единого фронта” на адрес „Звезды” — это самое простое. На всякий случай высылаю через наше полпредство Вам лично другой экземпляр».¹⁸

Теперь уже в России рукописей хватало на несколько изданий, но дело тем не менее не двигалось. 19 апреля Эренбург напомнил Слонимскому о своем романе: «Жду с нетерпением известий касательно „Единого фронта”; очень хочу, чтобы этот роман был напечатан у нас».¹⁹ Это напоминание пришлось Слонимскому весьма кстати, и он решил по-своему разрешить сложившуюся ситуацию. Дело в том, что всю уходящую зиму Эренбург активно сотрудничал с ленинградским журналом «Стройка», одним из руководителей которого был Слонимский. Великолепные очерки Эренбурга, щедро посылаемые в Ленинград, печатались чуть ли не в каждом номере журнала и привлекали к нему немало читателей. Но к апрелю запас эренбургских очерков в портфеле редакции иссяк, а Эренбург по целому ряду причин не спешил с его пополнением. Оставаться же без материалов столь популярного автора редакции не хотелось и, прочитав очередное напоминание писателя о «Едином фронте», Слонимский нашел оригинальный выход, способный хоть в какой-то мере удовлетворить и писателя, и журнал. Он предложил Эренбургу напечатать в «Стройке» несколько отрывков из так и не напечатанного в России романа.

Эренбург был противником публикации отрывков из своих еще не изданных вещей, но «Единый фронт», хоть и за границей, но по-русски уже вышел, а перспективы советского издания все еще были не ясны, и он согласился. 29 мая 1931 года Слонимскому ушло письмо: «Я ничего не имею против напечатания в журналах отрывков из „Единого фронта” (прошу указать, что это за отрывки). Но особенно меня интересует — выход романа книгой».²⁰ С этим письмом Эренбург, уже более трех месяцев не посылавший Слонимскому ни одной своей статьи, отправил очерк о только что открытой в Париже Всемирной выставке. Тема очерка была интересная и актуальная. Об этом событии так или иначе писала вся пресса, и у «Стройки» была возможность также оперативно откликнуться, но в редакции, видимо, решили, что полученный ими очерк Эренбурга не устареет, и отложили его про запас, а пока решили воспользоваться разрешением автора на печатание отрывков из «Единого фронта». Впрочем, о том, что она дает отрывки из романа, редакция решила умолчать, и в аннотациях к публикациям об эренбургских материалах сообщалось как о его новых очерках.

Уже в № 17—18, вышедшем в июне, появилась глава из «Единого фронта» «Каникулы в Бретани», а в июльском № 20—21 под заголовком «Цена независимости» был опубликован отрывок из главы «Работа и лирика». Лишь после этого, в августовском № 22 «Стройка» напечатала очерк Эренбурга о Всемирной выставке

¹⁸ Там же. Л. 39.

¹⁹ Там же. Л. 43.

²⁰ Там же. Л. 45.

«Экзотические сюжэвки». Он оказался последним выступлением писателя в этом журнале.

В сентябре издательство «Федерация» выпустило книгу Эренбурга «Англия», что опять подтолкнуло писателя на выяснение судьбы своего романа. Неизвестно, написал ли он что-нибудь в «Федерацию» (ни одного письма Эренбурга в это издательство, так же как и писем из издательства к нему, разыскать не удалось), но 25 сентября Эренбург опять обратился к Слонимскому с вопросом: «Как „Единый фронт“? Может быть, его можно протолкнуть с купюрами или с к(а-ким)-л(ибо) предисловием?»²¹

Положительного ответа на этот вопрос-предложение Эренбург не дождался и надолго уехал в Испанию. Вскоре после возвращения оттуда он 23 января 1932 года вновь в письме к Слонимскому вернулся к судьбе своего романа: «Я был в Испании два месяца, — сообщал он. — Очень занятно. Недавно кончил книгу испанских очерков. Послал в „Красную новь“. Не знаю, возьмут ли. Что с „Единым фронтом“?»²² Но никаких сведений о судьбе написанного почти два года назад романа не появилось.

В начале весны в газетах промелькнула небольшая заметка «Париж (ТАСС). 12 марта. По сообщению агентства Гавас сегодня утром в Париже из револьвера в сердце покончил с жизнью глава шведского спичечного синдиката Ивар Крейгер». Ивар Крейгер — прототип главного героя «Единого фронта» Свена Ольсона, в момент создания романа благополучно здравствовавший, но которому Эренбург своей авторской волей определил внезапную смерть. По свидетельству секретаря Крейгера барона фон Дракенфельса, Крейгер накануне самоубийства читал роман И. Эренбурга «Единый фронт», уже переведенный на многие европейские языки.

В 1962 году К. Богатырев прислал И. Эренбургу перевод из статьи немецкого публициста Курта Тухольского, который под псевдонимом Peter Panter в июле 1932 года опубликовал в берлинском журнале «Die Welte Bühne» № 2 статью «Schnisrel» («Обрезок»), где написал: «Илья Эренбург был единственным писателем, который в книге „Die Heiligsten Guter“ (так по-немецки назывался «Единый фронт»). — В. П.), выпущенной издательством Малик в Берлине, указал пальцем на Ивара Крейгера перед самым его крахом. Крупные финансисты были возмущены, они содрогались, читая его книгу: „Что может понимать в этом какой-то литератор?“ И опять-таки следует подчеркнуть их глупость, близорукость, отсутствие инстинкта».²³

Следует подчеркнуть глупость, близорукость и отсутствие инстинкта и у работников издательства «Федерация», не захотевших или не сумевших воспользоваться таким блестящим поводом для выпуска в свет «Единого фронта». Возможно, впрочем, что тут действовали какие-то особые обстоятельства, оказавшиеся сильнее расчета на возникшую вдруг сенсационность книги, ибо особой глупостью редакторы «Федерации» не отличались, поскольку сразу заметили и высоко оценили испанские очерки Эренбурга и, едва дождавшись их публикации в журнале «Красная новь», тут же предложили писателю выпустить их отдельным изданием.

23 июня 1932 года «Литературная газета» сообщила, что издательство «Федерация» заключило с И. Эренбургом договор на издание «Очерков об Испании». В тот же день книга была сдана в производство и месяц спустя подписана к печати. А вскоре после шестилетней разлуки с родиной в Москву приехал сам Илья Эренбург. Основной задачей его поездки в Россию было стремление побывать на различных стройках страны, но и в столице у Эренбурга нашлось немало дел. К приехавшему из-за границы писателю был проявлен огромный интерес, и все время Эренбурга было заполнено многочисленными встречами, беседами, интервью. В

²¹ Там же. Л. 47.

²² Там же. Л. 53.

²³ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1303. Л. 3. Сообщено Б. Я. Фрезинским.

одном из них он, в частности, рассказал, что вместе с немецким режиссером Г. Пабстом, который несколько лет назад экранизировал роман Эренбурга «Любовь Жанны Ней», писатель намерен сделать новый фильм. «Тема сценария, грубо говоря, — кризис в Европе, — сказал Эренбург. — Материал — гибель Ивара Крейгера, короля спичек. Основа взята из романа „Единый фронт“. Вместе мы хотим сделать международную картину. Фон картины построен на материале различных стран, и участники будут говорить на своих языках. Герой — спичечный король — интернациональный делец, а такие владеют всеми языками, и Крейгер будет говорить на всех языках».²⁴

Документов о посещении Эренбургом издательства «Федерация» разыскать не удалось, но факт его встречи с издателями и разговор о «Едином фронте» выглядят неоспоримыми. Прежде всего об этом можно судить по появившимся в прессе анонсам выхода этого романа. Информация об этом могла идти только от самого писателя. Так, во время пребывания Эренбурга в Томске местная газета сообщила: «Издательство „Федерация“ в 33 г. предполагает выпустить в свет два новых романа Эренбурга: „Единый фронт“ и „Москва слезам не верит“».²⁵ Подобные сообщения печатались и в других изданиях Сибири и Урала, в местах, где побывал писатель.

Развернулась работа вокруг «Единого фронта» и в самом издательстве, о чем в архивах сохранились отдельные документы. Но прежде, чем перейти к их рассмотрению, следует остановиться на одном обстоятельстве. Несмотря на то что «Единый фронт» так никогда в России и не был издан, существование этой книги было прекрасно известно всем советским литературоведам. Ни один автор, писавший о творчестве Эренбурга конца 20-х—начала 30-х годов, не мог обойтись без того, чтобы хотя бы упомянуть об этом романе, ибо он занимает твердое место в цепочке произведений, составивших основу творчества Эренбурга этого периода и носящих общее название «Хроника наших дней», — «10 лошадиных сил», «Единый фронт», «Фабрика снов», «Хлеб наш насущный», «Железные дороги». Все писавшие об этом, кто более, кто менее подробно, разбирали созданный Эренбургом социально-психологический портрет капитализма. Но при этом ни один автор ни разу не упомянул о страницах «Единого фронта», посвященных советской стране и советским людям.

Это как бы и понятно. Страниц, посвященных советской стране, в книге крайне мало — в общей сложности около десятка на почти трехсотстраничный текст. Героев — и того меньше. Более или менее внятно подано четыре советских персонажа. Главным из них, по крайней мере по должности, является дипломат Карнауков. Он время от времени появляется на страницах романа, но понять из его деятельности можно лишь то, что основная задача Карнаукова, с которой он, по мнению автора, отлично справляется, — борьба с экспансией капиталистов на мировой рынок. Под конец романа Эренбург более подробно рассказывает о Карнаукове, но рассказ этот сводится к описанию его судьбы: «Карнауков считался человеком тонким и проницательным. Несколько лет назад его привели к революции страсть строптивного подростка, нагайки казаков, несколько простецких листовок, а главное, хоть и ранняя, но все же достаточно жесткая оценка всех данных окружающего его мира. Сын зажиточного адвоката, он пренебрег и карьерой, и семьей, и свободой; приговор харьковской судебной палаты, гласивший, что Карнауков Сергей подлежит ссылке на бессрочное поселение, он выслушал с легкой улыбкой удовлетворения. (...) Быстро поредело ряды его поколения; он до времени стал и старшим и старым. Он многое потерял; его жену повесили белые, дочка умерла от сыпняка, одни из его друзей погибли, другие, не ужившись с тупым и требовательным эгоизмом революции, оказались после стольких лет

²⁴ Кино. 1932. 6 сент.

²⁵ Красное знамя. 1932. 11 окт.

совместной борьбы не у дел, в стороне, если не в Сибири... Карнауков, столько раз подозреваемый в разных „уклонах“, связанный со своими непримиримыми друзьями и личной дружбой и смелостью, остался все же на посту; он, если угодно, страдал дальновзоркостью, он не различал ни непосредственных обид, ни тяжести часа, ни ошибок народа, которые другие подчеркивали красным карандашом, как будто это ученическая диктовка. Ложь, глупость, самодовольство? Да, конечно! Люди остаются людьми. Но от нас ждут не образцовых плантаций, не искусства, не мудрости, только воли и терпения...»²⁶

А в одной из заключительных главок, когда основные действия романа уже завершены и автор повествует о дальнейшей судьбе своих героев, Эренбург сообщает: «В „Доме отдыха“ сейчас находится на излечении, вернее сказать бы, тихо умирает Карнауков. Незачем перечислять болезни, их много, у них добросовестно сложные имена. Для человека же в медицине несведующего ясно одно: Карнауков износился. Он похож на загнанный паровоз. Еще недели две-три и он освободит государство от права своего на все то, что ему самому кажется недопустимой роскошью: вот комната у него, сад, даже цветы... Скоро он, Карнауков, умрет... Товарищам не до этого — у всех по горло работы. Устроят торжественные похороны, пойдут рядами, а жарко идти теперь, будут наверное ругаться, впрочем, и это работа — торжественно хоронить. Мало кто остался из его сверстников. Смена... Хорошо или плохо, но это так» (с. 288—289).

Более подробно описывает Эренбург непосредственно противостоящего Свену Ольсону Славкина, занимающегося экспортом спичек. Ему даже посвящена отдельная главка. В ней — портрет-набросок советского деятеля: «Он человек занятой и для „точек зрения“ у него нет времени; смотрит он исключительно на спички, понимая под этим не коробки, а состояние советского экспорта. Славкин отнюдь не бюрократ: о связи его с революцией могут засвидетельствовать хотя бы архивы Бутырской тюрьмы. Он состоял в подпольной организации. Тогда Славкин думал о том, что личность ничто по сравнению с коллективом, что пролетариат уничтожит мещанство, что надобно готовиться к выборам на партийный съезд, а также к Туруханскому краю... Всю страсть, которую испытывал молоденький Славкин к чаемой революции, Славкин сорокапятилетний перенес на спички. Так благодаря историческим событиям биография этого скромного человека обошлась без обязательного надрыва: свойства возраста совпали со свойствами эпохи. Он ничему не изменил: та же самая революция требовала от него теперь не речей, не демонстраций, но развития экспорта» (с. 42—43).

Впрочем, принцип построения образа Славкина тот же, что и у образа Карнаукова. После приведенного здесь портрета-биографии Славкина несколько раз мельком появляется на страницах романа для обострения сюжета, а в итоге также рассказывается о его дальнейшей судьбе: «Славкин по-прежнему в Москве; по-прежнему он занят спичками... Славкин работает. Жена редко, редко видит его — придет домой и свалится, как убитый. Устал. Рядом идет жизнь переулка, сплетни, обиды, пересуды, жалобы — масла нет, сахара нет, ни черта нет, рядом люди все еще пробуют жить, как будто можно жить, когда на дворе история, пробуют и ничего у них не выходит — умирают. А Славкин все работает. Скоро и он, как Карнауков, заскрипит, побелеет, отойдет. Ну что ж, таков удел...»

«Некто Гринчук», персонаж с непонятной должностью, подобно Карнаукову и Славкину время от времени встречается в сюжет, а иногда и не только в сюжет: «На собрании ячейки Гринчук выступает с докладом:

— Пока мы выжигали левую оппозицию, то есть болтунов и предателей, у нас успел зародиться правый уклон, надо в ударном порядке раскулачить нашу партию» (с. 154). Эта с ироничным подтекстом фраза принадлежит, безусловно,

²⁶ Эренбург И. Единный фронт. Берлин, 1930. С. 246—247. Далее ссылки на это издание в тексте.

самому автору и к сюжету романа прямого отношения не имеет. Но высказать ее Эренбургу захотелось, и он предпочел это сделать устами одного из героев. Гринчук подвернулся тут совершенно случайно. То же самое могли произнести и Славкин, и Карнаухов.

Дороманную биографию Гринчука Эренбург не сообщает, но о дальнейшей судьбе Гринчука полагает необходимым сказать несколько слов все в той же заключительной главке: «Все в той же огромной стране хлопочет неумный Гринчук. Платина. Экспорт. Валюта. Он стирает со лба пот рукавом, и он куда-то спешит. На заседание? На прииск? На спрашивайте — у него нет времени, чтобы вам ответить, у него нет времени, чтобы подумать, у него нет времени, чтобы жить. Он должен работать. Из всех глаголов остался один: должен, должен, должен...»

И, наконец, Михайлов. Он нужен автору прежде всего как антипод брата-контрреволюционера, попавшего в эмиграцию, которого в конце концов капиталисты нанимают для диверсионного акта. Сам Михайлов, в отличие от своего брата, после революции остался на родине и стал честным советским специалистом.

Судьбу этого героя Эренбург описывает более подробно, чем жизнь остальных советских персонажей: «Иван Александрович Михайлов... живет даже по московским понятиям мизерно: ставки низкие, а тут еще болезненная жена и трое ребят... Который год уж это тянется, то чуть легче, то снова тяжелей, и так проходит жизнь... Живет Михайлов в одном из переулков Остоженки, в маленьком деревянном домишке, живет и в тесноте, и в обиде. Рядом с ним помещаются Соловьевы, и даром, что Соловьев превосходно устроился в рыбном тресте, он, да и все его домочадцы ненавидят Михайлова, за глаза его ругая то „переметчиком“, то „гепиушкой“, а при встрече язвительно усмехаясь: „ботиночки новые? Вот значит примазаться!“ Наверху живет коммунист Скарьянец. Этот тоже недолгобливает Михайлова: „Как, милый мой, ни старайся, а за тридевять верст разит офицерщиной! Надо за такими смотреть в оба, они опасней открытых врагов“... Жизнь, что и говорить, не веселая. Но Михайлов, собираясь с духом, работает; он приставлен к ответственному делу — к защите страны» (с. 207—208).

У Михайлова было два брата. Один из них, Николай, «не сдрейфил, не предал ради паечной соломы традиций... Он пошел один против всех, чтобы закончить свои дни на киевском пустыре» (с. 123). Другой, Василий, эмигрант, по заданию нанявших его капиталистов проникающий в СССР и поджигающий спичечную фабрику. Иван же, оставшийся на родине и ставший честным советским специалистом, добросовестно работающим, но очень неуверенно себя чувствующим из-за того, что у него брат эмигрант. Он не предал брата, когда тот, совершив диверсию, появился у него, и Василий на следствии ничего не сказал о брате. Но «еще труднее стала жизнь Михайлова после памятной ночи, когда пришел к нему брат... Военному спецу Михайлову пришлось плохо. Еще подозрительней стали глаза партийных, еще жестче и обидней жизнь. Однако Михайлов продолжает работать... Косятся соседи, издеваются, подозревают; плачет жена; хворают дети; шалит сердце; уходят силы, и все же Михайлов работает...» (с. 288—291).

Вот практически и все сказанное о советских персонажах на протяжении всего действия романа. По книге кое-где штрихами разбросаны и описания-характеристики самой страны. Вот спрессованная картинка Москвы: «Со стороны — Москва это бука. Цветист и причудлив ночной кошмар Европы: Византия сочетается с воздушным флотом, а купола, известные, скорей всего, понаслышке, с „думпингом“ сначала, со вспоротыми животами несгораемых шкафов потом. Если же поглядеть на Москву из самой Москвы — это обыкновенный город; вернее, трудно даже заметить город, видишь всего-навсего какой-то переулок. Славкин проживает, например, в Еропкинском. Напротив кооператив, где халва и вонючие селедки. В соседнем доме, номер семь, живет сотрудник „Азрыбы“, некто Гринберг, пример-

ный семьянин, однако любит поиграть в карточки, любит также посплетничать (это он пустил слух о том, что заведующий «Азрыбой» Соловьев хватается машинисток за ноги). Дальше: Шрамченко из Наркомзема, хоть партийный, но в уединении опорожняет порой графинчик; дальше: бывший поп, ныне же регистратор белорусского кино и меланхолик; дальше — Кац, это все знают, путается с Яблочкиной, скоро его вычистят; дальше: две тумбы, милицейский, очередь на масло, афиша о диспуте, воробьи и малость сероватого, как бы захватанного неба» (с. 42).

То, что эти картинки даются иногда глазами недружелюбных иностранцев, дела не меняет: «Видите плакат: „удесятерим продукцию“? Идиоты! Что они умеют делать, кроме плакатов? Посмотрите, кстати: ни одной хорошенькой женщины. А чулки — обратили ли вы внимание на чулки? Нет, в Москве только и есть хорошего, что пирожки с рыбой — это называется „растегай“, да еще церковь Василия Блаженного. Все остальное глупость и нищета» (с. 28).

«Проходят годы над огромной страной, — пишет Эренбург в эпилоге романа. — Над страной, где осина, где нефть, где марганец и где стянутые животы, сжатые зубы, сухие, жесткие глаза. Проходят годы дождливые или засушливые, мягкие или студёные, проходят годы истории, а также годы короткой человеческой жизни. Колеблются цифры, колеблются слова, колеблется тембр голоса: одно не подлежит колебанию: то, что Иван Михайлов называет „исторической миссией“, то, что другие попроще, да и поглупее зовут „пропащей долей“. Страна строится и отбивается, проклятое поколение вымирает».

Как уже говорилось, все, что касается советской страны и ее людей, занимает в романе не более 10 страниц, к тому же не подряд, а вразброс. Полагал ли Эренбург, что рассыпанные по тексту «мелочи» не станут объектом пристального внимания критики и не станут тормозом на пути книги к читателю? Трудно сказать. Вообще-то в его произведениях неизменно присутствуют и подтекст, и второй смысл, и намеки — все то, что рассчитано на более пронизательного, вдумчивого читателя и в то же время затрудняет формальные придирки. Впрочем, как правило, у Эренбурга это бывает вызвано не столько сознательным прибежищем к эзопову языку, сколько естественной для него манерой изложения своих мыслей. И вряд ли в «Едином фронте» писатель ставил своей целью даже малейшую сатиру на советскую страну и ее людей, тем более что в романе именно они противостоят главному его герою — Ольсону, на разоблачение которого автор не пожалел ядовитых красок. Скорее всего, эти страницы вылились из-под пера писателя естественно, без всякой задней мысли.

Однако даже вполне благожелательный к нему Марк Слоним, останавливаясь в очерке об Эренбурге на романе «Единый фронт», написал: «Эренбург атакует в нем капиталистическое общество, но это не мешает ему время от времени пустить шпильку по адресу коммунистов».²⁷

То, что для Слонима было «шпильками», т. е. мелкими укусами, для критиков из «Федерации» стало основным. Уже Н. Огнев большую часть своего короткого отзыва посвятил характеристике Михайлова да упомянул «ряд второстепенных персонажей, тоже не вызывающих к себе доверия», что в итоге позволило рецензенту категорически отклонить книгу. А когда осенью 1932 года в ответ на обращение писателя по поводу «Единого фронта» рукопись романа попала к другим рецензентам, К. Зелинский написал: «„Единый фронт“ имеет свою историю. Эта книга была написана Эренбургом еще в 30-м году и выдержала за границей несколько изданий на разных языках. У нас она не была издана, и не без оснований. Хотя роман является своего рода художественным протестом против идейной жизни, быта и нравов крупнейших капиталистов Запада, но в своих

²⁷ Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 105.

высказываниях об СССР Эренбург иногда повторяет ходовые мнения буржуазных газет. В романе описана жизнь промышленных и финансовых воротил Швеции, Германии, Франции, Америки. Цинизм, вот что является внутренним лейтмотивом всего романа. Растренность капиталистического режима ярко показывается Эренбургом через личные, семейные и деловые отношения самих капиталистов. Но цинизм, усмотренный Эренбургом в капиталистической действительности, незаметно превращается у Эренбурга и в элемент стиля романа, начинает окрашивать его собственные взгляды на жизнь.

Строительство социализма в СССР изображается Эренбургом как жертвенность. Это ощущение жертвенной обреченности равно и у старого партийца Карнаухова, и у военного спеца Михайлова. Сенсационный привкус на Западе роман получил потому, что его центральной фигурой является спичечный король Ивар Крейгер, выведенный под фамилией Ольсон. Роман в некотором роде „предсказал” самоубийство Крейгера. Роман написан легко, в тоне фельетонного повествования.

Я бы считал политически правильным издать этот роман у нас с предисловием и с небольшими купюрами, которые бы устранили иногда ненужный стилистический цинизм. Если мы хотим ближе привлечь к себе Эренбурга и шире использовать его влияние в парижских кругах, то мы должны его издать в СССР.²⁸

4 ноября, ознакомившись с точкой зрения К. Зелинского, во внутренней рецензии высказал свое мнение А. Селивановский: «Роман И. Эренбурга правильно назван т. Зелинским „романом цинизма”. Это нужно понимать не только в смысле обнажения цинизма современного капиталистического общества, но и в смысле наличия сильных элементов цинизма в самой позиции автора. Общественная позиция Эренбурга, как она раскрывается в этой книге, в сущности такова: капитализм прогнил, то, что называют социализмом, то есть действительность СССР, конечно, лучше. Из СССР могут выходить и выходят честные люди. Но вот в чем беда: в СССР живут и действуют по преимуществу либо фанатики идеи, отказывающиеся от личной жизни и отдавшие себя „суровому и требовательному эгоизму революции”, либо те же самые развращенные циники (а их — масса), которые подло (в лучшем случае „подло”) задают тон всей жизни. Поэтому-то Эренбург и выбирает меньшее из двух зол: оно, по крайней мере, не похоже на то, чем живет капитализм. В мужественной честности большевикам не отказать. В известном смысле „Единый фронт” является фокусом всех идейных и художественных тенденций определенного периода творчества Эренбурга — от „Рвача” до „Визы времени”.

Роман, по-моему, следует издать, но поставить перед Эренбургом задачу коренной переработки... Я имею в виду места, посвященные характеристике жизни в СССР. Придирчивость здесь вполне законна, потому что роман Эренбурга публицистичен с начала и до конца. Здесь-то я и имею в виду необходимость коренной переделки, которую нельзя свести к устранению кавычек таких слов, как „уклон” или „чистка”. Речь идет о гораздо более важном — об общей оценке автором жизни в СССР — „Единый фронт” для Эренбурга 1932 года не должен даже по внешности перекликаться с „Рвачом” в своих идейных установках. Насколько здесь Эренбург, мягко говоря, легкомысленен, можно судить по абзацу его романа, где говорится о людях старшего поколения революции, которые не примирились с эгоизмом революции, были сосланы в Сибирь — о ком здесь идет речь — о меньшевиках или о троцкистах — это все равно. Но этот частный пример наглядно скрывает в своей типичности общее звучание романа.

Может быть, можно нейтрализовать отмеченные выше особенности „Единого фронта” вдумчивым предисловием? Сомневаюсь. Дело в том, что нельзя подходить

²⁸ РГАЛИ. Ф. 625. Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 48—49.

к „Единому фронту” как к историческому документу. Здесь и лучшее предисловие мало поможет.

Вот почему я настаиваю на коренной переделке романа в соответствующих частях. И лишь после нее можно будет говорить о предисловии, о его необходимости и содержании.

Все фразы, абзацы и отдельные слова, которые привели меня к такому выводу, отмечены (иногда даже с излишней скрупулезной внимательностью) на полях книги». ²⁹

Не зная об этих отзывах, Эренбург договорился с популярным московским ежемесячником «30 дней» о помещении в журнале отрывков из романа. Но на этот раз, в отличие от «Стройки», публикация должна была носить рекламный характер, предвеля скорый выход книги, и помещаемые тексты не маскировались под самостоятельные произведения, а напротив, подчеркивался их источник. Помещая в № 10—11 за 1932 год рассказ «Свен Ольсон, фабрикант спичек», редакция предупреждала читателя, что «печатаемый нами рассказ составлен из нескольких частей неопубликованного романа Ильи Эренбурга, выходящего в издательстве „Федерация”». Напечатанные в том же номере «Каникулы в Бретани», уже вышедшие больше года назад в «Стройке», в отличие от ленинградской публикации сопровождалась указанием, что предлагаемый текст — глава из неопубликованного романа «Единый фронт». Таким же образом были представлены в № 12 сконструированный рассказ «Два брата» (о братьях Михайловых) и в № 1 за 1933 год рассказ «Доподлинный Эдем» (30-я глава романа).

В этот приезд в Москву Эренбург обзавелся литературным секретарем, которым стала сотрудница «Вечерней Москвы» Валентина Ароновна Мильман. Теперь уже жившему в Париже писателю не приходилось, как прежде, утруждать своих друзей просьбами о помощи в издательских делах, теперь он давал задания своему секретарю. 14 января 1933 года Эренбург написал В. Мильман: «Позвоните, пожалуйста, в „Федерацию” Цыпину, если он в Москве, или Шмидту и спросите их, что с моими книгами. От них ни слуху, ни духу. Две мои книги: „Единый фронт” и „Москва слезам не верит” должны были выйти до лета. Но Вы сами понимаете, что когда автор находится достаточно далеко от дома Герцена, трудно сыскать справедливость! Я очень хочу, чтобы две эти книги вышли возможно скорей: давно мои книги не выходили у нас! С „Хлебом” они могут не торопиться, черт с ним, но „Москву” и „Фронт” прошу пустить скорее. Кто занимается обложками для этих книг?» ³⁰

Как раз в это время в издательстве проходила реорганизация. В январе 1933 года президиум оргкомитета Союза советских писателей, в ведение которого перешла «Федерация» из Федерации объединений советских писателей (ФОСП), принял постановление о переименовании издательства в «Советскую литературу». Бывший председателем правления Григорий Евгеньевич Цыпин, о котором написала Мильман Эренбургу, был назначен заведующим издательством, главным редактором утвердили Ф. М. Левина, редакторами остались К. Зелинский, А. Селивановский, Л. Шмидт, в свое время готовивший к печати очерки Эренбурга «Испания», а в январе 1933 года завершавший редактирование новой книги Эренбурга из серии «Хроника наших дней» — «Хлеб наш насущный», сдавший ее 21 января в производство.

Роман Эренбурга «Москва слезам не верит», о котором он беспокоился в приведенном письме, еще 13 декабря 1932 года был сдан в производство и 27 января 1933 года подписан к печати. Что же касается «Единоного фронта», то о его судьбе ничего разузнать не удалось.

²⁹ Там же. Ед. хр. 137. Л. 21—22.

³⁰ Ксерокопии писем Эренбурга к В. Мильман получены от дочери писателя Ирины Ильичны Эренбург.

25 января Эренбург опять интересовался у Мильман о судьбе своих книг в «Федерации» и, видимо узнав от нее о «Москве» и «Хлебе», 8 февраля поручил ей узнать, «почему пустили не в первую очередь „Единый фронт“, как обещали. Когда он выйдет?»; в письме от 20 февраля — вновь: «Очень прошу выяснить все касательно „Федерации“».

Затем вопрос о «Едином фронте» надолго исчез из писем Эренбурга. Видимо, какие-то заверения писатель получил, так как 23 мая 1933 года в «Литературной газете» промелькнуло сообщение: «Новый роман И. Эренбурга „Единый фронт“ сдан „Советской литературой“ в производство». Прошло еще полгода. 30 ноября Эренбург спросил у Мильман: «Выяснилось ли что-нибудь касательно „Единого фронта“?», а затем интересовался тем же в письмах от 10 и 15 декабря. Но это уже были последние вопросы писателя об этом романе, так как был написан уже другой, рассчитанный на вхождение Эренбурга в советскую литературу — «День второй», гораздо более существенный и важный для автора и тоже отвергнутый издателями и выпущенный автором предварительно в Париже.

Сложная и рискованная борьба за издание «Дня второго» в России к середине наступившего 1934 года увенчалась блистательной победой Эренбурга: он был не только признан советским писателем, но сразу же вознесен в верхи отечественной литературы и судьба «Единого фронта», уже на треть частями опубликованного, потеряла свою остроту и актуальность. И когда осенью 1934 года из бывшего издательства «Советская литература», вошедшего к этому времени во вновь созданное издательство «Советский писатель», поступило предложение об издании «Единого фронта», Эренбург 5 октября 1934 года достаточно спокойно ответил через Мильман: «Если „Советский писатель“ может продвинуть „Единый фронт“, пусть двигает. Я дам им, если они добьются».

Впрочем, и на этот раз что-то помешало выходу книги. А 8 марта 1935 года Эренбург отослал в издательство «Советский писатель» рукопись «Хроники наших дней», составленной из книг «10 лошадиных сил», «Фабрика снов», «Хлеб наш насущный», «Железные дороги». Вошли в книгу и девять глав из «Единого фронта». К ним была добавлена еще одна — «Предполагаемый и подлинный конец», где автор сообщал о предугаданной им дальнейшей судьбе своего главного героя.

С попытками когда-либо напечатать «Единый фронт» целиком было покончено. Эренбург, предсказавший судьбу «короля спичек», предугадать судьбу своего романа не сумел.

© Ф. А. Раскольников (США)

ИДЕЯ «СКРЕЩЕНИЯ» В РОМАНЕ ПИЛЬНЯКА «ГОЛОЙ ГОД»

Заглавие «Голого года» многозначно. Прежде всего, поскольку его действие происходит в 1919 году, в разгар гражданской войны, оно указывает на голод, разруху и лишения, которые с особенной силой проявились именно в этом году. Однако помимо конкретного заглавие имеет и более общий, метафорический смысл. С точки зрения Пильняка, «голой год» «оголяет» человека: с него слетают покровы культуры и цивилизации, обнажается его истинная природа. Еще важнее другое: «голой» 1919 год — самое радикальное испытание человеческих ценностей, и роман Пильняка — это художественное выражение его размышлений о том, какие ценности в результате этого испытания оказались ложными, какие мнимыми и какие истинными. Конечно, сюжетная бессвязность и фрагментарность компо-

зиции романа, призванные поэтически выразить хаос времени, могут создать впечатление, что «Голой год» — не более чем беспорядочные зарисовки «окаянных дней» России. Однако, как и в других произведениях Пильняка, сквозь хаос проглядывает система.

Многие исследователи (Воронский, Магуайр, Браунинг, Эдвардс)¹ указывали на «биологизм» Пильняка, на то, что, по убеждению писателя, жизнь человека определяется не социальными, а биологическими законами и управляется древними и вечными инстинктами голода, секса, рождения потомства и смерти. Отсюда у Пильняка параллели между жизнью животных и птиц, с одной стороны, и жизнью людей — с другой. Отсюда же и характерное для историософской концепции Пильняка противопоставление Азии Европе и сопутствующие ему антитезы «инстинкт — интеллект», «природа — цивилизация», «деревня — город», «стихия — порядок» и т. д. В ряду критериев оценки Пильняком социальных и идеологических явлений секс занимает чрезвычайно важное место.

Тема секса в «Голом годе» и вообще в творчестве Пильняка до сих пор была недостаточно исследована. Между тем эта тема, взятая в ее связях с другими мотивами романа, помогает многое понять как во внешне хаотичной структуре произведения, так и во взглядах Пильняка на революцию и на исторические судьбы России.

Почему? Возможно, здесь сыграла свою роль обычная для Пильняка склонность к экстравагантности и эпатажу. Однако дело не только в этом. В конце XIX—начале XX века тема секса заняла видное место в русской литературе, причем и у Сологуба, и у Белого, и у Бунина она связывалась с общефилософскими и идеологическими концепциями. Пильняк не был исключением. Его оригинальность заключается в том, что он связал эту тему с темой революции, ибо для него русская революция — это не только бунт деревни против города, Азии против Европы, но и бунт биологических (сексуальных) инстинктов против сознания. Недаром Пильняк утверждал, что революция «пахнет половыми органами».²

Все исследователи, писавшие о «Голом годе», отмечали, что в этом романе очень сильно чувствуется влияние Белого. Однако почти у всех, за исключением Йенсена и Александрова,³ речь шла лишь о влиянии поэтики Белого на жанровую структуру, композицию и стиль «Голого года». Между тем это влияние было гораздо более глубоким и затрагивало не только поэтику, но и историософскую концепцию Пильняка, которая, как и у Белого, носит ярко выраженный мифологический характер. Вслед за Белым Пильняк отрицает идею прогресса и исходит из представления о циклическом характере истории. Как и Белому, ему свойственно апокалиптическое видение современности. Пильняк придает 1919 году мистическое значение. Изображение революционной России у него напоминает картины Страшного суда, а мрачные и таинственные отступления, выдержанные в духе и стиле старинных книг, еще более усиливают ощущение великой исторической катастрофы. Эту катастрофу предсказывали Блок и Белый. Пильняк ее показывает.

В огне революционного пожара гибнет не только старая российская государственность, но и складывавшийся столетиями уклад русской жизни, который, как показывает Пильняк, изжил себя так же, как и духовные ценности, которые он

¹ Воронский А. Избр. статьи о литературе. М., 1982. С. 72—96; Maguire Robert A. Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s. Princeton, 1968; Browning Gary. Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter. Ann Arbor, 1985; Edwards T. R. N. Three Russian writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak and Bulgakov. Cambridge, 1982. См. также: Бор. Пильняк. Статьи и материалы / Под ред. В. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. Л., 1928.

² Воронский А. Указ. соч. С. 75.

³ Iensen Peter Alberg. Nature as Code: The Achievement of Boris Pilniak 1915—1924. Copenhagen, 1979; Alexandrov Vladimir E. Belyj Subtexts in Pil'nyak's «Golyj God» // Slavic and East European Journal. 1983. V. XXVII. № 1. P. 81—90.

породил. Символом этой гибели в романе является судьба семьи князей Ордыниных, которой сопутствуют образы вырождения и смерти.

Это вырождение началось еще до революции. Всю жизнь пил и развратничал, проматывая свое состояние, старый князь Ордынин.⁴ После революции наступила расплата за грехи прошлого. Умирает дом Ордыниных, распродают их добро, нажитое поколениями, юродствует во Христе полубезумный старый князь Ордынин. Гибнет вместе с монастырем бывший князь и кавалергард, а ныне архиепископ Сильвестр, разочаровавшийся в христианстве хранитель духовного наследия старой России.

Молодое поколение завершает этот процесс гибели дома Ордыниных, причем здесь мотив секса играет особенно значительную роль. Глеб Ордынин — девственник. Духовно богатый и нравственно чистый, он, однако, бесплоден. Егор — вконец опустившийся пьяница и развратник, крадущий последнее пальто у своей сестры. Он глубоко страдает от своего падения, но признает, что он — человек конченный: его, больного наследственным сифилисом, ожидают, как и отца, безумие и смерть. Борис, умный, образованный человек с сильным характером, отвергает Бога и бросает вызов нормам морали, насилуя девушку, которую любит его брат. Но вызов Бориса бессмыслен и отвратителен. Понимая это и то, что его, сифилитика, ожидает в будущем, он кончает жизнь самоубийством.

Не лучше положение и с женской частью молодого поколения Ордыниных. Лидия — наркоманка и истеричка с исковерканной женской биографией; Екатерина — тупая и похотливая девица, делающая уже второй аборт, несмотря на свои 19 лет. Почти все Ордынины больны наследственным сифилисом и не способны иметь потомство, т. е., по Пильняку, не имеют будущего. Таков нелепый и страшный итог существования всего дворянского класса России. Что же Пильняк противопоставляет прогнившему (буквально и фигурально) и обреченному на смерть старому укладу? В чем он видит спасение России?

Для большинства исследователей «Голый год» — это художественное выражение восприятия Пильняком революции как «русского бунта» и русского крестьянства как дикой азиатской стихии. По их мнению, отказ Пильняка от использования традиционной «линейной» композиции в пользу свободного монтажа разнородных во всех отношениях фрагментов — это плод стремления писателя воссоздать поэтически образ стихии народной революции. Отсюда логически следует вывод о том, что главным героем «Голого года» является крестьянская масса; что же касается сюжетных эпизодов, то они представляют собой механическое, произвольное соединение не связанных друг с другом «кусков», и поэтому их свободно можно менять местами.

Хотя в этих суждениях много верного, они нуждаются в уточнениях. Изображение революционной России — это фон, а крестьянская масса — своеобразная «точка отсчета» в решении проблемы путей спасения России, которая является основной в романе. Именно постановка этой проблемы определяет последовательность расположения глав романа, в которой использован принцип градации, т. е. постепенного движения от ложного к истинному. В этом плане чрезвычайно важна

⁴ Глеб Струве (Russian Literature under Lenin and Stalin. Norman, 1971) и Йенсен отмечают обилие у Пильняка разнообразных литературных реминисценций. Браунинг, Бростром и другие исследователи указывают, в частности, на ассоциативную связь образов князей Ордыниных с семьей Карамзовых у Достоевского, а также на то, что функция этих реминисценций в том, чтобы быть «своего рода стенографическим приемом, который позволяет представить природу и значение каждого характера, не развивая его подробно» (Brostrom Kenneth. Pilnyak's «Naked Year»: The Problem of Faith // Russian Literature Triquarterly. 1979. № 16. P. 114—153). К этим верным замечаниям можно добавить, что у Пильняка изображение дворянской семьи резко снижено и огрублено, так что в нем можно различить даже некоторые элементы пародии.

структурная роль образа Семена Зилотова, которому обычно придают очень мало значения (исключение составляют Йенсен и Александров).

Мещанин-самоучка, контуженный на войне, Зилотов страстно увлекается старинными масонскими книгами. Под их влиянием он приходит к мистической идее о том, что спасение России — в «скрещении» ее с Западом, причем это скрещение должно произойти в церкви в форме сексуального акта между иностранцем и русской девственницей. Более того, Зилотов даже находит в своем городе кандидатов на роль «сексуальных спасителей» России. Это комиссар-латыш Лайтис и «совбарышня» Оленька Кунц.

Идея Зилотова выглядит бредовой, да и сам Зилотов изображен как сумасшедший чудака и фантазер. Однако в подобной идее «скрещеня через секс» еще Белый видел рациональное зерно. В «Серебряном голубе» он исследовал возможность такого скрещеня, имея в виду идею мистического соединения интеллигенции и народа.⁵ Пильняк тоже рассматривает эту идею всерьез, хотя и иронизирует над тем, как конкретно представляет Зилотов ее реализацию.⁶ В сущности композиция «Голода года» базируется на изображении и художественном анализе различных вариантов такого «скрещеня».⁷ Поэтому у Пильняка повторы встречаются не только на уровне отдельных мотивов, вроде «Китай-города», «кожаных курток» и т. д.,⁸ но и на тематическом уровне: в романе повторяются и варьируются, в соответствии с замыслом, сходные ситуации с разными персонажами, которые представляют ту или иную идеологию.⁹

«Скрещеня» имеет место уже в семье Ордыниных (в браке князя Ордынина и купчихи Попковой). Но соединение дворянского мотовства и разврата с купеческой жадностью, косностью и тупостью представляется Пильняку бесперспективным, ибо ведет только к умственной, нравственной и физической деградации. Таким же бесперспективным оказывается в мире Ордыниных-Попковых и «скрещеня» дворянства с народом. У молодых Ордыниных оно приобретает извращенную (отношения князя Егора и Марфуши) или отвратительную (изнасилование Марфуши князем Борисом) форму. Оба эти варианта принадлежат прошлому, как и сами Ордынины-Попковы, и потому отбрасываются Пильняком. То же самое, хотя и по другой причине, происходит и с зилотовским вариантом «скрещеня» Оленьки Кунц с товарищем Лайтисом.

⁵ Глеб Струве (Указ. соч. С. 40) и Йенсен (Указ. соч. С. 304) указывают на связь между «Голым годом» и «Петербургом» и «Серебряным голубем» Белого. Александров убедительно и обстоятельно проводит параллель между романом Пильняка и «Серебряным голубем» Белого, в частности между сюжетными линиями Зилотов — Лайтис — Оленька Кунц и Кудяров — Дарьяльский — Матрена, и делает справедливый вывод о том, что Пильняк пародирует Белого. Вряд ли, однако, можно согласиться с тем, что «Пильняк не видит в зилотовском плане спасения России ничего относящегося к власти и закону» (Alexandrov Vladimir E. Op. cit. P. 86), так же как с мнением, что «признание Зилотовым состояния России ужасным не является проблемой с точки зрения повествователя», ибо «Россия уже спасена тем „азиатским“ в ней, что полностью раскрылось после революции» (Там же. С. 88).

⁶ Можно предположить, что здесь Пильняк тоже использует литературную реминисценцию: я имею в виду ироническое изображение Толстым масонских увлечений Пьера Безухова и его манипуляций с апокалиптическим числом 666, призванных оправдать его намерение убить Наполеона и тем самым спасти Россию.

⁷ И не только композиция: Пильняк в «Голом годе» пытается «скрестить» интеллектуализм Белого и «почвенничество» Ремизова, символизм и натурализм, поэзию и прозу, книжно-литературную и фольклорно-сказовую традиции.

⁸ См.: Browning Gary. Op. cit. P. 120—124, 213.

⁹ Эрлих (Erlich Victor. The Novel in Crisis: Pilnyak and Fedin // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / Ed. J. Garrard. New Haven and London, 1983. P. 155—175) прав, отмечая, что функция главных персонажей «Голого года» в основном тематическая, что они воплощают в себе черты различных социальных групп и что их роль состоит в том, чтобы иллюстрировать историософские воззрения автора (Указ. соч. С. 159—161). В свете этого понятно, что, при видимом сумбуре, роман Пильняка обладает определенной цельностью, которая создается не традиционным сюжетом, а единством темы.

Оба эти персонажа изображены сатирически. Это свидетельствует о весьма критическом отношении Пильняка к тому, какие формы зачастую принимала советская власть в России. С иронией описывает он жизнь в советском Ордынине, в котором изменились лишь внешние формы, а сущность осталась той же, что и до революции. Совдеп и «Здесь продаются пѣмадоры», аресты неповинных обывателей и кино с Верой Холодной, «Варшавянка» и сентиментальные мещанские романсы — сочетание этих несочетаемых явлений создает атмосферу абсурда. На этом фоне так же абсурдно выглядят и зилотовские кандидаты в спасители России. Комиссар Лайтис днем подписывает смертные приговоры, вечером играет на скрипке, ходит на любовные свидания, а потом спокойно ложится спать, не забыв надеть теплые чулки, связанные его мамой. Что касается Оленьки Кунц, то, во-первых, она вовсе не русская, о чем свидетельствуют ее фамилия и язык, а во-вторых, она отнюдь не девственница: Катя Ордынина упоминает о том, что Оленька делает аборты каждый месяц. В сцене любовного свидания Лайтиса и Оленьки, которое происходит в монастырской келье, Пильняк пародирует Белого: то, что в «Серебряном голубе» показано как трагедия, в «Голом годе» выглядит как фарс.

Гораздо более серьезно относится Пильняк ко второму варианту «скрещения». Речь идет о романе Андрея Волковича, дворянина и родственника князей Ордыниных, и интеллигентки Ирины, который показан на фоне жизни коммуны анархистов. Оба — и Андрей, и Ирина — отрекаются от своего прошлого, оба не приемлют нового уклада жизни, символом которого являются Лайтис и Оленька Кунц. Оба бегут из города в деревню, надеясь обрести свободу и счастье в отказе от собственности, общении с природой и простом крестьянском труде.

Являются ли коммуна анархистов и союз дворянства и интеллигенции путем к спасению России? Ответ Пильняка на этот вопрос неоднозначен. Вначале и Андрей, и Ирина испытывают счастье от приобщения к новой жизни, да и сама коммуна изображается как оазис нравственной чистоты, естественности, свободы и братства. Однако чем дальше, тем больше выявляются отчужденности интеллигентов-толстовцев от народа и иллюзорность их благополучия. Пильняк подчеркивает, что во главе анархистов стоят иностранцы, «товарищи» Юзик и Герри, которые не могут поделить миллионы, добытые путем ограбления банка. Он иронически описывает схоластическую дискуссию о краже обмоток, многословную речь «теоретика» коммуны о «принсипах» анархизма и его «сухие» рассуждения о добре. Коммуна оказывается нежизнеспособной и гибнет. Ее смерть выражает мысль Пильняка о невозможности механического соединения культуры и народности и о ложности толстовского варианта опрощения интеллигенции.

Таким же нежизнеспособным оказывается и роман Андрея и Ирины. Ирине не нравится то, что Андрей смотрит на нее «восхитенно и придавленно»;¹⁰ ей не нравятся его мягкость и деликатность в «тургеневском» духе. Она видит в этом проявление слабости. По убеждению Ирины, мужчина не должен просить любви женщины, как это делает Андрей. Ее идеал мужчины — это смелый и сильный разбойник, который «умеет задушить человека и бить женщину», который умеет «пить радость, не думая о чужих слезах», и опьяняться вином, женщинами и борзыми. «К черту гуманизм и этику»,¹¹ — думает Ирина, утверждая право сильного как естественный закон жизни. Она уходит из коммуны интеллигентов-анархистов и от Андрея к крестьянину-сектанту Марку.

Так у Пильняка появляется третий вариант — подлинное, а не мнимое «скрещение» интеллигенции с народом. Этот вариант связан с изображением общины

¹⁰ Пильняк *Бор. Голый год*. Берлин; Петербург; Москва: Изд. Гржебина, 1923. С. 88. (Репринт: Ann Arbor).

¹¹ Там же. С. 88—89.

сектантов,¹² живущих в вольной степи как братья и сестры. Пильняк с нескрываемым восхищением описывает сектантскую общину, где мужчины здоровы и широкоплечи, а женщины красивы и опрятны, где все живут по древним законам Библии, отрицая и современную цивилизацию, и каноническое христианство. Именно в ней, а не в общине анархистов Пильняк видит подлинную коммуны, построенную на основе народных традиций, обычаев и верований.

Уйдя к сектантам, Ирина отбрасывает все интеллигентское и органически приобщается к народной жизни. Она символически превращается из Ирины в Арину, начинает одеваться, работать и жить, как все крестьянские бабы. Она становится женой Марка, в котором видит своего господина, брата и защитника и которому подчиняется, как раба, вовсе не чувствуя себя униженной. Напротив, она делает это с радостью. Ее чувство к Марку не похоже на «анемичные» отношения с Андреем. Это подлинная страсть, ради которой Ирина готова пойти и даже идет на преступление: вместе с Марком она участвует в краже коней у своих бывших товарищей-анархистов.

Поэтическое изображение коммуны сектантов и любви Ирины и Марка в контрасте с сатирическим описанием советского Ордынина и ироническим, хотя отчасти и сочувственным, изображением псевдокоммуны анархистов дает основание сделать вывод, что именно в укладе жизни сектантов Пильняк видит идеал русской народной жизни. Контраст же между пошлым романчиком товарища Лайтиса и Оленьки Кунц, «псевдолюбовью» Андрея и Ирины и поэтической любовной страстью Ирины и Марка еще более усиливает это впечатление, наводя на мысль о том, что их союз и есть то самое «скрещение» интеллигенции и народа, которое, по Пильняку, призвано спасти Россию.

Однако такой вывод оказывается преждевременным, ибо в «Голом годе» есть еще один, четвертый вариант «скрещения». Речь идет об отношениях между княжной Натальей Ордыниной и Архимом Архиповым.

Наталья — единственный физически и нравственно здоровый член семьи Ордыниных. Ей не свойственны ни слабость и беззащитность Глеба, ни душевная и нравственная опустошенность Егора и Лидии, ни цинизм Бориса, ни тупая похотливость Екатерины. Она не собирается умирать вместе с «домом» и потому уходит из него «в народ», подобно тому как Ирина уходит из коммуны анархистов. Но в отличие от Ирины Наталья не «опроцается», не становится крестьянкой, а остается интеллигенткой. Еще важнее то, что она уходит не к сектантам, а к большевикам.¹³ Ее избранником становится крестьянин-большевик Архипов, который соединяет в себе народное бунтарство с коммунистической идеологией, русскую эмоциональность с западным рационализмом, волей и дисциплиной. Вначале их роман кажется совершенно «холодным» и рассудочным: Архипов тянется к Наталье как носительнице знаний и культуры, а Наталья ищет в Архипове психологическую опору, ценя в нем силу, твердость и целеустремленность. Однако Пильняк старается убедить читателя, что отношения Натальи и Архипова вполне могут перерасти и перерастают в любовь. Это, конечно, не то страстное чувство, которое связывает Марка и Ирину, но это прочные и разумные отношения, имеющие перспективу в будущем: не случайно только в связи с ними Пильняк упоминает о детях, которых предстоит зачать и вырастить Наталье и Архипову.

¹² Здесь еще более явствен мотив «Серебряного голубя», но Пильняк опять развивает его по-своему.

¹³ Э. Браун (*Brown Edward J. Russian Literature since the Revolution. New York; London, 1969. P. 81*), Эдвардс (*Edwards T. R. N. Op. cit. P. 110*) и Бростром (*Brostrom Kenneth. Op. cit. P. 135*) справедливо отмечают, что «кожаные куртки» — это, с точки зрения Пильняка, новая разновидность русского сектанства. Однако они не указывают на различие между «старыми» и «новыми» сектантами и на разницу в отношении Пильняка к тем и другим. По этому вопросу см. также: *Maloney Philip. Anarchism and Bolshevism in the Works of Boris Pilnyak // The Russian Review. V. 32. № 1 (January 1973). P. 43—53.*

Таким образом, в «Голом годе» Пильняк показывает два вида «скрещения» интеллигенции и народа. Какой из них для него предпочтительнее? Ответить на этот вопрос однозначно не представляется возможным. В этом плане у Пильняка «ум с сердцем не в ладу». С одной стороны, на уровне сознания, он утверждает в качестве идеала союз Натальи и Архипова: недаром он заканчивает основную часть романа рассказом об их отношениях и называет эту главу «самой светлой».¹⁴ С другой стороны, этот рассказ выглядит надуманным и в художественном отношении явно уступает поэтическому описанию любви Марка и Ирины, что выражает подсознательное тяготение Пильняка к стихийности. То же самое можно сказать и сопоставляя изображение Марка и Архипова, крестьян-сектантов и большевиков.¹⁵

Отмеченные выше противоречия характерны вовсе не только для одного Пильняка. Их можно увидеть у большинства «попутчиков», которые в начале 20-х годов переживали острый внутренний конфликт между «скифством» и коммунизмом. Этот конфликт окончательно разрешился только к концу 20-х—началу 30-х годов и, как известно, имел и для Пильняка, и для многих других «попутчиков» самые драматические последствия.

¹⁴ Пильняк Бор. Голый год. С. 138.

¹⁵ В этой связи возникает вопрос о полифоничности «Голого года». Я согласен с Эрлихом, который, признавая, что «в финале (...) дилемма не находит ни развязки, ни решения», вместе с тем утверждает, что «соединение по принципу монтажа разнородных деталей было бы ошибкой принимать за плюралистический подход» (*Erlich Victor. Op. cit. P. 163—164*).

Андрей Платонов

КУХОННЫЙ МУЖИК СОВЕТСКОГО СОЮЗА

(очерк)

(ПУБЛИКАЦИЯ © В. В. ПЕРХИНА)

Впервые публикуемое произведение А. П. Платонова относится к наименее изученному этапу творческой биографии писателя.

После того как за повесть «Впрок» Платонов был объявлен «идеологическим агентом кулачества» и оказался в ситуации острейшего нравственного выбора, он отправил в редакцию «Правды» и «Литературной газеты» известные письма, отразившие его колебания между верностью художника жестокой правде эпохи и согласием с требованием власти писать «по нашему заказу».¹ Натиск политической критики был столь силен и ошеломителен, что Платонов обещал «изменить свое творчество» в соответствии с пониманием того, что в искусстве необходимо «некоторое идеологическое опережение действительности».²

Очерк «Кухонный мужик Советского Союза» свидетельствует, что Платонов отчасти сдержал обещание. Написанный в июле 1931 года (время указано в тексте), сразу после разгромных статей, он запечатлел драматический момент духовного раздвоения Платонова.

В очерке четко прослеживаются два слоя. Первый, основной, показывает, что в сознании писателя сохранялось трагическое понимание действительности. Жизнь

¹ Перхин В. В. Два письма Андрея Платонова // Русская литература. 1990. № 1. С. 229.

² Там же. С. 230.

крестьянства полна материальной недостаточности и лишений. Страна остается «глиносоломенной», мельница мелет зерно только «по осени», во вновь образованном совхозе зимой 1929—1930 года было «мученье полное», да и в начале 1931 года крестьянин погружен «в тоску», «часто печален», гармонь играет «печальную музыку», дети лежат на печи и «икают».

Другой пласт идейного содержания связан с установкой на показ достоинств совхозной и колхозной жизни, прежде всего изобилия. В совхозе «стряпухи пироги с пышками пекут», «кухарка пекла блины на электрической плите», кузнецы ели блины, «макая в горшок с коровьим маслом». ³ В соседнем колхозе собирают «второй» урожай, «налитой урожай склонился в ожидании», ждет уборки «тучный урожай плодов и овощей».

Такое изображение вполне соответствовало задаче «некоторого идеологического опережения действительности». Еще недавно Платонов относился отрицательно к такому освещению: «Как не похожа жизнь на литературу». ⁴ В повести «Впрок» о подобном искусстве сказано с насмешкой: «По стенам висели роскошные плакаты, изображающие пароходы, самолеты и курьерские поезда, плакаты призывали к далеким благополучным путешествиям и показывали задумчивых, сытых женщин, любующихся синей волжской водой, а также обильной природой на берегах». ⁵ Там же есть более сжатая оценка плакатного живописания: «Приблизительная правда». ⁶

Прочитавший «Впрок» Е. И. Замятин был доволен: «Это произведение, в основе которого впечатления от „колхоза“, довольно сатирическое, но очень интересное и хорошо написанное». ⁷ В том же письме А. Ц. Ярмолинскому от 11 мая 1932 года находим отзыв о газетных и журнальных очерках: «Большей частью это мусор, или по меньшей мере нет ни одного такого „честного и бесстрашного материала“, который Вы хотите». ⁸ В платоновском очерке наряду с «идеологическим опережением», подчеркиванием «сытого» и «обильного», есть и честность, и бесстрашие, характерные для повести «Впрок». Именно поэтому «Кухонный мужик» не дошел тогда до читателя.

Очерк обнаружен мною в Рукописном отделе Государственного Литературного музея (Ф. 49. Оп. 2. Ед. хр. 68) в фонде известного в 1920—1930-е годы литературного критика Н. И. Замошкина (1896—1960). Он высоко ставил прозу Платонова. Например, 12 сентября 1929 года Замошкин, сотрудник редакции журнала «Новый мир», сообщил главному редактору В. П. Полонскому: «Самая ценная и даже безусловно ценная вещь — рассказ Платонова». ⁹ Доверял критику и молодой Платонов. 12 июля 1927 года он разрешил Замошкину сделать из части «Сокровенного человека» рассказ, приемлемый для «Нового мира». ¹⁰ Но бывало и так, что вмешательство редакции в текст его произведения не удовлетворяло Платонова. 11 июля 1928 года в связи с публикацией рассказа «Приключение» (Новый мир. 1928. № 6) писатель заявил протест: «Я за него несу только часть ответственности, потому что он значительно изменен редакцией — в отношении размеров и внутреннего чувственного строя». ¹¹

³ Спустя несколько лет Платонов поправит себя в рассказе «Июльская гроза», показав, что и в 1938 году крестьяне макали блины в простоквашу.

⁴ Цит. по: Перхин В. В. Два письма Андрея Платонова. С. 231.

⁵ Платонов А. Впрок // Дон. 1987. № 12. С. 74. См. репродукции подобных плакатов 1930—1931 годов: Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. СПб., 1994. С. 142—143.

⁶ Платонов А. Впрок. С. 84.

⁷ Новый мир. 1996. № 10. С. 153.

⁸ Там же.

⁹ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 178. Л. 19.

¹⁰ Там же. Ф. 2569. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 2.

¹¹ Там же. Л. 3. См. также: Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. М., 1994. С. 217.

Замошкин не мог не сочувствовать положению Платонова после осуждения повести «Впрок». Как члену «Перевала» и ему грозили тогда политической карой. В том же году он был обвинен в «прямом призыве к отказу от активной борьбы с классовым врагом». ¹² Замошкин решил уступить, пытался перейти на «марксистские» позиции. В. П. Полонскому он писал: «Я не любитель громких фраз, но на сей раз скажу о себе лично: переделываю себя трагически». ¹³ Прочитав очерк «Кухонный мужик Советского Союза», Замошкин не мог не заметить попытки Платонова «переделать себя». Он решительно поддержал это произведение, о чем говорит его виза на первой странице рукописи: «Я — за. Н. Замошкин». Но у него не было решающего слова, а Полонский был уже изгнан из журнала. На рукописи есть еще одна надпись — заместителя заведующего Управлением агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) С. Б. Ингулова: «Не печатать». Чуть ниже и без подписи: «Арх(ив)».

Рукопись представляет собой первый экземпляр машинописи без четвертой страницы. Вероятно, так ее сдал автор, потому что чуть ниже заголовка значится: «Где 4-я страница. А. М.». На отсутствующей странице, как можно догадаться, развернута сцена в конюшне, где автор знакомится с ленинградским рабочим-изобретателем Кашкаровым. Название очерка Платонов вписал простым карандашом: «Кухонный мужик Советского Союза» (очерк). Оно зачеркнуто зеленым карандашом, и над ним красными чернилами автор поставил новое название: «Ветер, а не человек», а ниже простым карандашом: «(Очерк)».

Очерк готовился к печати (возможно, Замошкиным). Осуществлены многочисленные сокращения синим карандашом (в публикации эти места набраны курсивом). Вычеркивалось все художественно неоднозначное, что заостряло внимание читателя на неблагоприятном положении деревни и крестьян после сплошной коллективизации, что могло вызвать нежелательные ассоциации, а также все элементы философского осмысления действительности. Последнюю фразу очерка и подпись Платонов добавил простым карандашом.

Формально эту фразу, как и очерк в целом, можно рассматривать в качестве отклика Платонова на одно из шести сталинских «условий победы»: «Создать свою собственную производственно-техническую интеллигенцию». Вместе с тем последняя фраза указывает на непреодолимое расхождение писателя с тогдашней пропагандой, утверждавшей абсолютный приоритет политических идей и только их вдохновляющее массы значение. У Платонова не эти идеи, а техническая мысль — двигатель прогресса.

Одновременно очерк свидетельствует (и особенно последняя фраза — вывод) о возрождении сциентизма, с которым Платонов, казалось, расстался в 1923 году. ¹⁴ Возможно, это стало реакцией на пренебрежительное отношение к науке и ученым, характерное для массового сознания эпохи коллективизации. Не исключено, что, ставя в центр очерка изобретателя Кашкарова, писатель хотел не столько отдать дань «двадцатипяти тысячникам», сколько напомнить государству о необходимости внимания к новому поколению Кулибиных.

Судя по всему, абсолютизация роли технических идей была эпизодической, как и попытка дать в художественном произведении «некоторое идеологическое опережение действительности». Однако спешить с таким утверждением не стоит. Появление в 1990-е годы неизвестных текстов писателя, в том числе данного очерка, убеждает: выведение точной формулы творчества Платонова 1930-х годов еще впереди.

¹² [Б. п.] *Добрая редакция и перевальский критик* // Лит. газ. 1931. 23 дек.

¹³ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 178. Л. 22.

¹⁴ *Перхин В. В.* Литературная критика Андрея Платонова. СПб., 1994. С. 7—13.

Андрей Платонов

КУХОННЫЙ МУЖИК СОВЕТСКОГО СОЮЗА

(ОЧЕРК)

Во время зимней бури и холода мы сидели в колхозной избе села Чистово и слушали, как ветер выдувает из жилья печное скудное тепло. Колхоз Чистово расположен в степной стороне, открытой перед всей бесконечностью природы, так что бури и ливни всегда попадают сюда целиком, не имея на пути никакого ущерба своей силе.

Колхоз отапливается скудно: конским навозом, коровьими лепешками и в небольшой доле соломой. Дерево и кустарник издавна шли здесь на поделку, потому что самые ближние лесные насаждения находились от села за двадцать километров.

В колхозной избе горела лампа для тепла, дети лежали на печке и там икали,¹ а на дворе шла своим потоком метель. Я беседовал с моим товарищем, заведующим местным кооперативом Щербаковым. Этот человек, сумевший из сложения бедных средств создать образцовый кооператив, наладивший вполне удовлетворительно дело снабжения колхозного населения, — был почему-то часто печален. Я впоследствии узнал причину такого его состояния: он предвидел такие темпы роста материального благополучия масс, перед которыми погаснут все его нынешние успехи; он, тов. Щербаков, хотел бы эти темпы осуществить уже сегодня, и его нетерпение, тоска по завтрашнему дню выражалась в угрюмом состоянии. Интересен секрет успеха т. Щербакова в кооперативном строительстве. Успех этот весь заключен в следующем положении: в Советском Союзе нет и не может быть никаких внешних препятствий (объективных условий) для быстрого удовлетворения всех материальных и культурных потребностей трудящихся масс; есть только субъективные затруднения, а они в том, что люди хотят хорошо прожить в одиночку, за счет забвения других людей, как было в старину. А тов. Щербаков сделал так, что сумел на факте кооперативного строительства доказать, что врозь у нас спастись нельзя — к благополучию нужно идти только всем коллективом, всем классом, а не в одиночку, не за счет товарища.

— Сейчас по всему СССР выдуваются ветром избы, — сказал один молодой колхозник. — Разве тут натопишься, когда страна еще глиносоломенная и близко — Ледовитый океан!..

— Диалектики не знаешь, дорогой товарищ! — упрекнул юношу Щербаков. — Ты сходи пешком в наш совхоз — там увидишь, как буря нагревает нашу страну. А ты говоришь — выдувает!

Совхоз, упомянутый Щербаковым, был расположен невдалеке от села Чистово; про него давно шла слава по окрестным колхозам, только нельзя было разобрать — плохая это слава или хорошая; люди лишь удивлялись делам в совхозе.

Пожилой колхозник Чичеров, в котором любая неполадка артельного хозяйства вызывала энергию, а сама неполадка скорбела от его рук и пропадала прочь, — этот товарищ Чичеров, постоянно улыбающийся чудесам движения жизни, сказал нам про совхоз следующие слова:

— Там, как в небе тишина, так смирно и прохладно, а как ветер либо ураган, — так жарко в каждом жилье, стряпухи пироги с пышками пекут, механик на гармонии играет, банщики баню затопят, скучливые люди в гости ходят, кому пора настала — тот женится в бурный день... — в нашем совхозе громкая жизнь.

¹ «Дети лежали на печке и там икали» вычеркнуто красными чернилами, которыми Платонов вписал второй вариант заголовка. Это позволяет предположить, что писатель обратился к автоцензуре.

— Она не громкая, а диалектическая! — произнес Щербаков. — *Совхоз из непогоды уют делает, а наш актив только зеницей ока моргает.*

На другой день снежная метель перестала, небо прояснилось и начался морозный и сухой ветер.

— Вот теперь вполне пора в совхоз в гости идти, — сказал Чичеров, поглядев на погоду на дворе.

Вскоре Чичеров, Щербаков и я вышли из колхоза и направились в совхоз. Отопедши далеко, мы заметили среди равнины усадьбу совхоза, километрах в двух от нас. Дул морозный ветер, и от него шла синева холода по блестящему снегу. По этой белой светящейся пустыне с разных сторон шли группами люди в совхоз, вероятно — гости или любопытные, такие же, как мы.

— Тут как стужа да буран, то всегда люди бредут, — объяснил положение Чичеров. — Наш совхоз сумел свою технику устроить, а мы еще нет пока.

— Зимой там в каждой горнице жарко, как в африканской пустыне, а летом прохладно от орошения, — сообщил с унылой завистью Щербаков; он всему завидовал, в чем не принимал участия. — Вот где инициатива поставлена!

У ворот совхоза мы действительно услышали гармонику, работающую в чьих-то руках в маленьком жиллом доме на усадьбе.

Мы вошли в дом и еще в сенях почувствовали большое тепло. В громадной горнице сидели человек десять выходных рабочих и, видимо утомившись танцевать, молча слушали гармонию, игравшую сейчас какую-то печальную музыку. Горница была натоплена нестерпимо; из невидимого источника тепла почти дул в лицо горячий ветер. Поискав отопление, я нашел недалеко от входа длинную электрическую печь, стоявшую под лавкой. Шнур подведен был к ней прямо снизу, из-под пола, — очевидно, здесь имела место подземная проводка.

Посетив затем еще контору и две квартиры семейных рабочих, мы всюду нашли излишнее отопление, а в общей кухне дежурная кухарка пекла блины на электрической плите и двое кузнецов насыщались, макая в горшок с коровьем <маслом>(<...>)

<...> а у лошади силы от этого отопления. Сколько сэкономит совхоз кормов от того, что животное не остывает и не тратит теплоту крови на борьбу с холодом: это ведь можно сообразить.

— *Да уж, наверно, порядочно!* — *определил Чичеров.* — *Небось, у вас куры и зимой несутся — ведь петухи жиреют от жары, да и курица добреет.*

— *Вполне несутся!* — *ответил Кашкаров.* — *Вот воробей — бедняцкая птица...*

— *Он и подкулачником может быть, — перебил Щербаков.* — *Раз бедняк, то либо ты колхозник, либо колеблющийся, либо подкулачник...*

— *Этой птицы у нас от электрической топки стало тысячи, — продолжал Кашкаров.* — *Со всего района прилетели сюда греться. Весной придется ястребов сюда выписывать или других подходящих хищников, чтоб они разгромили эти воробьиные плеяды... Вот, глядите!*

Кашкаров поднял обломок кирпича и бросил его в угол овечьего сарая, где мы стояли в тот час. Сотни две воробьев всколыхнулись от испуга и начали метаться под крышей.

Выйдя из сарая, мы увидели небольшую стаю воробьев, летящую против ветра по направлению к конюшне совхоза. Долетев туда, воробьи сели, а затем пробрались поочередно во внутрь теплого помещения через деревянную трубу-вентилятор.

— *Ведь умны, дьяволы, — наблюдая тех, прибывших, воробьев, сказал Кашкаров.* — *Как ветер, так все сюда летят. Как тихо, мы не топим, так все выползают и разлетаются по колхозам зерна воровать!..*

— *Ястреб, он тоже может быть полезным, — выразился Щербаков, любивший надеяться, что в будущем всякий гад будет использован.*

— *Ястреб, может, и годится,* — сказал Кашкаров, скрывая улыбку, — *не знаю, годятся ли дураки.*

Пройдя по границе совхозного сада, мы вышли на открытое место. Перед нами был бугор, господствующий надо всей окрестной равниной. Судя по правильным формам бугра, он был древним татарским могильником, а теперь на нем находилась восьмикрылая прочная ветряная мельница. Крылья мельницы сейчас быстро вертелись; я подумал, что там идет помол зерна, но, дойдя до нее, мы увидели дверь, запертую на замок.

Кашкаров отомкнул замок и впустил нас внутрь предприятия. Внутри мельницы было холодно, скучно,² главный вал вращал трансмиссию, а от трансмиссии работала небольших размеров динамомашинка. Я подошел к динамо и прочитал на заводской табличке ее силовую характеристику: напряжение 220 вольт, сила 200 ампер и т. д. Следовательно, мощность машины равнялась приблизительно 50-ти лошадиным силам.

— Вот наша печка! — сказал Кашкаров, пробуя подшипник динамо, потому что в данный момент машинка, судя по циферблату — амперметру, работала с перегрузкой. И далее Кашкаров объяснил устройство электрического отопления усадьбы совхоза.³

Мельница года полтора назад была взята у ликвидированного кулака. При кулаке она только молола зерно, собирая хозяину хорошие барыши. Сейчас мельница тоже по осени мелет зерно для совхоза и ближнего колхоза. Но динамомашину поставил руками Кашкарова совхоз; причем главной целью электрической установки на мельнице было вначале водоснабжение совхоза. Совхоз — степной, в нем много скота и требуется много воды. Для того чтобы снабдить водой совхоз из речки, потребовалась бы круглосуточная работа десяти лошадей. Так оно, примерно, и было вначале — после организации совхоза, — но это ощущалось целым бедствием.

Кашкаров придумал проще и дешевле. Он сосчитал, что для помола мельница работает дней пятьдесят в году, остальное время ветряк свободен. Однако от мельницы до речки было километра полтора; следовательно, силу с ветряка на насос можно передать лишь по электрическому проводу. Кроме того, сила ветра непостоянная, значит, и тот электромотор, который должен качать воду из речки на усадьбу, будет идти то тише, то шибче. Но что за беда! Пусть электромотор идет то сильно, то тихо, — нужно лишь поставить к нему поршневой насос, который подает воду при любых оборотах электрического двигателя. Центробежный насос, конечно, производительней, но вертеть его неравномерно вращающимся электромотором нельзя.

Кашкаров находил тогда на складе совхоза громадное количество полдюймовых труб, лежащих бестолково. Он берет четверых рабочих, роет с ними траншею в полметра глубины, провода укладывает в трубах — у него получается кабель — и он ведет его траншеей с мельницы на речку.

Одновременно он на мельнице устанавливает динамомашину, а на берегу речки, на сваях — выше уровня весенних вод — строит ящик, в который помещает электромотор в десять лошадиных сил и поршневой, так называемый калифорнский насос. Труба от этого насоса проводится на чердак главного каменного дома совхоза. Этот чердак — очень просторное место, и кроме того, он выше всех построек совхоза. Именно сюда Кашкаров, учитывая также и противопожарные соображения, поставил два старых бака, валявшихся в совхозе без употребления. Каждый бак вмещает по две тысячи с лишним ведер воды.

— А когда я запустил ветром всю эту задачу, — объяснил нам Кашкаров,

² «скучно» вписано Платоновым вместо «неподвижно».

³ «усадьбы совхоза» вычеркнуто карандашом, вероятно, Платоновым.

пробуя слегка воющую динамо за корпус, — то увидел, что сорок сил у меня остаются даром, а машина вертится холодная. Наступала прошлогодняя зима, топки в совхозе мало, скот стынет, жилье ветром выдувает и мученье полное. Я к директору, — дай, говорю, тыщи три, может, ветер нам теплом подует... Директор говорит: «может быть» — и отпускает на мою смету деньги. Наш директор *форменный человек*: верит в товарища полностью и видит врага на большой дистанции. В Москве я с хитростью купил тридцать электрических печей. Там даже не знали, что зимой у нас больше ветров, чем летом, и не сообразили, что это означает... Ну а дальше — вы все видели, а что не заметили, про то можете сами догадаться.

От динамомшины на усадьбу шли под землей провода, ответвляясь от главного кабеля, идущего на водокачку, и поступали в нагревательные приборы. Неравномерное напряжение тока, которым питались печи, не имело особого значения, ибо колеблющаяся теплоотдача была нечувствительна для людей. Только светить этим ветросиловым электричеством было нельзя, но и тут Кашкаров предполагал подумать еще кое о чем. Он имел в виду работы одного Московского научного института, где состоял аспирантом его товарищ по ленинградскому заводу. Этот товарищ был электриком и должен, по мнению Кашкарова, обязательно изобрести к лету регулятор напряжения для динамомашин, работающих от двигателей с переменными скоростями.

— Я думал — у вас что-нибудь особенное, а это все так себе, — сказал Чичеров, когда мы возвращались с мельницы на усадьбу. — Вдруг ветер стихнет, а мороз ударит — и вы тогда все здесь околаете!

Кашкаров ответил ему:

— Это, конечно, может быть, что ветер упадет. Но тогда мы топим кизьяками обыкновенные печи. Электрическое ветряное отопление полностью греть не может — оно греет половину холодного времени, а иногда всего одну треть. Мы им можем только экономить топливо процентов на сорок, на тридцать, а на сто процентов сэкономить нельзя.

— А я думал, что все можно уже, — недовольно произнес Щербаков.

— Думать можно, но сделать пока нельзя, — сказал Кашкаров. — Раньше совхоз покупал к зиме на три тысячи рублей дров, а в нынешнем году мы обходимся своим хворостом и кизьяками. Три тысячи остаются дома, потому что ветер здорово подтапливает.

— Помню я, как вы дрова покупали, — сказал Чичеров. — Никогда все равно тепла не было.

— А сейчас, — сообщал Кашкаров, — если ветер удержится, то в ночь мы баню затопим. А летом директор думает устроить специальный ветряк сил на сто, чтобы отапливать им громадную оранжерею, где мы будем зимой выращивать овощи.

— Огурчики, баклажанчики, репка — это симпатичный продукт, — одобрил Чичеров.

— А летом что делает ваш ветряк? — спросил я у Кашкарова.

— Летом мы ставим к речке еще два насоса и два электромотора — даем воду в сад, на огороды, на питомник...

— Летом кругом жара, а в совхозе прохладно, и с земли пар водяной подымается, — объяснил картину Чичеров. — Тут летом приятно, научно бывает!..

Вечером Кашкаров вслух подбил мне итог своему открытию:

— Если б построить у нас большой завод ветряков, то можно б через два года четверть всей жилплощади, городской и колхозной, перевести на отопление ветром, — к тому же во всех городских домах есть электрическая проводка, она годна и для теплового тока... А если на четверти жилплощади мы сэкономим половину топлива, то это все равно, что построить цельный новый Донбасс. А

обойдется весь этот ветряной Донбасс, считая и постройку завода ветряных крыльев, миллионов в сто. Хорошее это дело или среднее?

— Удовлетворительное, — высказали свое мнение слушатели Кашкарова. — *Езжай в Москву сообщаться — наше государство охотное к науке...*

— *Вот я слышал, что Донбасс есть кочегар Советского Союза, — произнес Чичеров. — Так почему же из ветра не сделать нам для всей страны кухонного мужика!..*

Все засмеялись, а Кашкаров остался серьезным.

* * *

Зима давно миновала. Сейчас уже июль месяц 1931 года, — наступает время уборки второго колхозного урожая. Я снова приехал к тов. Кашкарову, желая помочь ему в организации поливных работ в совхозе.

Стояла туманная жара: весь воздух томился, и налитой, почти готовый урожай склонился в ожидании. Но в садах и на огородных угодах совхоза была прохлада, и от растений шло непрерывное жизненное испарение. В свое время Кашкаров заложил в местный горячий климат великое противоречие — воду, и сейчас это противоречие солнца и влаги примирялось в тучном урожае плодов и овощей.

Вместо Кашкарова механизмами совхоза теперь ведал новый товарищ — Овчинников. Он мне сказал, что Кашкаров уехал отсюда три месяца назад. Его вызвало одно ленинградское научное учреждение, может быть, сама Академия наук, чтобы сделать из ветра Кухонного Мужика и Истопника Советского Союза. Что касается Щербакова и Чичерова, то Щербаков разрабатывал идею снабжения товарами⁴ пайщиков на дому и собирался закрыть лавку вовсе, превратив ее в распределительный центр, а Чичеров делал с комсомольцами в Чистовском колхозе то же, что уже сделал Кашкаров в совхозе, — ветряное отопление. Свои «ветром подбитые» избы колхозники собирались превратить в ветром нагретые жилища.

Сила изобретательского примера Кашкарова действовала все более широко и быстро, хотя самого Кашкарова уже не было в этом районе. Техническая идея завладела массами и стала громадной действующей силой⁵ социализма.

⁴ Этим словом Платонов исправил первоначальное «ветрами», вероятно, ошибку машинистки.

⁵ Первоначально Платонов написал: «физической силой».

© Роберта Де Джорджи (Италия)

БЕСЕДЫ С АЛЕКСАНДРОЙ ИВАНОВНОЙ ФЕДОРОВОЙ (ВАГИНОВОЙ)

«Я более доброго человека,
чем он, в жизни не встречала...»

Сведения об Александре Ивановне Федоровой крайне скудны, поэтому я постараюсь изложить то, что удалось узнать из справочной и мемуарной литературы и из воспоминаний самой Александры Ивановны, с которой мне довелось встретиться несколько раз в Санкт-Петербурге в 1992 году.

Александра Ивановна Вагинова (урожд. Федорова), вдова писателя К. К. Вагинова, родилась в 1902 году в Петербурге. Будучи студенткой филологического

факультета Петроградского университета, в начале 20-х годов стала заниматься в Литературной студии Дома Искусств, в семинарах Н. С. Гумилева. В 1927 году¹ она вышла замуж за К. К. Вагинова, с которым прожила до самой его смерти в 1934 году.

По ее собственным словам, Александра Ивановна начала посещать поэтические семинары, руководимые Гумилевым, случайно: «Было объявлено, чтобы желающие, которые хотят слушать Гумилева, пришли. И я пришла тоже со своей подружкой² — мы были еще студентками (...) В общем, мы его слушали. Я даже записала все его лекции, но они пропали в блокаду, у меня же все пропало».

Именно здесь, в студии Гумилева, она познакомилась с Вагиновым и другими молодыми петроградскими поэтами: Верой Лурье, Идой Наппельбаум, Николаем Чуковским, Томасом Рогинским, Ольгой Зив, Даниилом Горфинкелем, Петром Волковым, Наталией Суриной, Валентином Миллером.³

Последний раз студийцы встречались с Гумилевым за день до его ареста. После гибели поэта 25 августа 1921 года они продолжали собираться в квартире Наппельбаумов на «литературных понедельниках».⁴

Молодые поэты издали (за счет М. С. Наппельбаума) поэтический сборник «Звучащая Раковина» (1922), посвященный памяти их любимого «Мэтра».⁵ Именно в этот сборник и вошло единственное стихотворение А. И. Федоровой. Это юношеское стихотворение она, по собственному утверждению, сочинила «случайно»: «Я написала потому, что на меня кричали: „Дайте!“ Потому, что мы выпускали сборник тех, кто слушал Гумилева. Ну, я взяла и написала. А больше я никогда в жизни ни одного стихотворения не писала. Я помню только, что это звучало так:

И положил мохнатый страх
Мне лапы теплые на плечи...⁶

¹ Согласно копии свидетельства о браке бракосочетание состоялось 18 ноября 1927 года. Копия любезно предоставлена мне Алексеем Дмитренко.

² Имеется в виду Фредерика Моисеевна Наппельбаум (1901—1958), поэтесса. См. о ней: *Дмитренко А.* «И арф мифическое пенье» // *Вечерний Петербург*. 1993. 2 дек. № 272. С. 3. Ее поэтическое творчество наиболее полно представлено в кн.: *Наппельбаум Ф.* Стихи. СПб., 1993.

³ Подробнее о поэтической студии Гумилева см., например: *Лурье В. И.* Воспоминания о Гумилеве / Публ., подгот. текста, предисл. и прим. Н. М. Иванниковой // *De visu*. 1993. № 6(7). С. 5—14.

⁴ Подробнее об этом см., например: *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 100—111; *Наппельбаум И.* «Звучащая Раковина» // *Нева*. 1987. № 12. С. 198—200.

⁵ Так члены «Звучащей Раковины» называли Н. С. Гумилева.

⁶ Эти строки не вошли в опубликованную редакцию стихотворения А. И. Федоровой:

Молиться пламенно, покорно
Я в эти годы не могу,
Но в памяти моей упорно
Я сон старинный берегу.

Мне бор приснился вековечный,
Среди деревьев древний скит,
И крест на нем восьмиконечный,
Как желтая свеча горит.

Одета схимницею черной,
Извилистой лесной тропой
Я шла склониться к чудотворной
Иконе, с пламенной мольбой.

Как верую душа светилась,
Как можно Бога полюбить
И то, как я тогда молилась,
— Мне никогда не позабыть.

Но вот прошло несколько лет, наступили новые, очень суровые времена, и семинар „Звучащая Раковина” прекратил свое существование».⁷

А. И. Федорова, которую Гумилев назвал «идеальным читателем»,⁸ в 1927 году стала женой Вагинова, и не только женой, но настоящим помощником и другом.

«Тогда Константин Константинович предложил мне выйти за него замуж. Мы много бродили вместе, потому что жить пока было негде. В его комнате жили родители, и негде было жить. Но мы бродили по Ленинграду, ездили в пригороды, и он писал стихи. И вообще интересно жили. Мы знали Эрмитаж почти наизусть, ходили бесконечно туда. Иногда мы часами молчали. Сидели где-нибудь у Зимнего дворца, например, в саду. Мы сидели, и была уже ночь, белая ночь. Красиво. Не хотелось никуда идти», — рассказывала Александра Ивановна.

Я спросила: «Почему Вы вышли за него замуж?» Она спокойно ответила: «Сначала мне было жалко его, потом я привыкла. Вначале я даже отказалась, и он вдруг заплакал. Меня поразило это».

«Как Вы думаете, почему К. К. Вагинов выбрал именно Вас?» — продолжала я. Она так же спокойно и тем же тоном ответила: «Я как-то об этом не думала. Я думаю, что он просто со мной отдыхал, потому что я ничего от него не требовала, вообще спокойно смотрела, как он всем занимался; занималась своим делом и считала, что он прав. Во всем он прав». И добавила задумчиво: «Он был очень привязан ко мне».⁹

Поженившись, молодые стали жить на канале Грибоедова, д. 105, в квартире родителей Вагинова. «Очень маленькая квартирка, — вспоминала А. И. Вагинова, — две комнаты, в одной жила его мать (...) Он писал об этом:

Живу отшельником, Екатерининский канал, 105,
За окнами растет ромашка, клевер дикий,
Из-за разбитых каменных ворот
Я слышу Грузии, Азербайджана крики».¹⁰

Александра Ивановна описывала их совместную жизнь так: «Я целый день работала. Приходила домой в 9 часов вечера, только чтобы поесть и лечь спать. Когда ему было читать мне? Если только в воскресенье, так и то мне нужно было что-то приготовить на следующий день, что-то купить. Жизнь была очень трудная,

Я оставляю город белый,
Мой старый дом, отца и мать,
Иду утраченную веру,
И скит, и темный бор искать.

Все, что любила, — в небе синем
Растает дымною чертой
И белою дорогой, зимней
Отныне станет путь земной.

(Звучащая Раковина:
Сб. стихов. Пб., 1922.
С. 81—82).

⁷ О судьбе студии «Звучащая Раковина» см.: Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 100—111.

⁸ См.: Наппельбаум И. М. Мэтр // Жизнь Николая Гумилева. Л., 1991. С. 183.

⁹ Из воспоминаний А. И. Вагиновой возникает иное, чем из свидетельств других мемуаристов, представление об отношениях супругов. Так, например, мне показалось, что Вагинов не делился своими творческими замыслами и планами с женой, как утверждает Ида Наппельбаум: «Она [Александра Ивановна] росла. И поднялась, и стала его музой, сестрой, советчицей, редактором» (Наппельбаум И. М. Памятка о поэте // Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 92).

¹⁰ Стихотворение «Живу отшельником, Екатерининский канал, 105...» цит. по: Вагинов К. Собр. стихотворений. München, 1982. С. 71.

и все лежало, конечно, на женщине. И так он целый день был один... Писал один, в одиночестве».

От Александры Ивановны мы узнаем некоторые подробности о детстве и юности К. К. Вагинова. Например, о его сложных отношениях с отцом:¹¹ «У него (Вагинова. — Р. Д.) было тяжелое детство, потому что от него требовали карьеры. Отец был убит тем, что сын стал поэтом. Он считал это ерундой, считал, что сын должен быть стать правоведом. Если бы не революция, он жил бы совсем по-другому».

По настоянию отца в 1917 году К. К. Вагинов поступил на юридический факультет Петроградского университета, но из-за революции и последовавшей далее разрухи так и не закончил его.

Революция круто изменила жизнь Вагинова. Ночами он бродил по улицам Петрограда:

И вот теперь брожу, как Ориген,
Смотрю закат холодный и просторный...¹²

Вот что рассказывала А. И. Вагинова о «ночных блужданиях» юного поэта: «Он уходил вечером и бродил по улицам, хотя, конечно, отец его не пускал. Но он потихоньку от отца уходил... В самую революцию он непрерывно бродил ночами по Петрограду и рассказывал мне, что, когда бродил по улицам, ища темы для стихов и прозы, он повстречал девушку, которая замерзала. Она, по-видимому, зарабатывала таким способом — ну, сами знаете, на улице.

Они иногда всю ночь сидели где-нибудь на скамейке, а потом он вел ее в столовую, платил за нее, чтобы она поела, и они расходились. Она тоже была одинокая, очевидно, никому не нужная. И потом он ее потерял. Может быть, это и была любовь, но она не имела продолжения... воспоминание о юности. Можно сказать, нежное существо, никому не нужное, которое он спасти не мог».¹³

В 1918 году Вагинов был мобилизован в Красную Армию: «А потом его забрали в армию, мобилизовали. Его отправили воевать против Колчака, на Дальний Восток. Он был в Сибири, далеко в общем. И он плохо себя чувствовал, очень слабый был. Это и явилось, наверное, причиной туберкулеза.

Он был там, пока не заболел, и заболел быстро. У него же самого не осталось никаких воспоминаний об этом периоде. Он постепенно погружался в мир искусства, так что об этом вспоминал как о давно прошедшем времени. Ему нечего было вспомнить.

Он рассказывал, что, когда он возвращался, его везли в товарном вагоне, уже очень больного. Он пришел домой, и мать пошла на улицу и вырезала у дохлой лошади кусок мяса, чтобы сварить ему обед».

У каждого во рту нога его соседа.
А степь сияет, летний вечер тих.
Я в мертвом поезде на Север еду, в город,
Где солнце мертвое, как лед, блестит.

Мой путь спокоен, улеглись волненья.
Не знаю, встретит мать? пожмет ли руку?
Я слышал, город мой стал иноком спокойным,
Торгует свечками, поклоны бьет...¹⁴

¹¹ Следует отметить, что отец Вагинова, Константин Адольфович Вагенгейм (с 1915 года — Вагинов), был жандармским подполковником.

¹² Стихотворение «Мой Бог гнилой, но юность сохранил...» цит. по: Вагинов К. Собр. стихотворений. С. 73.

¹³ Образ этой девушки запечатлен в стихах раннего цикла «Петербургские ночи» и в романе «Козлиная песнь».

¹⁴ Стихотворение «У каждого во рту нога его соседа...» цит. по публикации Т. Л. Никольской в журнале «Родник» (1989. № 6. С. 73).

Н. Чуковский пишет в своих воспоминаниях, что Вагинов в армии заболел сыпным тифом и попал в госпиталь.¹⁵ В начале 1921 года он приехал в Петроград и сразу же окунулся в оживленную литературную жизнь, вошел в литературные группы «Аббатство гаеров», «Кольцо Поэтов им. К. М. Фофанова», «Цех Поэтов», «Союз Поэтов», «Звучащая Раковина», «Островитяне».

«Он сближался со всеми, — вспоминала Александра Ивановна, — с кем встречался. Если его приглашали, он приходил, если читали, он слушал». И добавляла: «А он всем интересовался. Он считал, что каждый человек интересен, что у каждого человека можно узнать что-то интересное. Даже в санаториях он очень охотно общался, и у него там было много друзей. Он не проводил там время как больной, он набирал там материал для своего творчества. Вообще, он считал, что вся жизнь — это материал, и надо брать, что можно». И далее: «Он всегда что-то искал. Это было его основное качество. Он не останавливался на одном месте долго, а всегда что-то искал».

Следует отметить, что Вагинов был еще и страстным коллекционером. Он часто посещал букинистические лавки, бывал на Александровском рынке.

«Костя же все коллекционировал! Он очень любил эту барахолку,¹⁶ и один раз принес мне светильник, как ему сказали, из Помпеи. И во время войны этот светильник освещал комнату, больше у меня ничего не было. Он прекрасно чувствовал старинные вещи, угадывал их. Он с барахолки приносил изумительные старинные вещи. Когда он был еще мальчиком, у него была коллекция старинных монет, очень старых... Мне особенно нравилась там монета с изображением Александра Македонского. Какая красивая была монета! А потом он собирал только книги, потому что денег не было...

У него была огромная библиотека, состоявшая из редчайших книг. У него были книги по истории, он их специально подбирал, непрерывно бегал к продавцам старых книг, его там все знали. Его любили антиквары, пускали первым. Он ведь был знаток, и ему верили все продавцы. Он входил к ним, объяснял им достоинства и значительность книг и после этого получал очень редкие книги. Он уходил, а потом пускали остальных покупателей».

В книговращалищах летят слова.
В словохранилищах блуждаю я.¹⁷

Но, как неоднократно упоминала Александра Ивановна, библиотека Вагинова пропала во время блокады: «С фронта пришел человек, незаконно вселился в квартиру и все до единой книги продал. Для меня это было ударом, потому что я сама люблю книги».¹⁸

Надо сказать, что Вагинов любил собирать не только ценные вещи и старинные книги, но и такие предметы, как, например, спичечные коробки, ресторанные меню, всевозможные кулинарные рецепты, фантики... По этому поводу А. И. Вагинова вспоминала смешной эпизод: «Аристид Иванович Доватур¹⁹ был из очень чопорной семьи... Один раз он хохотал и рассказывал, что был какой-то торжественный вечер, и он стал собирать конфетные бумажки для Кости. Потому что Костя же все коллекционировал! Доватур боялся сказать родным, что это для Кости. Они подумают: что за странный друг, который обожает конфетные бумажки! А Костя говорил, что эти конфетные бумажки рисуют известные художники.

¹⁵ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 179—201.

¹⁶ Имеется в виду Александровский рынок.

¹⁷ Стихотворение «Музыка» цит. по: Вагинов К. Собр. стихотворений. С. 162.

¹⁸ Уцелело лишь несколько книг из обширной библиотеки Вагинова, которые хранятся теперь в библиотеке Санкт-Петербургского университета и в частных собраниях.

¹⁹ Доватур Аристид Иванович (1897—1982) — филолог-классик, профессор Ленинградского университета в 60—70-е годы. Его отец — генерал Доватур — один из персонажей «Августа Четырнадцатого» А. И. Солженицына.

Аристид Иванович скромно, тихонько пихал в карман интересные фантики, потом Косте привозил».

В конце 1921 года вышел первый поэтический сборник Вагинова «Путешествие в хаос». В связи с этим Александра Ивановна рассказывала интересную историю: «Я тоже собирала книги, но маленькие (по формату), чтобы не трогать его полки. Он сам подарил мне первую книжку стихов с трогательной надписью, и я ее туда (на полку) поставила. Как-то, перебирая книги, я вдруг заметила, что она исчезла, и спросила у него, куда она делась. Я сказала: „В чем дело? Не знаю, никто у меня ее не брал”. Он спокойно ответил: „Я ее сжег, потому что считаю, что это плохая книга”. Взял и бросил в печку без меня».²⁰

По рассказам Александры Ивановны, Вагинов был необыкновенно талантливым лингвистом, языкам учился легко, на ходу: «Он был поглощен иностранными языками, очень хотел как можно больше знать. На итальянском он читал свободно. Мы хозяйство разделили так: я все делала по дому, а он покупал. И когда он шел в очередь за продуктами, то брал с собой какую-нибудь книгу, например, XVI века. Он итальянский выучил в очереди за макаронами! Потом перешел на испанский. Ему очень нравился Гонгора. Собирался его переводить, но смерть помешала. Он даже купил его испанские книги. И в латыни разбирался».

Нужно добавить, что Вагинов владел и древнегреческим языком. В 1927 году он ненадолго сблизился с ленинградскими эллинистами, объединенными в группу АБДЕМ, с которыми пробовал переводить греческие тексты.

Мы, эллинисты, здесь толпой
В листве шумящей, вдоль реки,
Порхаем, словно мотыльки,
На тонких ножках голова,
На тонких щечках синева...²¹

В 20-х годах стихи Вагинова публиковались во многих газетах и журналах. В 1922 году он вошел в объединение эмоционалистов, в котором первую скрипку, безусловно, играл Михаил Кузмин. В альманахе этой группы «Абраксас» печатались стихи и ранняя проза Вагинова: «Монастырь Господа нашего Аполлона» ([Кн. 1]. Пб., 1922) и «Звезда Вифлеема» ([Кн. 2]. Пг., 1922).

По этому поводу А. И. Вагинова рассказывала: «Он написал „Монастырь Господа нашего Аполлона” в ранней юности, и потом считал, что это плохая вещь, слабая вещь. „Они [эмоционалисты], меня не спросив, включили это в книгу, но там все слишком вычурно”. Он потом от этого страдал».

Вагинов окончил Институт Истории Искусств, где учился с 1923-го по 1926 год. В университет он вернуться не смог из-за «непролетарского» происхождения.

«Я университет кончала, а он — Институт Истории Искусств. Он был студентом литературного отделения и сдавал там экзамены очень успешно. Причем у него тоже были смешные истории, например: он был великолепный коллекционер монет. Он сдал все экзамены, которые полагалось сдать на русском отделении, очень быстро и решил слушать историю балета и историю монет — у разных преподавателей. Это уже было отделение искусства, а не литературы. Вот он ждет, ждет... Пришел один — преподаватель искусства балета, у него двое слушателей с Константином Константиновичем. Он подводит его (Вагинова. — Р. Д.) к стене и говорит: „С чего начинается балет? Балерина должна первым делом сделать вот такие движения”. Ставит ему ногу, руку. В это время профессор, который читал лекции по нумизматике, его ищет, потому что он (Вагинов. — Р. Д.) у него

²⁰ Л. Н. Чертков в статье «Поэзия Константина Вагинова» пишет: «Сам Вагинов считал свой первый сборник неудачным (существуют исправленные им экземпляры, нам оказавшиеся недоступными) и впоследствии скупал его» (Вагинов. К. Собр. стихотворений. С. 214).

²¹ Стихотворение «Эллинисты» цит. по: Вагинов К. Собр. стихотворений. С. 166.

единственный студент. Пришел и увел его от того, который преподавал балет. Он пошел к нему слушать. Мы потом долго хохотали, вспоминая это».

В конце 20-х годов Вагинов сблизился с обэриутами, а также подружился с М. М. Бахтиным и членами его кружка.

А. И. Вагинова вспоминала: «Мы с Костей ходили вдвоем к нему. Я очень робела перед ним. Обычно я беседовала с его женой, а Константин Константинович — с ним».

В 1926 году вышел сборник стихов Вагинова (без названия), посвященный Александре Ивановне Федоровой.

В середине 20-х годов Вагинов стал обращаться и к прозе. «Его проза — это уже влияние времени, реальной жизни, а не влияние его души», — заметила поэтесса Ида Наппельбаум в частной беседе с автором этих строк.

Его первый роман «Козлиная песнь» был опубликован в 1927 году в журнале «Звезда», затем в 1928 году — отдельной книгой в издательстве «Прибой». Уже через два года вышел в свет второй вагиновский роман «Труды и дни Свистонова» (1929).

В обоих произведениях Вагинов, как известно, описал некоторых своих знакомых и друзей, а также реальные события культурной жизни Ленинграда этих лет. А. И. Вагинова вспоминала, в частности, о реакции Льва Пумпянского на вагиновские романы: «Пумпянский²² был очень нервный человек, безумно нервный. У него были некоторые особенности, которые Константин как будто позаимствовал для своих героев: он в самое страшное, разрушительное время мечтал создать центр, где люди могут заниматься языками и научными работами. Пумпянский, конечно, не такой был, хотя он был замечательный переводчик, блестяще переводил иностранные и научные книги. Все ему говорили, что это он герой романа Вагинова. Главное, что он жил на даче в Петергофе, которая была сделана в виде башни. Это главным образом Костя и изобразил в романе».

Кроме того, вспоминала и о Павле Лукницком:²³ «Павел Лукницкий дан в романе немножко в иронической форме, потому что Павел был еще молод и увлекался, так сказать, упоенно Гумилевым. Все, что касалось Гумилева, для него было священо. А потом прошло несколько лет, я уже работала в библиотеке. Иду по улице — вдруг вижу: он, Павлик. И вдруг он говорит: „Ну вот, Костя как меня вывел, не пощадил!“ Я говорю: „Павлик, это не о Вас. Он просто взял некоторые черты и довел их до смешного. Но Вы же не такой“. „Да, — говорит, — конечно. А кроме того, теперь я сажаю розы!“ Славный такой был мальчик, добрый и нисколько не обиделся».

В 1931 году, почти одновременно, вышли третий роман Вагинова «Бамбочада» и его поэтический сборник «Опыты соединения слов посредством ритма». В последние годы жизни он продолжал работать и над прозой, и над поэзией. Но, к сожалению, ни четвертый роман Вагинова «Гарпагогиана», ни сборник стихов «Звукоподобие» не были опубликованы при его жизни.

В 30-е годы состояние здоровья Вагинова, уже давно и тяжело болевшего, ухудшилось, а продолжительные санаторные курсы лечения мало помогали.

Он с каждым годом уменьшался
И высыхал

²² Пумпянский Лев Васильевич (1894 или 1891—1940) — литературовед и историк культуры. По общему мнению, в образе Тептелкина, героя романа «Козлиная песнь», выведен Пумпянский (см. об этом примечания Т. Л. Никольской и В. И. Эрля в кн.: Вагинов К. К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 545—546).

²³ Лукницкий Павел Николаевич (1902—1973) — писатель, биограф Н. С. Гумилева. В образе Кости Ротикова, одного из героев романа «Козлиная песнь», выведен Лукницкий. См. об этом: Никольская Т. Л. Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 620—625.

И горестно следил, как образ
За словом оживал.²⁴

Александра Ивановна рассказывала, как она узнала о смертельной болезни своего мужа: «Я заболела скарлатиной, а это для взрослых плохо. Но я ухитрилась. Причем врачи не могли сначала поставить диагноз. Но я выжила. И вот он решил, что меня надо показать врачу, а я, видя, как он жутко худеет, решила, что его — тоже. И вот мы пришли к врачу. Сначала он пошел и сказал: „Я приведу к Вам мою жену... Я считаю, что ее состояние плохое, потому что она только что перенесла скарлатину... С едой, материально тяжело“. Врач меня посмотрел, потом его посмотрел и сказал: „А теперь вызовите Вашу жену, я должен с ней поговорить“. Когда я вошла, он сказал: „Ваш муж считает, что Вам плохо. Но Вы скарлатину перенесли без особых изменений, а Ваш муж смертельно болен, потому что у него задето левое легкое, это — против сердца. Но он этого не знает“. И мы так договорились... не говорить ему этого. Пневмоторакс не сделаешь — рядом сердце. Но я молчала. Я не могла ему сказать, что он обречен».

И далее она продолжала: «Он семь лет непрерывно ездил по туберкулезным санаториям. Сначала он лечился в местном санатории; потом его посылали в разные места лечиться. Пока он жил на севере, было хорошо. А когда его послали на юг, он оттуда бежал, потому что у него каждый день шла горлом кровь. Оказывается, туберкулез надо лечить в том месте, где вы заболели. Это я узнала, когда он умер (...) Мы тогда жили в двухкомнатной квартире. В одной комнате — мать его, а в другой — мы. У меня было зеркало — раньше стоячие были, с полкой... Когда он вошел в комнату после приезда из южного санатория, он посмотрел в зеркало и сказал: „Ну, вот и отжил“. Он понял, что смертельно болен, и лег — и больше не встал. Каждый день ходила к нему врач из Союза писателей, которая очень его жалела. И Мария Константиновна, жена Тихонова, очень любила Костю. Она приходила к нам и сидела, помогала мне».

И дальше: «Я поняла, что он умирает, когда он потерял память и перестал меня узнавать, смотрел странным взглядом в пространство. Он уже фактически умер; не понимал даже, кто я и что. Очень тяжело страдал. Но перед этим понял, что умирает, и просил, чтобы никто, даже мать, не ходил к нему. Он боялся слез и отчаяния матери... не хотел, чтобы это кто-нибудь видел. Но меня всегда благодарил и говорил: „Я понимаю, что тебе тяжело, но мне тоже тяжело; пусть никто не ходит ко мне“. Он мне продиктовал свой роман²⁵ — как надо там исправить что-то. Я писала, чтобы его успокоить».

Когда пришла врач, он уже лежал мертвый. Она села и горько заплакала. Она тоже к нему привязалась. Но спасти его было нельзя. Не было лекарства. И он умер в ужасных страданиях».

К. К. Вагинов скончался 26 апреля 1934 года.

«Его похоронили на Смоленском кладбище. Но могилу разграбили, там уже ничего нет. Мне Союз писателей дал деньги, чтобы его похоронить, — у меня ничего не было. Его очень хорошо похоронили, мраморный крест поставили (...) Когда мы пришли на могилу, ко мне подошел Шостакович. Гроб был тогда закрыт, я одна осталась, все отошли. Он подошел и сказал: „Если Вам будет трудно, скажите мне, я Вам всегда помогу“. Но я никогда к нему не обращалась, ему самому было очень трудно жить (...) А во время блокады я уезжала, и когда вернулась туда, там ничего не было — ни креста, ничего, выросло какое-то дерево».

Они расстались, но встречались
Из года в год. Без лишних слов

²⁴ Стихотворение «Он с каждым годом уменьшался...» цит. по: Вагинов К. Собр. стихотворений. С. 198.

²⁵ Имеется в виду последний роман Вагинова «Гарпагоиана».

Неловко головой качали.
Прошла и юность, и любовь.²⁶

В процессе своей работы над творчеством К. К. Вагинова я много раз встречалась с Александрой Ивановной. Ей шел 91-й год. Это была маленькая, худенькая женщина с большими черными глазами, живыми и глубокими. Я никогда не видела ее мрачной, она была всегда ровной, приветливой и часто — веселой. Иногда, рассказывая о прошлом, она громко смеялась. Она следила за своей внешностью и выглядела всегда очень опрятно и прилично одетой. На ногах ее были поношенные, но изящные туфли на небольшом каблучке. Жила она в маленькой однокомнатной квартирке с психически больным сыном от второго брака. Несмотря на возраст, она сохранила светлую голову и мужественно принимала тяготы жизни.

Мы привязались друг к другу. Я всегда с удовольствием шла к ней, а она тепло и приветливо меня встречала. Расстались мы друзьями.

Через год я снова приехала в Санкт-Петербург. Александра Ивановна была в больнице. Мне говорили, что она часто вспоминала меня, и я захотела навестить ее.

Но это была уже не та Александра Ивановна: сильный склероз изменил ее, она была какой-то отрешенной и не узнала меня.

28 сентября 1993 года Александра Ивановна Вагинова умерла.²⁷ Это известие не было неожиданным, но оставило впечатление тяжелой потери. За время нашего недолгого знакомства я успела полюбить ее и, как мне кажется, понять. Осталось ощущение неотданного долга, боль от того, что, возможно, могла бы сделать для нее что-то большее в благодарности за дружбу и неоценимую помощь в работе.

Настоящая статья в какой-то степени порождена желанием отдать этот долг, оставить в памяти людей образ замечательной русской женщины, прожившей очень тяжелую жизнь и не утратившей лучшие человеческие черты.

Об Александре Ивановне уже писали.²⁸ Но мне хотелось донести до читателя ее подлинные слова, ее истинный голос, без изменений и исправлений. В этом и заключается смысл моей статьи.

²⁶ Стихотворение «Нарцисс» цит. по: *Вагинов К.* Собр. стихотворений. С. 183.

²⁷ См. некрологи: *Дмитренко А.* Светлая к книге любовь // *Вечерний Петербург.* 1993. 4 окт. № 221. С. 3; *Д. Ш.* [Шерих Д. Ю.] Прощание с эпохой // *Сегодня* (Санкт-Петербург). 1993. 1—8 окт. № 12. С. 1.

²⁸ См.: *Кибальник С.* В гостях у вдовы Константина Вагинова // *Русская мысль* (Париж). 1990. 31 авг. № 3843. С. 11; 7 сент. № 3844. С. 11; *Ненаписанные воспоминания. Интервью с Александрой Ивановной Вагиновой / Предисл. и публ. С. Кибальника // Волга.* 1992. № 7—8. С. 146—155.

© А. Л. Дмитренко

К ПУБЛИКАЦИИ РАНИХ ТЕКСТОВ К. ВАГИНОВА

Осмысление литературного наследия Константина Вагинова объективно затруднено — он не причислял себя ни к одной из литературных школ своего времени, не оставил ни одной статьи (если не считать внутренних рецензий), не вел дневников, переписка его либо не сохранилась, либо до сих пор остается недоступной исследователям.¹ Об уникальной герметичности произведений Вагинова,

¹ Утрачены письма Вагинова к родным, хранившиеся у А. И. Вагиновой до 1942 года. Не разысканы письма М. А. Фроману, Н. К. Чуковскому и Ю. И. Юркуну. Около 20 писем к В. И. Лурье хранится в коллекции Ренэ Герра в Париже (сообщено В. И. Лурье).

применяя не совсем удачное понятие «зашифрованности», писал Николай Чуковский: «Не только его стихи, но и его романы представляют собой как бы криптограммы, как бы зашифрованные документы, причем ключ от шифра он не дал никому».² Но проблема, конечно, не решается подбором «ключей» и разгадыванием шифра. Как показывает опыт, при интерпретации того или иного вагиновского произведения мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью привлечения других его произведений. Во-первых, эта необходимость связана с выяснением семантики кочующих из одного текста в другой (в том числе из поэзии в прозу) персонажей и мифологем, то есть с вопросами типологии и эволюции образной системы. Во-вторых, она связана с ярко выраженным рефлексивным характером его творчества, особенно прозаического. Достаточно сказать, что творческая рефлексия, как одно из оснований вагиновской поэтики, выражает сам смысл его обращения к прозе в середине 1920-х годов, вызванного потребностью «понять» свое искусство³ (ср.: «Да, целый год я взвешивал, / Но не понять мне моего искусства...» — из стихотворения 1924 года). В традиции русской семантической поэтики можно рассматривать творчество Вагинова как единый текст, каждый фрагмент которого дополняет и комментирует все остальные. Остается добавить, что вагиновский текст отмечен явными чертами автобиографизма. Вследствие этого возникает впечатление, что реальный автор растворился в собственном тексте, или, другими словами, подобно одному из героев, «полностью перешел в свое произведение».

Тем острее ощущается необходимость в полном, текстологически точном и научно комментированном издании вагиновских произведений. Предпринятая С. А. Кибальником публикация ранних стихотворений Вагинова фактически завершает публикацию его поэтического наследия.⁴ Тем не менее она нуждается в некоторых уточнениях и дополнениях, не выходящих за пределы стоящих перед публикатором задач.

Юношеские стихотворения, датируемые 1917 годом, составляют почти треть всего объема поэтического наследия Вагинова. Они вошли в рукописный сборник — так называемую «парчовую тетрадь», долгое время считавшуюся утраченной. В частности, таковой счел ее и один из первых исследователей творчества Вагинова — Л. Н. Чертков, подготовивший в Германии комментированное издание стихотворений Вагинова.⁵ Однако уже ко времени выхода в свет в 1982 году «мюнхенского»

² Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 179. Ср. далее: «(...) стихи его с помощью условных символов опирались на грандиозный всемирно-исторический миф, им самим созданный. Он писал стихи, как бы исходя из предположения, что миф этот известен всем. А между тем он никому не был известен, и мне лишь со временем не без труда удалось его разгадать» (Там же. С. 186). Отметим, что Чуковский не различает понятий «шифр» и «миф».

³ Об этом см., например: Бербер О. В. «Магия слова» в художественном мире К. Вагинова // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Ч. II. М., 1988. С. 31; Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 144—145.

⁴ См.: Вагинов К. К. Стихотворения из альбома, подаренного К. М. Маньковскому / Публ. С. А. Кибальника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 169—214. Далее: Ежегодник — 1992. Из числа известных автору настоящих заметок поэтических текстов Вагинова неопубликованными остаются «Вечером желтым как зрелый колос...» (первые 6 строк приведены в статье: Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова. С. 132; полный текст по автографу см.: РГАЛИ. Ф. 2823. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 51) и двустишие, записанное в июне 1922 года на авантитуле сб. «Звучащая Раковина» (Пб., 1922), принадлежавшем Н. П. Суриной (в наст. время — в частном собрании):

Когда-нибудь в сырую ночь
Опять мы встретимся на улицах горбатых.

⁵ См.: Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова // Вагинов К. Собрание стихотворений. München, 1982. С. 214.

тома стихотворений «парчовая тетрадь», подаренная автором К. М. Маньковскому в 1921 году — находилась в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Она поступила туда в 1979 году от вдовы Маньковского вместе с другими материалами из его архива.

Константин Максимович Маньковский (18.4 (1.5). 1904—16.7.1938) традиционно считается одним из первых литературных друзей Вагинова.⁶ Очевидно, что не случайно именно ему Вагинов подарил сборник своих юношеских стихотворений — «для будущих (совместных?) вечеров, когда захочется общих воспоминаний».⁷ Константин Маньковский происходил из еврейской мещанской семьи (отец был часовым мастером). Родился в городе Россиены Ковенской губернии, до первой мировой войны учился в Ковенской гимназии. Во время войны семья переехала в Петербург, где Маньковский продолжал учиться в Третьей гимназии (а затем в 33 советской школе I городского района). В 1919 году служил в артели «Якорь-Голеник» и состоял членом 2-го Спорт-Клуба. Закончив школу в июне 1920 года, был зачислен студентом экономического отделения факультета общественных наук Петроградского университета.⁸ Сведения о первоначальном периоде его знакомства с Вагиновым крайне скудны. В архиве Маньковского сохранился автограф вагиновского стихотворения «Помню последнюю ночь в доме покойного детства...» (датирован 11 апреля 1922 года), имеющего явный автобиографический подтекст — воспоминание об обыске в доме родителей в 1917—1918 годах и о последовавшей вскоре после этого мобилизации Вагинова.⁹ Может быть, Вагинова и Маньковского связывали какие-то «общие воспоминания» тех лет? Следует подчеркнуть, что «дом детства», упоминаемый в этом стихотворении, имеет конкретную топографическую привязку. Это дом 25 по Литейному проспекту, принадлежавший матери писателя. Здесь Вагинов родился и жил до 1918 года.¹⁰ Маньковский был соседом Вагинова — он жил в доме 30, где его отец содержал часовой магазин. В альбоме для автографов, принадлежавшем Маньковскому, имеются две записи Вагинова. Первая из них, открывающая альбом, является вообще одним из самых ранних (если не считать автографов «парчовой тетради») известных нам автографов Вагинова: «У каждого свое честолюбие, даже метельщик улиц гордится своим ремеслом. Вагинов К. 22/I 1920».¹¹ Вторая запись появилась в альбоме спустя полтора года — это автограф стихотворения «Грешное небо с звездой Вифлеемской...», с посвящением «Дорогому Константину Маньковскому» и датой «август 1921».¹² Впоследствии это стихотворение без посвящения вошло в рукописный сборник Вагинова «Петербургские Ночи» (1922).

В 1920 (или 1921?) году Вагинов и Маньковский сблизились с двумя юными литераторами — братьями Борисом и Владимиром Смиренскими, которые в то время, — очевидно, под влиянием знакомства с К. Олиповым, — прониклись духом эгофутуризма. Следует отметить, что осенью 1920 года братья Смиренские

⁶ См.: Никольская Т. Л. К. К. Вагинов: (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 78.

⁷ Цит. дарственную надпись на титульном листе альбома: Ежегодник — 1922. С. 169. Предположительное прочтение неразборчивого слова дано по автографу: ИРЛИ. Р. I. Оп. 4. Ед. хр. 235. Л. 2.

⁸ Биографические сведения почерпнуты из личных дел К. М. Маньковского: студента Петроградского университета (ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 3. Ед. хр. 730) и Практического института народного хозяйства (ЦГА СПб. Ф. 2998. Оп. 1. Ед. хр. 1660).

⁹ ИРЛИ. Р. I. Оп. 4. Ед. хр. 236. Под названием «Юноша» с некоторыми разночтениями было включено в оставшийся неизданным сборник Вагинова «Петербургские Ночи» (1922). Впервые опубли.: Вагинов К. Стихотворения. Л., 1926. С. 8—9. См. примечание Т. Л. Никольской к этому стихотворению в кн.: Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 619.

¹⁰ В дом 105 по Екатерининскому каналу он переехал 12 сентября 1918 года (см. выписку из домовой книги: ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 605. Л. 1).

¹¹ ИРЛИ. Р. I. Оп. 17. Ед. хр. 557. Л. 4.

¹² Там же. Л. 7. Впервые опубли. в статье: Anemone A. Konstantin Vaginov and the Death of Nikolai Gumilev // Slavic Review. 1989. Vol. 48. N 4. P. 632.

(совместно с К. Олимповым и Н. Позняковым) образовали Академию Эго-Поэзии Вселенского Олимпизма.¹³ По-видимому, под знаком эгофутуризма возник и кружок, образованный примерно в то же время братьями Смиренскими, Маньковским и Вагиновым — Аббатство Гаеров. На эту мысль наводят и характер произведений некоторых его участников, и позднейшее свидетельство Бориса Смиренского, к началу 1960-х годов явно изменившего мнение о своих бывших литературных пристрастиях: по его словам, кружок был основан Константином Вагиновым — «зачинателем литературных течений, далеких от реальной жизни и революционной действительности».¹⁴ Известно, что единственный пункт «программы» дружеского литературного кружка требовал от его участников постоянного ношения на правой руке янтарных четок. Как пишут Э. Анэмоун и И. Мартынов, «Аббатство собиралось пить вино и обсуждать литературу, сознательно пародируя традиционный литературный кружок».¹⁵ Входил Маньковский и в Кольцо Поэтов имени К. М. Фофанова, но, по-видимому, не принимал активного участия в его деятельности. В эту ассоциацию, основанную все теми же братьями Смиренскими, Маньковским и Вагиновыми были приглашены одновременно — в день ее основания, 30 апреля 1921 года.¹⁶

По имеющимся у нас сведениям, Маньковский не был поэтом, как пишет о нем С. А. Кибальник.¹⁷ Владимир Смиренский называет его «издателем и драматургом».¹⁸ Некоторые контуры издательской деятельности Маньковского выриси-

¹³ Подробнее об этом см.: Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А. Л. Дмитренко // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб. Вып. 22 (в печати). Термин «олимпизм», введенный К. Олимповым в 1914 году в листовке «Эпоха Олимпова. Вселенский Олимпизм» (Рига, 1914), выражал пропагандируемый им мистический, граничащий с самообожествлением, аспект идеологии «эго». Ср.: «Олимпов отмежевался во Вселенский Эго-Футуризм, на который он смотрел, помимо разрома старых традиций искусства, как на развитие человеческого духа до торжества над всем мирозданием. Человек Будь Родителем Мироздания. В 1914 г. я этот путь назвал Вселенским Олимпизмом...» (Олимпов К. Мои сведения для труда «Литература великого 10-летия» (1918—1927) И. А. Владиславлева // ИРЛИ. Ф. 172. Ед. хр. 302. Л. 6).

¹⁴ Смиренский Б. В. Книжки и люди. Авторизованная машинопись (1960-е). Хранится у автора наст. статьи. «Достохвальному Аббатству Гаеров» посвящена первая книга Вагинова «Путешествие в Хаос» (Пб., 1921. С. 5). Сохранился экземпляр этой книги с дарственной надписью на авантитуле: «Борису Викторовичу Смиренскому, дружески Вагинов К. 11/IV [19]22», и с позднейшей записью Владимира Смиренского шариковой ручкой: «В Аббатстве было четыре гаера: Конст. Вагинов, Конст. Маньковский, Борис Смиренский и Владимир Смиренский. 1921—1922 гг. В. С.» (ИРЛИ. Ф. 582. Оп. 2. Ед. хр. 10).

¹⁵ Anemone A., Martynov I. Towards the History of the Leningrad Avant-Garde: «Ring of Poets» // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 131. Цит в нашем переводе с английско-го.

¹⁶ В летописи Кольца Поэтов, составленной братьями Смиренскими, Маньковский упоминается только дважды (ИРЛИ. Ф. 582. Л. 3—3, об.). Отметим, что Маньковскому посвящена книга Б. Смиренского «Лунная струна» (Пб., 1921), а также ряд стихотворений в книгах А. Скорбного (В. В. Смиренского) «Звенящие слезы» (Пб., 1921) и «Большая любовь» (Пб., 1922). Все эти книги были изданы Кольцом Поэтов имени К. М. Фофанова.

¹⁷ Ежегодник — 1992. С. 169.

¹⁸ Приводим полностью очерк В. В. Смиренского «Карлсбадская табакерка», содержащий описание любопытных подробностей петроградского литературного быта начала 1920-х годов: «Миниатюрная, изящно сделанная табакерка, отполированная до зеркального блеска, довольна стара, но хорошо сохранилась. Крышка ее сверху украшена вставным мозаичным рисунком, где не хватает только трех крошечных камешков. В середине рисунка восточного типа надпись готическим шрифтом: „Карлсбад“».

Эта табакерка досталась мне необычным путем. Я выменял ее у издателя и драматурга Константина Маньковского на поэму, названия которой уже не помню. По специально заключенному нами договору, я должен был написать поэму в сто строк и передать ее Маньковскому в вечное пользование, без права публикации, что я и сделал. Я отдал ему написанную поэму, даже не оставив себе копии, и теперь, спустя почти полвека, забыл и ее название. А он вручил мне карлсбадскую табакерку. Самое интересное в этой истории был договор, составленный в двух экземплярах и подписанный не только обеими заинтересованными сторонами, но и свидетелями — прозаиком Вячеславом Шишковым и поэтом Михаилом Кузьминым (Так! —

вываются благодаря дневнику М. Кузмина 1921 года. В то время Маньковский состоял членом еще одной эфемерной организации — так называемой «Кувырколлегии», организаторами которой, по всей видимости, были Борис Смиренский («кувырком») и Анатолий Фролов («ком»)¹⁹ — юные члены Обезвельволпала и спутники Ремизова в последний год его пребывания в России. «Да, с утра еще был Маньковский с орденом „кукиша“! Эта шайка ремизовских эпигонов тоже мне надоедает», — записывает Кузмин 20 августа. «Забегал Фролов. Он издает „Влюбленного дьявола“ с Милашевским». (2 декабря) и «Маньковский вертит вола и хочет издавать без иллюстраций» (7 декабря).²⁰ По-видимому, речь идет об одном и том же неосуществленном издательском проекте, к которому имел отношение Маньковский, — переводе (?) романа Ж. Казотта.

Деятельность Маньковского-драматурга отмечена участием в создании сценария фильма «Дети бури» (1926. Реж. Ф. Эрмлер, Э. Иогансон; «по теме Маньковского, Молодцова и Яковлева в переработке режиссуры»).²¹ Сценарий явился результатом деятельности организованного летом 1925 года Губкомом РЛКСМ при Севзапкино Юношеского сектора, задачей которого было «создание идеологически-выдержанной фильма для рабоче-крестьянской молодежи и детей».²² Однако в Московское общество драматических писателей и композиторов (МОДПиК) Маньковский вступил еще в январе 1925 года под псевдонимом Илья Рудов и не как киносценарист.²³ В 1929 году он сотрудничал в журнале «Юный пролетарий», где печатались главы из его совместной с П. Г. Шалашевым повести «Письма комсомольского активиста» (отд. изд. — [Л.]: Прибой, 1930).²⁴ Это произведение, написанное живым, «стилистически пестрым» языком (возможно, под влиянием литературного стиля М. Зощенко), в 1930-е годы было переиздано рижским издательством «Глобус» под названием «Коська Грачев: (Письма комсомольца)».²⁵ Параллельно с литературными занятиями Маньковский быстро делает карьеру инженера-строителя,

А. Д.). Не знаю, цела ли моя поэма и экземпляр договора у Маньковского, но у меня осталась только сама табакерка. Табак я, правда, не нюхаю, поэтому табакерка используется не по назначению. Я в ней держу запонки, но это, в сущности, значения не имеет» (Ленинец (Волгодонск). 1967. 2 июля. № 107. С. 4).

¹⁹ См. об этом: *Обатнина Е.* «Обезьянья Великая и Вольная Палата»: игра и ее парадигмы // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 206; *Смиренский Б. В.* Книги и люди.

²⁰ *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 13. С. 479, 504, 505.

²¹ *Пирожинский В.* «Дети бури» // Кино (Ленинградское приложение). 1926. 2 февр. № 5. С. 21. О том, что речь идет именно о К. М. Маньковском, имеется устное свидетельство его вдовы (сообщено Т. Л. Никольской). В таком случае следует признать, что в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы» (М., 1961. Т. 1. С. 135—136) приведен неверный инициал — «В. Маньковский».

²² *Васильев А.* Организация Юношеского сектора // Кино (Ленинградское приложение). 1925. 4 авг. № 20. С. 1.

²³ См.: Московское Общество Драматических Писателей и Композиторов. Дополнение 1-е к каталогу пьес. (С 1-го января по 18 февраля 1925 г.). М.; Л., 1925. С. 13, 15.

²⁴ Анонимно под названием «Письма без адреса» отрывки из этой повести были напечатаны в журнале «Юный пролетарий» (1929. № 17. С. 16—19; № 18. С. 3—5). В следующих номерах редакция журнала «пошла на попятный»: в № 19 (С. 17) авторство Маньковского и Шалашева было раскрыто, а в № 20 появилась заметка Е. Светлова «Уметь руководить», где о «Письмах без адреса» говорилось буквально следующее: «Это несусветная клевета на актив, отдающая вонью прежней гнили от лагеря разбитых троцкистов, пытавшихся такими же методами клеветать по партийной линии на аппарат, на руководящие кадры» (С. 2). См. также статью Маньковского, посвященную строительству в СССР, напечатанную в этом же журнале: *Маньковский К.* Через 15 лет // Юный пролетарий. 1929. № 2. С. 5—8, 24.

²⁵ Издание, очевидно, вышло без ведома авторов. Сокращены заключительные страницы книги, которые, по мнению автора предисловия, «не слишком вяжутся со всем предыдущим ее содержанием. Но после такого разноса, какой учиняется большевицким достижениям на протяжении всей книги, приходится же закончить ее несколькими ободряющими фразами. Иначе это ведь будет чистойшей контр-революция! Вообще удивительно, как эта книга могла выйти в свет в СССР» (*В. Б.* Предисловие // Маньковский К., Шалашев П. Коська Грачев (Письма комсомольца). Рига, [Б. г.] С. 8).

проявляет себя как комсомольский, а затем партийный активист. (Впрочем, членом РКСМ он стал еще в 1919 году, когда, по словам его вдовы, «ушел из семьи»²⁶). В ноябре 1922 года он закончил Практический институт народного хозяйства (бывший Коммерческий институт), впоследствии занимал высокие административные должности в строительных трестах и конторах Ленинграда, короткое время (в 1934 году) был директором Музея строительства и городского хозяйства (ныне — Музей истории Санкт-Петербурга). 26 июля 1937 года был арестован как «участник контрреволюционной троцкистско-зиновьевской организации»²⁷. Скончался в областной больнице для следственных заключенных УНКВД Ленинградской области.

Обратимся теперь непосредственно к тексту публикации стихотворений из рукописного сборника, подаренного К. М. Маньковскому. Вопросы здесь возникают с первых же строк предисловия, написанного С. А. Кибальником. Прежде всего обращает на себя внимание сообщение о количестве публикуемых стихотворений: их 96, а не 94, как утверждает публикатор.²⁸ Столько же их и в автографе Вагинова. Далее публикатор как о некоем очевидном факте пишет, что все иллюстрации в сборнике выполнены самим Вагиновым.²⁹ Однако утверждать это со всей определенностью, на наш взгляд, нет никаких оснований. Ни на одном из рисунков нет подписи Вагинова, а часть из них точно принадлежит не ему. Речь идет о семи карандашных набросках в конце тетради (Л. 125, об. — 130, об.). На первом из них (портрет мужчины, Л. 125, об.) имеется подпись — «Г. Эфрос. 1928». Рисунки эти принадлежат графику, карикатуристу и архитектору Герасиму Григорьевичу Эфросу (1902—1979),³⁰ который приходился родным братом жене К. М. Маньковского Розе Григорьевне Маньковской (урожд. Эфрос, 1904—1996). По-видимому, не принадлежат Вагинову и так называемые «пометы бытового характера» на трех последних страницах, за исключением черновой записи карандашом (по старой орфографии), которая, судя по почерку, выполнена действительно рукой Вагинова: «И в тяжелом <раздумьи?> / Я плетусь за вами осенью» (Л. 131, об.).

Недостаточно аргументированным представляется мнение публикатора относительно датировки стихотворений. Он соотносит образный строй первого и одного из последних стихотворений тетради с погодными условиями годового цикла и на этом основании делает предположение, что тетрадь заполнялась автором в хронологическом порядке — скорее всего с весны 1917 по зиму 1917—1918 года.³¹ Например, тот факт, что первое стихотворение называется «Весенняя элегия», наводит публикатора на мысль, что оно написано весной. Даже если допустить, что Вагинов так непосредственно отражал в своих стихах какие-либо реалии «внешнего мира» (включая изменения погодных условий), останется совершенно непонятным, почему в одном из стихотворений («Опьянение») упоминается городской как некая характерная деталь современного городского быта.³²

Справедливо отмечая, что стихотворение «Меланхолия» вписано дважды (с некоторыми разночтениями), публикатор, по-видимому, не обращает внимания на

²⁶ Из показаний Р. Г. Маньковской от 1 октября 1958 года по делу о реабилитации К. М. Маньковского (Архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и области. Д. № П-39812. Л. 81).

²⁷ Роковым образом на судьбе Маньковского сказалось его знакомство с В. С. Лениным, проходившим по делу об убийстве Кирова. В ноябре 1958 года дело по обвинению Маньковского было прекращено в результате дополнительной проверки по ходатайству его вдовы.

²⁸ Ежегодник — 1992. С. 169.

²⁹ Там же.

³⁰ Подробнее о нем см.: Григорий Розе. Роберт Черняк. Герасим Эфрос: [Альбом]. М., 1988. С. 57—77.

³¹ Ежегодник — 1992. С. 170.

³² Там же. С. 182.

то, что в первом случае текст (без заглавия) первоначально был заклеен рисунком (Л. 7—8). Он публикует второй вариант этого текста (Л. 29) на месте первого.³³ Отметим, что это текстологическое решение отчасти можно объяснить с точки зрения гипотезы С. А. Кибальника о хронологическом порядке заполнения сборника, однако сам он никаких объяснений по этому поводу не дает. Более же существенно, на наш взгляд, наличие ряда неточностей в передаче оригинального текста. Мы не касаемся здесь спорных прочтений — почерк Вагинова и состояние автографа не всегда удовлетворительны. Перечислим лишь те, которые в лучшем случае нарушают метрическую структуру стихотворения, а в худшем — искажают, а иногда обесмысливают его содержание.

Стр.	<i>В «Ежегоднике»</i>	<i>В автографе</i>
173	И в тоске небывалой рвут ворот, Смотря на послов из Бениресы.	И в тоске небывалой рвут ворота, Смотря на послов из Бенареса.
174	И я не вижу ни огоньки за окном, Вижу цыганку на изразцах ночи	И я не вижу ни огонька за окном, Вижу цыганку на изразцах печи
175	НИЩЕНКА	НИЩЕНКЕ³⁴
	Посмотри на меня, тоненькая девуш- ка, Я ищу облаков, грустн(ый) и рыдаль- ный. Знаешь, там где лебеди и рыбка...	Посмотри на меня, тоненькая девоч- ка, Я ищу облаков, грустн(ых) и ры- дальных. Знаешь, там где лебеди и рыбки...
179	Молчаливо сжимались призраки из катафалка, Тихо смотрели на мертвеца в экстазе,	Молчаливо сжимались призраки у катафалка, Дико смотрели на мертвеца в экстазе,
181	Во мне весь мир и в миге я явлюсь,	Во мне весь мир и в миге я меняюсь,
182	А затем поднялся и, уныло всматри- ваясь, И воздух становился все серее.	А затем поднялся и, уныло осматри- ваясь, И воздух становился все серей.
183	Напрасно ты ищешь свою Ариадну.	Напрасно ты ищешь свою Аркадию.
184	Под дыханьем холодной последней волны?	Под дыханьем холодным последней волны?
	Да, вот так... Лихорадкой объятый,	Да, все так... Лихорадкой объятый,
185	Стоит юнец, бледный, утомленный. Где били фонтаны и похоже на гранит	Стоит юнец, бледный, утонченный. Где били фонтаны и похоже на гра- нат
	КОМНАТА Б	КОМНАТА Б
186	Но в сердце не запоет надежда, В старом цирке танцевали девочки, В фиолетовых ложах зевала она.	Но в сердце не запоют надежды, В старом цирке танцевала девочка, В фиолетовых ложах зевали они.
187	Желтые лампы казались приманкою, Тихо хихикала крыша,	Желтые лампы качались приманкою, Тихо хихикали крыши,
188	Маленький ребенок, от радости пья- нея(?),	Маленький ребенок, от радости пол- нея,
191	Он мотив каскадный и пурпурный, Ведь странно было б видеть кровь	Он мотив каскадный и бравурный, Ведь странно было бы видеть кровь
193	Мне все расскажешь и все растол- куешь?...»	Мне все расскажет и все растол- кует?...»

³³ Там же. С. 174—175.

³⁴ Ср. стихотворение Ш. Бодлера «Рыжей нищенке», под влиянием которого, очевидно, написано вагиновское.

- | | | |
|-----|---|--|
| | Взорами тусклыми гладить молодые
груди! | Взором тусклым гладить молодые
груди! |
| 194 | Все же думаю, что ты идиот.
Ты же любила и сладость печали,
Она хочет накрыть их тело, | Все же думают, что ты идиот.
Ты же любил и сладость печали,
Она хочет закрыть их тело, |
| 197 | Лучше — иди добровольно
Или — протащут дроги. | Лучше — иди добровольно
Или потащут дроги. |
| 198 | Моя хорошая, моя случайная,
Моя малютка и комбри! | Моя хороша, моя случайна,
Моя малютка и колибри! |
| 199 | Цветы оставались безмятежно.
Оно встало сегодня пораньше, | Цветы отдавались безмятежно.
Оно встало сегодня поранее, |
| 200 | Но говорит, что смеяться — зло...
Голубая лютня не звенит в небесах, | Не говорит, что смеяться — зло...
Голубая лютня не звучит в небесах, |
| 201 | Есть мальчики с железной тележкой,
Он принесет тебе за послушанье лас-
ку,
В них кто-то незримый подкатил. | Есть мальчик с железной тележкой,
Он принесет тебе за послушание и
ласку
В них кто-то незримый колотил. |
| 202 | Золотистые, румяные плоды! | Златистые, румяные плоды! |
| 203 | Закутывается в свои волоса. | Закутывает в свои волоса. |
| 205 | Которая шепчет: «Вы пришли, вели-
кий поэт!» | Которая шепчет: «Вы пришли, вели-
кий поэт?» |
| 206 | (ИЗ МОЕГО БУДУЩЕГО) | (ИЗ МОЕГО БУДУЩЕГО) ³⁵ |
| 207 | Все говорили: «Хорошо жить на све-
те!»
Ему надоело летать в небе | Все говорило: «Хорошо жить на све-
те!»
Ему надоело летать в небе |
| 208 | Он голову под камышами подымает,
А запоешь ли ты, проклятая птица?
— Ты знаешь город с запахом нарда, | Он голову над камышами подымает
А запоешь ли ты, проклятая птица?
— Ты знаешь города с запахом нарда, |
| 209 | Так движутся старухи, опираясь на
костыли,
Есть тревожные, как мышки в мыше-
ловке,
Стихи — душа умерших поколений, | Так движутся старухи, опираясь на
костыля, ³⁶
Есть тревожные, как мышка в мыше-
ловке,
Стих — душа умерших поколений, |
| 210 | Они черны, как ночь среди кипарисов!
Их лепестки не приведут в восторг
дня(?) | Они черны, как ночь среди кипарисов!
Их лепестки не приведут в восторг
дита, |
| 211 | Ты вечно готовая на бой. | Ты вечно готова на бой. |
| 213 | Перед которым бледнеет мечта твоя.
Если юноша влюблен в фимиам,
Взоры уводит за собою следом | Пред которым бледнеет мечта твоя.
Если юноша влюблен в фимиамы,
Взоры уводит за собою следом |

³⁵ Это не подзаголовок, а первоначальный (зачеркнутый!) вариант заглавия.

³⁶ Употребление окказиональной формы связано здесь с рифмой на слово «колокола». Отметим также проигнорированное С. А. Кибальником при публикации этого стихотворения авторское написание «Ты» с прописной буквы при обращении к Петрограду. См.: Ежегодник — 1992. С. 209.

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

«МЫ МОЛОДОЙ ВЕСНЫ ГОНЦЫ»

(ОБ ЭПИГРАФЕ К «ВЕШНИМ ВОДАМ» И. С. ТУРГЕНЕВА)

Четверостишие об утраченной молодости, открывающее повесть И. С. Тургенева, снабжено примечанием: «Из старинного романса». Сразу оговорю: это не следует воспринимать как некое *музыкальное* произведение. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) В. Г. Белинский объяснял «отличие» *романса* от *баллады* решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом.¹

Существующие академические издания содержат идентичный комментарий Л. В. Крестовой, из которого следует, что источник цитаты не установлен, а в статью Томаса Манна «Теодор Шторм» (1930) введен текст из немецкого издания И. С. Тургенева (1929).² Естественный вывод о том, что стихи принадлежат Т. Шторму (1817—1888), ровеснику И. С. Тургенева, лично знавшего его с 1865 года и состоявшего с ним в переписке (Т. Манн начинает статью с описания их знакомства в Баден-Бадене), комментатор категорически отрицает.³ Можно только недоумевать, почему вне поля зрения Л. В. Крестовой оказался... выполненный Е. Г. Эткиндром перевод, опубликованный за пять лет до этого в собрании сочинений писателя.⁴ Здесь интересующий нас фрагмент выглядит совершенно иначе — Е. Г. Эткинд приводит в скобках заглавие «Все миновало», соответствующее в оригинале «Vorbei», и дает собственный перевод (к сожалению, в примечаниях В. Я. Голанта нет отсылки к эпиграфу тургеневской повести).⁵ Привожу оба текста (слева — эпиграф):

Веселые годы,
Счастливые дни —
Как вешние воды
Промчались они!

Веселые дни,
Счастливые годы —
Вы отшумели,
Как вешние воды.

¹ Белинский В. Г. 1) Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 51; 2) Собр. соч. М., 1978. Т. 3. С. 336.

² Тургенев И. С. 1) Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1966. Т. 11. С. 474; 2) То же. 2-е изд., испр. и доп. Соч. М., 1981. Т. 8. С. 517.

³ Там же.

⁴ Манн Томас. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 14—36.

⁵ Там же. С. 22. Ср.: Манн Т. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 10. S. 458.

Статья Т. Манна «Теодор Шторм» насыщена поэтическими фрагментами, и тургеневского текста (в немецком переводе) среди них, конечно же, нет. Надо полагать, при публикации «Вешних вод» в 1929 году в качестве эпиграфа был приведен текст Т. Шторма без указания авторства, что ввело в заблуждение Л. В. Крестову. Почему ею было снято заглавие — можно только гадать.

Теперь остается установить, откуда И. С. Тургенев и Т. Манн заимствовали цитату. Корпус поэтического наследия Т. Шторма не очень обширен, и то, что ни одно из существующих изданий не содержит заглавия, приведенного Т. Манном, ставит в тупик. По предположению Матиаса Лэмке, слависта из Потсдамского университета (беседа 19 сентября 1996 года в литературном зале Публичной библиотеки), Томас Манн воспроизвел стихи по памяти и снабдил их... вымышленным названием. Оно и было приведено Е. Г. Эткиндром и оставлено без внимания комментатором.

Зачем понадобилось И. С. Тургеневу мифифицировать читателя? Почему он не привел цитату в оригинале с указанием автора, а собственный текст выдал за фрагмент «старинного романса»? На мой взгляд, тому было две причины. Во-первых, по замыслу автора русский читатель должен был сразу увидеть источник заглавия повести; немецкий текст в сочетании с русским не создал бы нужного эффекта. Во-вторых, рискнул высказать предположение, что заглавие повести невольнo ассоциируется с тютчевскими «Весенними водами» («Еще в полях белеет снег...», 1830). Это стихотворение, признанный шедевр русской пейзажной лирики, было написано в Германии и в 1832 году, когда И. С. Тургеневу было 14 лет, напечатано в «Телескопе». Готовя первое издание тютчевских «Стихотворений» (1854), И. С. Тургенев включил в него и это. Уже в 1861 году Битнером был издан романс М. С. Сабининой, в 1866 году появилось автоиздание Ел. Жадовской.⁶ Примечательно, что в интерпретации Е. Г. Эткиндр «отшумели (...) вешние воды» (у Ф. И. Тютчева: «А воды уж весной шумят»). Очевидно, на эту невольную ассоциацию и рассчитывал И. С. Тургенев.

⁶ См.: Иванов Г. К. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник. Вып. I. М., 1966. С. 355.

Это разыскание осталось бы нереализованным без помощи литераторов-библиографов Публичной библиотеки Л. Ф. Капрановой и

Н. Л. Елисеева, которым я приношу самую сердечную благодарность.

© *М. Д. Эльзон*

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© В. Я. Гречнев

«АВГУСТЕЙШИЙ ПОЭТ»*

Как справедливо замечает автор рассматриваемой книги, только в самое последнее время имя К. Р. стало появляться в печати, на радио и телевидении. Литературоведение всерьез не занималось этим поэтом, в лучшем случае это были предисловия или послесловия к сборникам его избранных стихотворений. Приходится признать, что в ряду бесчисленных и несомненных утрат русской культуры на путях революционных преобразований в несчастной России поэзия К. Р. занимает свое прочное и видное место.

Наше время позволяет, наконец, вполне объективно рассмотреть и оценить поэтическое наследие этого поэта, как и все другие сферы его поистине многогранной научно-общественной, культурной и военной деятельности. Этот сложный облик, в котором удивительным образом воссоединились и вполне уживались и великокняжеская родовитость, и более чем скромное мнение о своих творческих возможностях, и весьма масштабная и плодотворная деятельность в качестве президента Академии наук, и роль отца-командира, как раз и ставит своей задачей воссоздать автор рецензируемой работы.

Довольно обстоятельно, со многими интересными подробностями говорится о детских и юношеских годах жизни будущего поэта, великого князя Константина Константиновича, внука Николая I и двоюродного дяди Николая II. Мы видим, как поставлено было воспитание и обучение в царствующем доме, в частности в семье, в которой К. Р. был любимым сыном. Разумеется, много значили и особый подбор воспитателей и учителей, среди которых, к слову сказать, был известный историк С. М. Соловьев, и строгий распорядок дня: вставать полагалось очень рано, серьезные занятия чередовались с прогулками и спортом. Но важнее всего, пожалуй, был особый уклад и настрой в семье, который определялся и поддерживался незаурядной личностью отца, Константина Николаевича, просвещенного реформатора своей эпохи, человека замечательно образованного, равнодушного к разным искусствам, благоволившего людям творческим.

* Кузьмина Л. И. Августейший поэт К. Р. Стихи разных лет. Личность. Творчество. СПб.: Лики России, 1995. 256 с.

Следовать отцовскому примеру особенно был расположен младший сын: вместе с отцом посещают они выставки, театры, концерты. В подражание отцу еще в детстве начинает он вести дневник; подобно отцу, строго выполняет все христианские обряды: и в юности, и в конце жизни он глубоко верующий, набожный человек.

В центре внимания автора критико-биографического очерка — развитие духовных основ личности, «вочеловеченье», как сказал бы А. Блок, становление человека, для которого превыше всего — долг перед отечеством, народом, семьей. Очень рано в его душе зарождается живейший интерес к литературе, поэзии, а затем приходит желание самому писать стихи, вскоре оно становится непреодолимым и будет, как и всякое подлинное творчество, таить в себе и радости и печали, надежды на успех и горчайшие сомнения.

Конечно же, тот мир, в котором живет великий князь Константин Константинович, та действительность, которая окружает его и так или иначе участвует в формировании его характера, круга мыслей его и чувств, разительно отличается от всего, с чем приходилось иметь дело обычному человеку. Это и первые впечатления, детские и юношеские, связанные с жизнью во дворцах в Стрельне и Ораниенбауме, в Гатчине и Павловске, а также в доме его сестры Ольги, которая была «королевой эллинов», в Афинах. Особый мир, уклад жизни и весьма специфическая атмосфера царили на балах и обедах в Зимнем и на фрегате «Светлана», на котором он вместе с другими великими князьями и в составе адмиральской свиты посетил многие страны, в их числе Америку, где их принял президент.

Да, это был особый уклад жизни, какого не было у всех известных нам писателей и художников, но было бы наивно полагать, что в этой жизни были одни только радости и удовольствия. Жизненный опыт, зрелость и масштаб мыслей и чувств помогает Константину Константиновичу обрести службу на флоте, а затем в армии, участие в войне с Турцией, в которой он проявил «хладнокровие и распорядительность», за что был удостоен, «не по милости, а по статусу», ордена Св. Георгия 4-й степени. Свою роль в этом отношении сыграли драматические и трагические события, происходившие как в семье К. Р. (в частности, внезапная

смерть его младшего брата), так и в семье царствующей, столь близкой ему по родству, — террор народовольцев, покушения, взрывы, в том числе в Зимнем дворце, убийство Александра II.

На протяжении сорока лет, т. е. почти всей жизни, Константин Константинович ведет дневник, который позволяет увидеть, как и на чем в разные годы и периоды жизни был сосредоточен его интерес профессиональный, душевный и духовный. Мы видим, как много читает он и как из года в год утончается его художественный вкус и углубляется его понимание прочитанного. И не случайно, конечно, раньше многих своих современников он сумел весьма проникательно оценить отдельные произведения, а иногда и все творчество в целом тех писателей, которых не жаловали своим вниманием или подвергали остракизму, так сказать, передовая общественность и демократическая критика. Это А. Фет и Ф. Тютчев, А. Майков, Я. Полонский и А. Апухтин.

Автор рассматриваемой книги вносит свой вклад в освещение довольно сложного и пестрого периода конца 1870-х—начала 1910-х годов. Многие определяют здесь и сам по себе материал, и в значительной степени аспект изображения, те писатели, художники, музыканты, ученые, которые так или иначе были связаны с хозяином Мраморного дворца. Поистине творческими можно назвать отношения К. Р. с И. Гончаровым и А. Фетом, с П. Чайковским и А. Рубинштейном, весьма доверительным было его общение с Н. Страховым, А. Кони, А. Н. Веселовским.

Мы видим, как складывалась литературная, художественная, научная и музыкальная жизнь, какие выставки и отдельные произведения были в центре внимания, кем и как оценивались. И конечно, автору монографии важно показать отношение ко всему происходящему К. Р., идет ли речь о посещении им мастерской А. Куинджи или И. Репина, или знакомстве с музыкой П. Чайковского, или со стихами и прозой, которые читали, посвящали или дарили великому князю и поэту А. Фет, Я. Полонский, И. Гончаров, Ф. Достоевский, И. Бунин.

Известно, что была своя сложность и деликатность в этих отношениях. Великий князь, в силу своего статуса, не мог посвятить свою жизнь работе творческой, не мог он быть, что называется, на равных с писателями и художниками, как, впрочем, и они не могли претендовать на это. Отсюда его псевдоним и всегдашние настоятельные просьбы ко всем, с кем общался, быть с ним предельно искренними и неприкрытыми. Правдивость и открытость, в свою очередь, были свойственны К. Р., и в то же время его мнения и оценки всегда были на редкость уважительны и доброжелательны, а в отношениях с писателями известными и старшими по возрасту он всегда оставался на положении благодарного ученика. Именно так строились его общения и переписка с И. Гончаровым, А. Фетом, А. Майковым, Я. Полонским, Ф. Достоевским.

Как подчеркнуто в книге Л. И. Кузьминой, интерес этот был взаимным. Люди творческие находили в Константине Константиновиче удивительно интересного собеседника, широко образованного, много повидавшего, глубоко и оригинально чувствующего и думающего, находящегося в постоянном поиске, будь то его поэтическая, музыкальная или переводческая деятельность. Подчеркнуть же это было важно прежде всего потому, что демократическая общественность рассматривала эти и подобные им отношения весьма примитивно и однобоко, видя в них лишь связь с реакционными правительственными кругами. Так было, в частности, с Ф. Достоевским, который с симпатией относился к К. Р., и не случайно, конечно, жена великого писателя сочла необходимым в своем дневнике пояснить, что ничего плохого за этой симпатией не стояло. Имея в виду К. Р., она писала: «Это был в то время юноша, искренний и добрый, поразивший моего мужа пламенным отношением ко всему прекрасному и родной литературе. Федор Михайлович провидел в юном великом князе истинный поэтический дар».

Одно из несомненных достоинств книги — верный тон в оценке поэтического дарования К. Р. Нельзя не согласиться с автором, что талант этот был невелик по своему звучанию, но талант настоящий и достаточно своеобразный. Говоря о первом сборнике, известный критик Н. Н. Страхов находит в стихах К. Р. «много свежести, искренности, наивности в самом лучшем смысле этого слова», утверждает, что в них есть «свой звук, своя манера», какая-то особенная плавность языка. Поэтому, вероятно, многие из его стихов привлекли внимание композиторов, и в первую очередь таких, как П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов.

В многочисленной поэтической плеяде 80-х годов не было поэта первой величины, и в поэзии этой весьма отчетливо просматриваются два направления — с гражданским содержанием и чистая лирика. В поэзии К. Р. нет гражданственности, но нет в ней и широко распространенных в конце века пессимизма, скептицизма и цинизма. И в этом смысле он стоит особняком, ибо преобладает в его стихах жизнеутверждающее чувство. Многим современникам виделось в этом наивное простодушие, и лишь немногие критики, понимая, что отстранение поэта от сложности и боли мира было сознательным и произошло из его христианского взгляда на жизнь, находили в его творчестве отпечаток высшего благородства.

Заслуживают внимания страницы книги, посвященные работе К. Р.-переводчика (достаточно сказать, что «Гамлета» он переводил в течение десяти лет) и особенно деятельности его в качестве президента Академии наук, развитие которой в эту пору достигло наибольших успехов и процветания. Подчеркнуты в этой связи большие заслуги К. Р. перед отечественной наукой о Пушкине (можно прибавить — перед Пушкинским Домом, Положение о кото-

ром, цели и статус были утверждены под его руководством).

Говоря о книге в целом, которая получилась на редкость интересной и содержательной,

следует заметить, что очерк о жизни и творчестве К. Р. весьма удачно завершается подборкой его стихов разных лет и разных жанров, что и придает книге особенную цельность.

© Ю. Д. Левин

БРИТАНЦЫ В РОССИИ XVIII ВЕКА*

Энтони Гленн Кросс, профессор Кембриджского университета, где он возглавляет Отдел Славистики, член Британской Академии, а также Академии Гуманитарных Наук в России, является, пожалуй, в настоящее время наиболее авторитетным русистом в англоязычных странах. Выпущенная в прошлом году к его 60-летию «Автобиография» содержит 291 название его авторских или редакторских работ, изданных с 1964 по 1996 год,¹ и все это, разумеется, серьезные научные труды творчески активного ученого.

Основная сфера научных интересов и изучений Э. Г. Кросса — британско-русские общественные и культурные взаимосвязи XVIII века. При этом, не ограничиваясь собственными исследованиями, он решил создать коллектив для широкого и многостороннего изучения научных проблем, возникающих в этой области. С этой целью он организовал в 1968 году Группу по изучению России восемнадцатого века (Study Group on Eighteenth-Century Russia), объединившую ученых Великобритании (главным образом), а также и других стран, занимающихся изучением различных аспектов русской истории и культуры этой эпохи.

Группа проводит ежегодные конференции, на которых обычно выступают ученые из разных стран. С 1973 года под редакцией Э. Г. Кросса начали выходить ежегодные научные бюллетени (newsletters), отражающие научную и организационную деятельность Группы и откликающиеся на изучение проблем XVIII века в других странах.² В 1996 году был уже выпущен очередной № 24.

* Cross Anthony. «By the Banks of the Neva»: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. XVI+474 p.

¹ Anthony Glenn Cross, Professor of Slavonic Studies, University of Cambridge. Aet LX. Autobiography. 1964—1996. Cambridge: CREST Publications, 1996.

² Характеристику бюллетеней см. в статьях: Степанов В. П. Изучение русской культуры XVIII века в Англии и США // Русская литература. 1974. № 4. С. 205; Кочеткова Н. Д. Изучение русской литературы XVIII века в Англии // Там же. 1992. № 3. С. 227—228.

Начиная с 1977 года Группа стала проводить раз в четыре года расширенные международные конференции; некоторые из них проводились вне пределов Великобритании. В этих конференциях обязательно участвовали и российские ученые. Доклады трех международных конференций (1977, 1981, 1985) были изданы отдельными книгами.³ Эти международные конференции становились все обширнее, и издавать их доклады полностью стало затруднительным. В результате было принято решение выпускать сборники избранных докладов последующих международных конференций, и такие сборники вышли в свет в 1994 и 1996 годах.⁴

Неутомимый в своих исследованиях широких разносторонних взаимосвязей Британии и России в областях политической и общественной жизни, литературы, культуры и т. д., стремясь привлечь к этим проблемам как можно больше ученых разных стран, Э. Г. Кросс явился инициатором и ответственным редактором серии книг под общим заглавием «Англо-русские схождения» («Anglo-Russian Affinities»), которая начала издаваться в 1993 году американско-английским издательством Berg Publishers Limited; в ней, в частности, Кросс выпустил сборник своих статей «Англо-Руссика: Аспекты культурных отношений между Великобританией и Россией в восемнадцатом и начале девятнадцатого века».⁵

³ Great Britain and Russia in the Eighteenth-Century: Contacts and Comparisons / Ed. A. G. Cross. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1979. XVI+323 p.; Russia and the West in the Eighteenth Century / Ed. A. G. Cross. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1983. VII+382 p.; Russia and the World in the Eighteenth Century / Ed. R. P. Bartlett, A. G. Cross, K. Rasmussen. Columbus, Ohio: Slavica Publishers Inc., 1988. VIII+684 p.

⁴ Literature, Lives, and Legality in Catherine's Russia / Ed. A. G. Cross and G. S. Smith. Nottingham: Astra Press, 1994. VIII+176 p.; A Window on Russia / Ed. M. di Salvo and L. Hughes. Roma: La Fenice Edizioni, 1996. XII+321 p.

⁵ Anglo-Russica: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the

Однако наиболее значительным научным трудом Э. Г. Кросса следует, видимо, считать созданный им двухтомник (нумерованный), посвященный проникновению и деятельности россиян в Великобританию и британцев в России в XVIII веке. Создание этих книг потребовало от автора многолетних solidных и обширных литературных и архивных разысканий не только в названных странах, но и за их пределами. Первая из книг вышла в свет еще в 1980 году и была озаглавлена: «У Темзских берегов»: Русские в Британии восемнадцатого века». ⁶

После издания этой книги заинтересованные читатели обеих стран, связи которых в ней освещаются, с нетерпением ждали появления параллельного издания. Однако, несмотря на упорные и неутомимые труды Э. Г. Кросса (правда, как мы отмечали, его отвлекали и другие сопутствующие научно-организационные занятия), ожидаемый труд появился спустя более полутора десятилетий под заглавием: «„На берегах Невы“»: Главы из жизни и деятельности британцев в России восемнадцатого века». ⁷

Как можно судить по упомянутой «Автобиблиографии», ученый изучал историю проникновения британцев в Россию XVIII века упорно и постоянно. Отдельные выявленные им в этой связи судьбы, явления, эпизоды и т. п. он публиковал в виде частных статей, стремясь закрепить в науке обнаруженные им факты; ⁸ в

Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Selected Essays by Anthony Cross. Oxford; Providence: Berg Publishers Limited, 1993. X + 269 p. Подробнее об этой серии см.: Левин Ю. Д. Необходимое уточнение // Русская литература. 1996. № 1. С. 271.

⁶ Cross A. G. «By the Banks of the Thames»: Russians in Eighteenth-Century Britain. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980. VIII+358 p. См. рецензию: Левин Ю. Д. Русские в Британии XVIII века // Русская литература. 1981. № 4. С. 237—241.

⁷ Английское заглавие см. выше в примечании к заголовку рецензии.

⁸ Приводим заглавия некоторых из этих предварительных исследований Э. Г. Кросса: Cross A. G. 1) The Reverend William Tooke's Contribution to English Knowledge of Russia at the End of the Eighteenth Century // Canadian Slavic Studies. 1969. Vol. 3. P. 106—115; 2) The British in Catherine's Russia // The Eighteenth Century in Russia / Ed. J. G. Garrard. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 233—263; 3) Samuel Greig, Catherine the Great's Scottish Admiral // Marine's Mirror. 1974. Vol. 60. P. 251—265; 4) Mr Fisher's Company of English Actors in Eighteenth-Century Petersburg // Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 1976. № 4. P. 49—56; 5) The Russian *banya* in the Descriptions of Foreign Travellers and in the Depictions of Foreign and Russian Artists // Oxford Slavonic Papers, New Series. 1991. Vol. 24. P. 13—38.

дальнейшем эти статьи становились эпизодами в общей монографии. Как мы видим, некоторые соответствующие исследования проводились еще молодым ученым в 1960-е годы.

Как и предшествующая книга, рецензируемая поражает обилием, многообразием и достоверностью привлеченных материалов. Автор использовал самые разнообразные книги и периодические издания с XVIII века до нашего времени, не только на английском или русском, но и на других европейских языках, и тщательно извлекал из них пригодные ему сведения. Скрупулезные разыскания были им произведены в российских и иностранных архивах, а также в частных собраниях, ознакомления с которыми ему удавалось добиться. В результате обе книги поражают достоверностью и богатством собранных в них материалов.

Следует иметь в виду, что выявление британцев, оказавшихся в России XVIII века, было значительно труднее, чем определение россиян, попавших в Великобританию в то же время. Недаром Э. Г. Кросс смог завершить свою книгу «У Темзских берегов» списком россиян, находившихся в Великобритании в XVIII веке, составляющим 514 человек. ⁹ Составить подобный список и произвести соответствующий подсчет британцев оказалось невозможным. Причина этого объяснима. Россияне ездили в Великобританию, так сказать, более организованно. Когда в какой-либо сфере хозяйства, армии, ремесла и т. п. осознавалась необходимость воспользоваться британским опытом, могли организовываться соответствующие группы, которые записывались в каких-либо документах и затем отправлялись на Британские острова. Конечно, так было далеко не всегда, и на островах оказывалось немало «случайных» посетителей-россиян. Но упомянутая своего рода «организованность» была чужда британцам, попадавшим в Россию. Нередко их выискивали и привлекали заинтересованные россияне: армейцы, флотоводы, фабриканты и др., их имена во многих случаях не фиксировались в официальных документах, и поэтому персональный учет их затруднителен, что и не дало возможности автору составить подобный список в своей новой книге.

Во «Введении» к книге Э. Г. Кросс справедливо указывает, что на протяжении пяти веков, в течение которых поддерживались британско-русские связи (XVI—XX), XVIII век был наиболее интересным и наиболее многообразным по формам взаимосвязей двух стран. При всех трудностях, с которыми он сталкивался, автор стремился выявить как можно больше британцев, приезжавших тогда в Россию, и по возможности определить их жизнь и занятия в нашей стране. Сообразно этому строятся главы книги, чьи названия соответствуют

Полный перечень соответствующих работ читатель может найти в «Автобиблиографии» Э. Г. Кросса (см. прим. 1).

⁹ Cross A. G. «By the Banks of the Thames»... P. 319—335.

тем жизненным сферам и занятиям, в которых главным образом осуществлялась деятельность приезжих британцев. Вследствие разнообразия видов деятельности разнообразно строятся и посвященные им главы. Э. Г. Кросс справедливо завершает «Введение» указанием на сложность своего исследования и его вынужденную ограниченность. «Не лишним будет отметить, — указывает он, — что мы занимались множеством забытых людей и обществом, размер которого, образ жизни и значение как в Британии, так и в России еще слабо постигнуты. Побуждение воспроизвести это общество имеет скорее археологический, нежели антикварный характер (...) Словом, это конкретное социологическое исследование значительной и сильной экспатрированной общности может служить основой для сравнения с другими отдаленными поселениями в иных странах в тот самый или иные века» (С. 7—8).

Глава 1 называется «Колония на берегу Невы» («The colony by the banks of the Neva»). Она посвящена поселениям британцев в России. В основывавшемся с начала XVIII века Санкт-Петербурге формировались английские колонии сперва на Васильевском острове, а затем приезжавшие англичане стали селиться в домах, строившихся на левом берегу Невы; этот участок получил впоследствии название Английской набережной. Съезжавшиеся раньше британские купцы обосновывались еще в Москве, где их колония получила название Британской Фактории (British Factory), которая в 1723 году переселилась в Петербург; численность ее не превышала тогда 200 человек. Делами Фактории в основном управляли из Лондона, где для этого сформировалась Русская компания (Russian Company). Число британцев в России постепенно возрастало (хотя их было здесь меньше, чем немцев и французов); одновременно возрастал и их авторитет в русском образованном обществе. Британцы организовывали в России клубы. Осуществлялась связь британских и российских масонских лож. В царствование Екатерины II в Петербурге и Москве формировались различные объединения британцев, образовывались английские актерские труппы. Английский язык и нравы становятся модными: язык изучают, модам подражают.

Глава 2 названа «Дела Фактории и „почетные люди Земли“» («Factory matters and „the honourable of the Earth“»). Начиная главу с краткого упоминания трех британских кораблей, впервые достигших северных берегов России в 1553 году, когда один из трех капитанов, Ричард Ченслор, отправился в Москву и встретился с Иваном Грозным, после чего между двумя странами установились первые отношения, Э. Г. Кросс переходит к подробному изложению и анализу британско-русских торговых дел и взаимосвязей. Торговые договоры и соглашения рассматриваются с учетом международной политической обстановки, определявшей их условия. Подробно характеризует деятельность Русской компании и ее после-

довательно сменявшихся руководителей, диктовавших условия осуществлявшейся в России торговой практики британских купцов. Особо подчеркивается влияние Британской Фактории на развитие российской индустрии в разных областях изготовления необходимых товаров, ранее здесь не производившихся или производившихся на низком уровне. Товары эти самые различные: стекло, веревочные изделия для рыболовства, пиво, текстильные ткани (полотно, холст, ситец), бумага (в частности, обои), фарфор и др.

Э. Г. Кросс по возможности тщательно выявляет судьбы британских производителей, годы их жизни и хронологию деятельности. Характеризуя в конце главы деятельность объединенной группы купеческих семейств Кейли, Кевено и Моберли, автор пишет: «Вышесказанное представляет собою движение сквозь сплетение сильных и сложных семейных сетей, которые образовывались внутри британской общины, особенно в последнее десятилетие века (...) Численно британские торговцы, купцы и промышленники вместе с их семьями составляли наибольшую и важнейшую группу британской общины в Санкт-Петербурге, и можно было лишь бегло упомянуть немногих из них и их проблемы» (С. 88).

Глава 3 «„In Anglorum templo“¹⁰ Английская церковь и ее священники» («„In Anglorum templo“: The English Church and its Chaplains») достаточно полно воссоздает историю существования в России английской церкви. Поскольку верующие британцы в большинстве своем исповедуют англиканство — одну из разновидностей протестантизма, их богослужение в российской православной церкви было исключено. Вначале, попадая в Россию, британцы молились в Москве в особой часовне вместе с голландцами и швейцарцами, с которыми их объединял протестантизм. В Москву в конце XVII века прибыли несколько британских священников, среди которых выделялся Томас Консет (Consett, 1678—1730), успешно собиравший сведения о России для популяризации их в Великобритании; в 1723 году он переехал в Петербург, где оставался до 1727 года. Он общался с Феофаном Прокоповичем и перевел его «Духовный регламент». Им был написан трактат «Настоящее состояние и правила церкви в России» («The Present State and Regulations of the Church in Russia», 1729).

Из последующих британских священников, действовавших в Петербурге, особо проявил себя Даниэль Дюмареск (Dumaresq, 1713—1805), начавший здесь свою службу в 1747 году. Интересовавшийся наукой (в 1752 году ему была присвоена степень доктора богословия в Оксфордском университете), он связался в Петербурге с Академией наук и способствовал установлению англо-русских научных связей. Он был знаком с Ломоносовым и информировал западных читателей о новостях русской культуры. В 1764 году Екатерина при-

¹⁰ «В английском храме» (лат.).

гласила Дюмареска участвовать в Комиссии по реформированию образования.

Среди английских священников, деятельно способствовавших ознакомлению британских читателей с Россией, особенно выделялся Уильям Тук (Тооке, 1744—1820), начавший в 1771 году службу в Кронштадте, а в 1774 году переехавший в Петербург. Он деятельно изучал Россию, пользовался возможностью путешествовать по стране, интересовался этнографией. В 1792 году, получив наследство, он оставил должность капеллана. Но, уехав из России, он много рассказывал о ней в печати и к концу века стяжал славу осведомленного толкователя событий русской истории и культуры.

Здесь нет необходимости (да и возможности в пределах рецензии) перечислить всех британских священнослужителей, действовавших в России XVIII века. Заметим лишь, что, как установлено в монографии, по мере того как в других российских городах формировались британские общины — в Москве, Архангельск, Риге, Одессе, — туда приезжали британские капелланы и совершали соответствующие богослужения.

Глава 4 имеет цитатное заглавие «Докторов мало, и большей частью они шотландцы» («Doctors are scarce and generally Scotch») — это замечание, взятое из вышедшей в Лондоне в 1778 году книги некоего Джона Ричарда о воображаемом путешествии по России и европейским странам, составленной по реальным описаниям путешествий. Здесь содержится довольно обстоятельный перечень британских врачей, которые практиковали в России XVIII века. Сообщаются и более ранние сведения, например о враче Роберте Джейкобе (Jacob, ум. 1588), которого английская королева Елизавета послала в 1581 году к царю Ивану IV. Указаны и английские доктора, практиковавшие в XVII веке при дворе первых Романовых. К началу XVIII века относится деятельность придворного врача-шотландца Роберта Эрскина (Erskine, 1677—1718), ставшего с 1706 года личным врачом царя Петра; он сыграл важную роль в организации медицинского обслуживания при дворе и привлек в Россию нескольких британских врачей, чей труд характеризуется в главе.

Важным моментом в развитии медицины в России явился основанный Екатериной II Медицинский колледж, президентом которого был назначен барон Александр Черкасов (1728—1788), получивший медицинское образование в Кембридже. Эпидемия оспы, распространившаяся в России в конце 1760-х годов, побудила Екатерину прибегнуть к прививке, которую сделал ей в 1768 году английский доктор Томас Димсдейл (Dimsdale, 1712—1800). В 1781 году прививка была сделана великим князьям Александру и Константину. После этого, благодаря деятельности продолжателя Димсдейла шотландского доктора Мэтью Хэлидея (Halliday, 1732—1809), находившегося в России с 1756 года, прививка оспы стала массовой.

Из британских докторов, практиковавших в России в царствование Екатерины II, наиболее прославился Джон Роджерсон (Rogerson, 1741—1823), приехавший в страну в 1766 году и через три года ставший придворным врачом. Но помимо придворных врачей в России XVIII века трудилось немало британских медиков в провинциальных городах и в армии; их положение здесь было менее заметно, но их медицинские знания и опыт были крайне необходимы и получали практическое применение.

Обширная и, пожалуй, наиболее существенная глава 5 «Sur le pied anglais»: «Судостроители и офицеры в русском военно-морском флоте» («Sur le pied anglais»: Shipbuilders and officers in Russian navy»). Здесь исследуется и достаточно подробно излагается история возникновения русского военно-морского флота, который фактически был создан в XVIII веке без достаточной внутренней подготовки. Во время Азовского похода конца 1690-х годов Петр был вынужден пользоваться помощью голландских судостроителей, чья деятельность оказалась безуспешной. В 1698 году Петр поехал в Англию, где четыре месяца обучался корабельному делу и набрал опытных кораблестроителей, которых привез в Россию. В главе охарактеризованы судостроительные верфи, организованные Петром, готовившим военный флот для борьбы в Балтийском море со Швецией и в Средиземном море с Турцией. Указаны завоевания России в результате Северной войны и ее приобретения в Балтике. Внимательно рассматриваются деятельность и судьбы британских офицеров, служивших в русском флоте, в частности в Кронштадте, ставшем военно-морской крепостью.

Особый раздел главы посвящен сложным обстоятельствам, вызванным упадком русского флота после смерти Петра I, неудачам в русско-турецкой войне в 1730-х годах и положении британских офицеров в этих условиях.

Перелом произошел при Екатерине II, которая, продолжая политику Петра, создала флот, превосходивший соответствующие силы турок и шведов. В середине 1760-х годов русских офицеров посылали учиться в Британию, а десятки британских офицеров пополняли командование русского флота. Центральное место в этой главе занимают биография и характеристика шотландского офицера Сэмюэля Грейга (Greig, 1735—1788), который прибыл в Петербург в 1764 году, дослужился в русском флоте до звания адмирала и обеспечил русскую победу в Чесменской битве 1770 года. Далее описывается деятельность Грейга в 1770—1780-е годы в Кронштадте, где он хотел соорудить Адмиралтейство. В 1787 году, когда началась новая война со Швецией, Грейг повел Балтийский флот против шведских судов, но умер от болезни на флагманском корабле.

В заключительной части главы говорится об ослаблении британско-российских военных

¹¹ «На английской основе» (франц.).

связей на рубеже веков, вызванном разными политическими причинами.

В главе 6 «„Необходимые иностранцы“: Специалисты и мастера на русской службе» («„Necessary foreigners“: Specialists and craftsmen in Russian service») собраны сведения о деятельности британцев в различных развивавшихся областях российской техники, кораблестроения, архитектуры и т. д. Еще первый царь династии Романовых Михаил Федорович писал в начале XVII века через посольство в Англию о необходимости присылки иностранных мастеров, и со второй половины века такие мастера стали систематически приезжать в Россию. Большую роль сыграло пребывание Петра I в Англии, где он деятельно ознакомился с состоянием науки и техники в разных областях и при возвращении привез в Москву много инструментов и приборов, а также привлек немало британских мастеров, особенно кораблестроителей. Э. Г. Кросс на основании собранных им исторических материалов выявил многих таких британских ученых, мастеров и иных специалистов; одни из них, выполнив порученные им дела, возвращались на родину, другие же поселялись в России. Здесь нет возможности назвать всех этих выявленных специалистов; укажем лишь профессиональные направления, ради которых их привлекали в Россию. Среди них были пушечные мастера, всякого рода инструментальщики, строители, мебельщики, токари по разным материалам, часовщики, ювелиры, медальеры и др. Приток британских мастеров усилился с начала правления Екатерины II, и импорт британской технологии продолжался. Образовывались английские компании на русской земле, однако не все приезжавшие британцы были удовлетворены новыми условиями жизни, возникали конфликты русских и британских рабочих, часть британцев возвращалась на родину.

Особое внимание уделено Чарльзу Гаскуаню (Gascoigne, 1738—1806), специалисту в орудийном деле, прибывшему в Петербург в 1786 году. Он реконструировал и организовал артиллерийские заводы, а также преобразовал Монетный двор в Петропавловской крепости.

В конце главы автор отмечает, что если в таких областях, как торговля, медицина, военно-морские дела, участие шотландцев было просто велико, то среди приезжих технических мастеров и специалистов их число было преобладающим.

Глава 7 «Мастера искусств» («Masters of Arts») представляет, по-видимому, наибольший интерес для нашего читателя. В ней рассматривается участие британских мастеров в развитии искусства в России. Автор указывает, что в то время из приезжих в России преимущественную роль играли художники Италии, Франции, Германии; но, по его подсчетам, главным образом в царствование Екатерины II, здесь подвизались и английские мастера: 8 художников, 3 архитектора, 2 гравера, 1 скульптор, 1 медальер и 12 садовников, которых он тоже относит к мастерам искусств.

С открытием Эрмитажа деятельно приобреталось английское серебро и фарфор, особенно ценились сервизы Джосайи Веджвуда (Wedgewood, 1730—1795).

В 1770-е годы Екатерину увлекает английское пейзажное садоводство, она посылает в Англию русских мастеров для приобретения опыта, а британские садоводы начинают практиковать в России. Придворные Екатерины — Владимир Орлов, князь Александр Куракин, княгиня Екатерина Дашкова — формируют сады своих имений по английскому образцу. Наследный царевич Павел, получив в 1783 году Гатчину, привлек английского садовода для оформления парка. Особенно активно действовал англизированный немец Иоган (Джон) Буш (Busch, 1730—1795), оформлявший сады в Ораниенбауме и Царском Селе. Его практика получила признание, и многие садоводы в разных частях России подражали ему.

Наиболее значительной фигурой среди британских художников этого времени, действовавших в России, был архитектор-шотландец Чарлз Камерон (Cameron, 1745/6—1812). В Россию он приехал в 1779 году, и Екатерина поручила ему пригородную архитектуру Петербурга. В Царском Селе он построил знаменитую Камеронову галерею с примыкающим к ней городком Софией (городок был разрушен при Александре I), в Павловске он выстроил Павловский дворец, Храм дружбы и др. Классик по своему художественному вкусу, он несколько реконструировал барочную отделку Растрелли в Екатерининском дворце Царского Села.

При всем богатстве и многообразии творчества Камерона, оно было ограничено окрестностями столицы; в Петербург его не допускали. Он привез с собою из Шотландии учеников, продолжавших его дело. Среди них особенно выделялся Алам Менелейс (Menelaws, 1747—1831), прозванный «мастером свободного дела», вложивший много сил и таланта в планирование Екатерининского и Александровского парков в Царском Селе; в частности, по его проекту были созданы знаменитые Египетские ворота.

Из британских художников в последней трети века наиболее известным был Ричард Бромптон (Brompton, 1734—1783), получивший образование в Италии; в Россию он приехал из Англии, где ему грозила долговая тюрьма, и Екатерина выкупила его в 1779 году. В России он создал портреты великих князей Александра и Константина, три портрета Екатерины, писал в английской манере полные портреты русских аристократов. Среди других британских портретистов следует упомянуть Эдуарда Френсиса Каннингема (Cunningham, 1742—1795?), портретиста, тоже обучавшегося в Италии; он работал в Петербурге в 1772—1783 годах, писал в основном семейные тройцы.

Английский художник Хэдфилд (Hadfield; предположительно Деджордж) сопровождал Екатерину во время ее путешествия в Крым в

1787 году и создал серию акварелей. Среди граверов выделялся Джеймс Уокер (Walker, 1760—1826), писавший портреты аристократических семейств, а его приемный сын Джон Огюстен Аткинсон (Atkinson, 1775?—1837) создал живописные исторические панно для Михайловского замка. Вообще британские художники много работали для Петербурга. Но Екатерина старалась пополнить Эрмитаж шедеврами британской живописи; наиболее значительным ее приобретением в этой области была известная картина Джозуа Рейнолдса (Reinolds, 1723—1792) «Младенец Геркулес, удушшающий змей».

Глава завершается изложением развития искусства российских медалей, которое началось при Елизавете и расцвело при Екатерине. Характеризуются британские медальеры: Джеймс Тассе (Tasse, 1735—1799), шотландский медальер-портретист, работавший в России с 1781 года, и братья Уильям и Чарльз Брауны (Brown, 1748—1828 и 1749—1795), резавшие с 1786 года для Екатерины инталии и камни из драгоценных камней.

Последняя глава 8 «„Из любопытства“: туристы и посетители» («„Out of curiosity“: tourists and visitors»), наибольшая по объему, представляет, видимо, меньший научно-исторический интерес, хотя по содержанию она несомненно любопытна. Здесь собраны многочисленные сведения о самых разнообразных путешественниках, которые в большинстве случаев стремились так или иначе познакомиться с новой страной, которую открыл для них Петр I. В их числе и официальные лица: министры, дипломаты, ученые разной специализации, педагоги, капелланы, коммерсанты, — но также и молодые люди, переживавшие свой медовый месяц, и просто туристы, совершающие «сентиментальное путешествие», и т. п. Многие писали путевые заметки, значительная часть которых осталась неизданной, но их старательно разыскал Э. Г. Кросс и внимательно

использовал, создавая живую картину пребывания британцев в России XVIII века.

В «Эпилоге» автор поднимает весьма важный вопрос для своей книги — о распространении английского языка в России XVIII века, о создании на рубеже века первых англо-русских словарей, как общих, так и специализированных. При этом он отмечает, что английский язык был недостаточно распространен в русском образованном обществе, и даже в английских клубах больше говорили по-французски или по-немецки. Тем не менее, утверждает Э. Г. Кросс, английское влияние продолжалось в русском свете и в начале XIX века; и он завершает эпилог убедительной цитатой, где говорится, что кабинет Евгения Онегина украшало

Все, чем по прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возит к нам...

Добавим, что книга хорошо иллюстрирована и содержит около полусотни иллюстраций: планов Петербурга, его зданий и окрестностей, изделий, о которых говорится в книге, а главным образом портретов английских деятелей, связанных с Россией того времени, и русских вельмож, изображенных британскими художниками.

Словом, новая книга Э. Г. Кросса является ценнейшим вкладом в историю британо-русских отношений. В этой связи позволю себе заметить, что предшествующая монография автора «У Темзских берегов» уже издана в русском переводе.¹² Хотелось бы, чтобы и с новым трудом поступили так же.

¹² Кросс Энтони. У Темзских берегов: Россияне в Британии в XVIII веке. СПб.: Академический проект, 1996. 388 с. (Современная западная русистика).

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО РУССКОМУ ПРОСВЕЩЕНИЮ (ПОТСДАМ, ФРГ)

С 26 по 29 сентября 1996 года в Потсдаме под Берлином проходили заседания представительной Международной конференции на тему «Восприятие в России идей Просвещения и официальные концепции русской педагогики (1700—1825)». В конференции приняли участие более полусотни специалистов по XVIII веку, в том числе слависты, романисты и германисты, историки литературы и науки, искусствоведы, лингвисты. Были представлены страны — Россия, Польша, Англия, Франция, Италия, Австрия и, разумеется, Германия. По несколько человек приехало от английской «Группы по изучению России XVIII века» (Кембридж) вместе с ее председателем проф. Э. Кроссом, из петербургского Пушкинского Дома, во главе с Н. Д. Кочетковой, руководителем Сектора по изучению русской литературы XVIII века и президентом российского Общества по изучению XVIII века. Хозяевами и отличными организаторами конференции были расположенный в Потсдаме исследовательский центр «Европейское Просвещение» и образованная в нем рабочая группа, выполняющая проект «Спор о старой и новой России: восприятие чужого и самоидентификация в контексте русской историографии (1700—1825)». Мероприятие поддержал ряд немецких фондов, обеспечив ему хорошую материальную базу.

Тематика конференции была поделена на несколько направлений, по которым читались доклады и велись дискуссии. Это — искусство и русское Просвещение, поэзия, театр и Просвещение, учебные заведения, исторические концепции, язык Просвещения; широко была представлена педагогическая тематика как ведущее направление в соответствии с названием конференции, причем помимо русской педагогики большое внимание было уделено польским образовательным концепциям XVIII и начала XIX века.

Тем не менее участники конференции не ограничились специальной областью воспитания и образования юношества, поскольку вся культурная направленность великой эпохи не отделяла педагогики от искусства, литературы и философии или, скорее, трактовала культуру и науку как орудие просвещения. Много внимания было уделено общекультурным вопросам, включая официальную просветительскую политику российских государей и ответы общества на нее, проблемы перевода и переос-

мысления в России западноевропейских просветительских идей.

Из докладов, посвященных истории русской литературы, отметим такие, как оригинальное сообщение Х. Роте (ФРГ) о мотиве зеркала в поэзии Державина и глубоких культурно-философских корнях этого мотива (восходит к Платону), доклад Р. Лауэра (ФРГ) об отражении просветительских идей в комедиях Фонвизина, доклад Е. Лебедевой (ФРГ) о переоценке Просвещения в Обществе Любомудрия и яркое выступление В. Э. Вацура (Петербург) с анализом пушкинской «Записки о народном воспитании».

Искусство Просвещения рассматривалось в интересных выступлениях С. Бадштубнер-Грегера (ФРГ) — о новонайденном эскизе утраченного памятника Екатерины II, Т. В. Кудрявцевой (Петербург) — об отражении образов «просвещенной монархии» в росписях русского фарфора, К. Жамена (Франция) — о русской музыке и о ее просветительских началах и др. Кстати, между К. Жаменом и Т. Кудрявцевой разгорелась любопытная полемика по поводу методологии изучения искусства XVIII века, спор о том, что предпочтительнее — теорию или факт.

Широко была представлена тема русской истории XVIII века: Ю. В. Стенник (Петербург) говорил о расхождении между Екатериной II и Ломоносовым в трактовке образа Петра Великого; историография и историософия XVIII века, включая важнейшую проблему возникновения исторических мифов, освещались в докладах Т. В. Артемьевой (Петербург) и Г. Леманн-Карли (ФРГ); Н. Д. Кочеткова (Петербург) представила доклад о сложной идеологии московских масонов, знакомство с которой должно расширить представления о рамках философии Просвещения.

К темам более общего характера можно отнести выступление В. Кисселя (ФРГ) о возникновении при Екатерине II парадигмы «светского человека» и роли в этом западных норм поведения, доклад Г. Мюльпфурдта (ФРГ) о значении Галле и Лейпцига для русского Просвещения, сопоставление просветительских реформ Петра и Иосифа II в докладе Х. Райнхальтера (Австрия); проблематику екатерининского «Антидота» с точки зрения представлений императрицы о целях Просвещения вскрыл в своем докладе Р. Форицки (Польша).

Из многочисленных докладов собственно по педагогическим проблемам русского XVIII века (история, теория, практика воспитания и образования) назовем выступление Г. И. Смагиной (Петербург) о педагогических начинаниях Екатерины II, С. Я. Карпа (Москва) — о соответствующих предложениях Ф.-М. Гримма, Э. Кросса (Англия) — о вкладе британцев в военное образование россиян; И. П. Кулакова (Москва) и М. Шиппан (ФРГ) говорили об истории и о немецких связях Московского университета, Л. Б. Михайлова (Петербург) показала связи Царскосельского Лицея с просветительской педагогикой и реформами Сперанского; роль домашних учителей-иностранцев в российской педагогике на том ее этапе, когда недоставало учебных заведений, подчеркнул в своем докладе Г. Робель (Австрия); о значении воспитательных принципов Кондорсе для России напомнил К. Штедтке (ФРГ); редкую тему — обсуждение в России вопросов педагогики иезуитов в начале XIX века — подняла в своем выступлении Е. Ларионова (Петербург) и т. д.

Формирование языковых норм в тесной связи с культурно-политическими концепциями русского Просвещения рассматривалось в докладах И. Ширле и Г. Хаслер (обе из ФРГ), а также М. Файнштейна (Петербург).

В нескольких выступлениях, помимо упомянутых выше, внимание докладчиков было сосредоточено на фигурах российских монархов — инициаторов просвещения «сверху»: Н. А. Копанев (Петербург) остановился на образе Петра I, а его немецкий коллега Ф. Гепферт представил аудитории два новых издания, посвященных Екатерине II как писательнице и общественной деятельнице. Доклад Э. Доннерта, прочитанный на открытии конференции, на тему «Екатерина II как реформатор и превращение России в великую державу», открыл собой цикл лекций об императрице и ее эпохе, читаемых в Потсдамском университете.

Оживленные дискуссии, которыми сопровождались почти все доклады, навели организаторов конференции на мысль о создании постоянно действующего «Рабочего круга по сравнительной истории европейских культур», который должен начать свою деятельность уже в 1997 году. Материалы конференции, представляющие собой в совокупности немалый вклад в изучение русского Просвещения, будут в скором времени опубликованы в серии трудов исследовательского центра «Европейское Просвещение».

© Р. Ю. Данилевский

АЛЕКСЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

С 17 по 20 сентября 1996 года в С.-Петербурге состоялись Алексеевские чтения — Международная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения академика Михаила Павловича Алексеева (1896—1981), внесшего выдающийся вклад в современное литературоведение и компаративистику. В 1956 году М. П. Алексеев организовал в Пушкинском Доме Сектор взаимосвязей русской и зарубежных литератур, продолжающий научную работу и после его кончины.

Конференция традиционно проходила в учреждении, с которым на протяжении многих лет была связана научная деятельность М. П. Алексеева, — в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, и была организована при участии СПбГУ, при содействии РГНФ и Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО, а также фонда «Сервантес» в С.-Петербурге.

В первый день Алексеевских чтений состоялось заседание секции «Закономерности межкультурных связей», которое вел П. Р. Заборов. С докладами выступили: В. Е. Багно, М. Икута, О. Б. Кафанова, А. А. Аствацатуров, Д. В. Токарев, Н. В. Вулих, Дж. Майклсон, С. Л. Сухарев.

В своем докладе «На другой духовной широте... (Россия глазами испанских путешест-

венников)» В. Е. Багно (С.-Петербург) на материале впечатлений испанских миссионеров, дипломатов, политиков, военных, писателей, журналистов, ученых, волонтеров Голубой дивизии, с разными целями побывавших в России на протяжении девяти веков, предпринял попытку реконструировать образ России в испанском сознании. По мнению докладчика, в случае с Испанией и Россией, учитывая «пограничный» опыт и пограничную судьбу обеих стран и обоих народов, образ «другого» не в последнюю очередь был способом самопознания.

Митико Икута (Япония) посвятила свой доклад знаменитым «Кратким вестям о скитаниях в северных морях», составленным Хосю Купурагава на основе сообщений капитана японского корабля Кодою Дайкокуя, вынужденно проведшего в России, вместе со своими спутниками, девять лет (1783—1792). Сочинение это содержало множество разнообразных сведений о России, ее географическом положении, климате, природе, государственном устройстве, нравах, обычаях, быте, языке и т. п. В сущности оно открыло японцам эту страну, о которой они до того почти ничего не знали. Более того, доброжелательное отношение к Кодою и его команде русских людей, прави-

тельства и лично Екатерины II настроило японцев в пользу России, подготовив почву для более интенсивных контактов в дальнейшем.

В докладе О. Б. Кафановой (Томск) «Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века» содержалась сжатая характеристика восприятия в России творчества французской романистки в середине XIX века, когда оно имело наиболее действенное значение для российской литературной жизни. Особенно были выделены отзывы о произведениях писательницы и ее личности В. Г. Белинского, И. А. Гончарова, Н. Г. Чернышевского и Л. Н. Толстого.

Доклад А. А. Аствацатурова (С.-Петербург) «Опыт философского восприятия Джеймса Джойса в России» был посвящен анализу концепции романа Джойса «Улисс», изложенной известным математиком, богословом, переводчиком С. Хоружим в его книге «„Улисс“ в русском зеркале». Докладчик отметил огромный вклад в отечественное и зарубежное джойсоведение С. Хоружего, подарившего русскому читателю блестящий перевод сложнейшего романа и оригинальное в рамках *всего* джойсоведения исследование «„Улисс“ в русском зеркале». Вместе с тем настойчивое стремление С. Хоружего приписать «Улиссу» свойства произведения постмодерна кажется автору доклада несправедливым. С. Хоружий, по мнению Аствацатурова, неправ, когда утверждает, что Джойс использует лишь «внешнюю» сторону мифов, — ведь в романе вполне очевидны реконструкция и интерпретация Джойсом мифа.

Доклад Д. В. Токарева (С.-Петербург) «Апокалиптические мотивы в творчестве Д. И. Хармса (в контексте русской и европейской эсхатологии)» содержал анализ одного из самых интересных и загадочных философских текстов Д. Хармса, а точнее, таблицы, которую можно было бы условно назвать, пользуясь терминологией самого автора, таблицей «троицы существования». Она была создана поэтом, по-видимому, во второй половине 1934 года и близка по своей проблематике целому ряду теоретических трактатов Хармса, написанных в конце 1920-х — начале 1930-х годов.

Доклад Н. В. Вулих (Ухта) назывался «Античность в творчестве М. П. Алексеева». М. П. Алексеев не был, как известно, филологом-классиком, но, глубоко исследуя русскую литературу в ее многообразных связях с мировой культурой, он всегда считал античное художественное творчество ее подпочвой и благотворным источником высоких идей и немеркнущих идеалов. Именно его Сектору мы обязаны появлением капитальной монографии А. Егунова, посвященной истории освоения Гомера в русской литературе; при его участии во «Временнике Пушкинской комиссии» постоянно появлялись статьи специалистов-классиков, посвященные стихотворениям А. С. Пушкина на античные темы; он сам исследовал перевод поэта из Ксенофана Колофонского, а в своей книге о стихотворении «Памятник» («Я

памятник себе воздвиг...») широко опирался на античные источники. Особенный его интерес вызывало творчество А. С. Пушкина и И. С. Тургенева. По его совету докладчица исследовала малоизученную статью И. С. Тургенева «Пергамские раскопки» и стихотворения в прозе, посвященные античным темам («Нимфы»); он живо интересовался интерпретацией Пушкиным творчества Овидия, вдохновив Н. В. Вулих на ряд статей в этой области, проявляя пристальное внимание к той новой научной литературе, которая выходила за рубежом об Овидии и Горации. Именно в его Секторе и при его участии профессор Гейдельбергского университета М. Ф. Альбрехт выполнил свою работу о Пушкине и Горации, ныне вошедшую в его книги, изданные за рубежом и широко известные.

Из доклада Дж. Майклсона (США) участники заседания почерпнули сведения об образе русского человека в Америке, который, по мнению докладчика, является сплавом трех совершенно разных стереотипов, почерпнутых из трех разных источников информации. Образ русского в текущей печати в основном негативен; образ русского в шедеврах русской классической литературы и искусства, наоборот, идеализирован, а образ русского, передаваемый американцам представителями новых эмигрантов, не отличает русского от людей других национальностей, говорящих по-русски.

С. Л. Сухарев (С.-Петербург) отметил, что в большинстве докладов так или иначе затрагивалась переводческая проблематика. Это свидетельствует о продолжении и развитии одного из важнейших приемов М. П. Алексеева: при анализе литературного произведения сочетать фундаментальность подхода со скрупулезным вниманием к каждой отдельной детали. Художественно полноценные переводы обогащают понимание оригинала, выявляют различные его оттенки и порождают новые ассоциации. Однако обоснованность толкования зависит иногда от частного текстологического решения, которое должно опираться на максимально выверенное представление о творческой индивидуальности автора.

В ходе Чтений состоялся «Круглый стол» на тему «Образ России». Заседание вел В. Е. Вагно; в нем приняли участие П. Р. Заборов (С.-Петербург), М. Икута (Япония), Дж. Майклсон (США), С. А. Фомичев (С.-Петербург), Л. М. Аринштейн (С.-Петербург), Ш. Окабе (Япония), Ю. Д. Левин (С.-Петербург). В выступлениях были затронуты некоторые аспекты таких тем, как «Эволюция образа России в различных странах», «Русская тема в зарубежной литературе», «Русофилия и русофобия как противоборствующие тенденции», «Тип русской духовности».

Участники дискуссии пришли к выводу, что в истории взаимосвязей русской и зарубежных культур действительно подчас *значала был образ*, и, несмотря на то что мы нередко недоумеваем или внутренне протестуем, пытаясь его осмыслить, многочисленные мифы не

только сопутствовали, сопутствуют и будут сопутствовать взаимному ознакомлению народов, но неизбежно и в сильной степени будут ему способствовать.

18 сентября состоялись заседания секций «Пушкин и мировая литература» и «Англоязычные литературы в мировом контексте». В работе секции «Пушкин и мировая литература» приняли участие Л. М. Аринштейн, Н. Н. Мостовская, Е. В. Свиясов. Вел заседание С. А. Фомичев.

С. А. Фомичев (С.-Петербург) в своем докладе «Из наблюдений над рукописями А. С. Пушкина» отметил, что проблема нового издания академического полного собрания сочинений была всегда в центре внимания М. П. Алексеева, в частности, именно на это издание в основном сориентирован «Временник Пушкинской комиссии», возобновленный академиком в начале 60-х годов. Далее Фомичев поделился своими наблюдениями над автографами стихотворения Пушкина «Кто видел край, где роскошью природы...», текст которого, по его мнению, в собрании сочинений Пушкина является неточным. Дефинитивная редакция этого стихотворения должна быть установлена по автографу в Первой Кншиневской тетради.

Л. М. Аринштейн (С.-Петербург) посвятил свой доклад «Непрочитанное послание Пушкина к Кюхельбекеру» стихотворению А. С. Пушкина «Кто из богов мне возвратил...», представляющему на внешнем уровне вольный перевод оды Горация и являющемуся по своей глубинной сути стихотворным посланием к Кюхельбекеру. Этим посланием Пушкин ответил на письмо Кюхельбекера от 12 февраля 1836 года, в котором тот сообщал, что его десятилетнее заточение в крепости кончилось и отныне он будет свободно жить на поселении в Забайкалье. Жанр вольного перевода позволил Пушкину развернуть целую цепь аллюзий, касающихся как участия Кюхельбекера в событиях 14 декабря, так и собственного поведения в то время. Особо рассматривался вопрос о датировке стихотворения.

Доклад Н. Н. Мостовской (С.-Петербург) «„Пушкинское“ в творчестве И. С. Тургенева» по своему содержанию был близок творческим интересам М. П. Алексеева: Пушкин и Тургенев неизменно оставались в центре внимания ученого-энциклопедиста. Докладчица остановилась на некоторых наблюдениях, связанных с большой насыщенностью тургеневских текстов скрытыми и явными пушкинскими источниками как характерной особенностью поэтики тургеневской прозы. Под этим углом зрения повесть Тургенева «Затишье» — самое «пушкинское» произведение, в котором трижды цитируется стихотворение Пушкина «Анчар», в повествование включены стихотворение «Кто знает край, где небо блещет» и трагедия «Каменный гость». Пушкинское слово выполняло здесь разные функции: играло роль авторской характеристики, символизировало трагическую ситуацию, являлось как бы кульмина-

цией повести, создавало ее глубинный подтекст и особую поэтическую ауру, превращавшую тургеневский язык в орудие тончайшей артистической мысли. В частности, по той значимости, которую несет у Тургенева стихотворение «Анчар», оно антиномично названию повести: «Затишье».

Е. В. Свиясов (С.-Петербург) в своем докладе «Сафо и „безмянная любовь“ А. С. Пушкина» остановился на открытом им феномене «Сафо в России», которому посвящена завершенная им монография «Сафо и русская любовная поэзия XVIII—начала XIX века». Внимание докладчика привлекла весьма спорная статья Ю. Н. Тынянова, в которой он выдвинул гипотезу об адресате юношеской «безмянной любви» Пушкина — Е. А. Карамзиной, жене историографа. Следуя логике изложения этой гипотезы и исходя из наблюдения Тынянова, что «прописная буква с тремя звездочками (К***) никогда у Пушкина не означала имени, а всегда фамилию», докладчик высказал предположение, что черновой набросок стихотворения поэта «К***» («Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный...»), являющийся переводом первой строфы знаменитой второй оды Сафо, посвящен также Е. А. Карамзиной.

На заседании секции «Англоязычные литературы в мировом контексте» выступили: В. В. Пугачев, В. Э. Вацуро, В. В. Жирмунская-Аствапатурина, Е. М. Апенко. Вела заседание Н. Я. Дьяконова.

В. В. Пугачев (Саратов) выступил с докладом «Н. И. Тургенев и английский дискурс (к истолкованию процесса декабристов)». Из работ М. П. Алексеева становится очевидным огромное воздействие на Н. Тургенева английской общественно-политической и правовой мысли. Он так проникся английским правосознанием, что оценил и 14 декабря, и процесс по делу декабристов, и приговор примерно так же, как английские политики и юристы, — прежде всего с позиции презумпции невиновности. Декабристское движение он расценил как либеральное, а не бунтарское.

Автор доклада полагает, что версия Н. И. Тургенева не может быть отброшена полностью, и либеральная линия в декабризме требует специального изучения, как и ее английские истоки.

В докладе «Два стихотворения Анны Радклиф в русских переводах» В. Э. Вацуро (С.-Петербург) напомнил об интересе М. П. Алексеева к русской рецепции английского «готического романа», результатом которого стали осуществленные ученым единственное в своем роде издание «Мельмота-Скитальца» Ч. Р. Мэтьюрина и образцовое исследование судьбы романа в русской литературе. В русле этих работ находилось и прочитанное сообщение, в котором было показано, что одно из значительнейших произведений «готической» прозы — роман «Лес» А. Радклиф — отразилось не только в русской прозе, но не в последнюю очередь и в русской поэзии. Докладчик проанализировал «Ночь»

А. Х. Востокова и «К соловью» В. В. Попугаева — два стихотворения, вышедшие из недр Вольного общества любителей словесности, наук и художеств и являвшиеся переводами стихотворных интерполяций в романе Радклиф (переводчик последнего стихотворения не был ранее установлен).

Доклад В. В. Жирмунской-Аствацатуровой (С.-Петербург) «Роман Л. Толстого „Анна Каренина“ и традиция английского семейного романа» был посвящен проблеме восприятия Толстым английского семейного романа (в частности, романов Ч. Диккенса), полемике Толстого с традицией диккенсовского романа, сопоставлению символики в романах «Домби и сын» и «Анна Каренина» (в том числе символики железной дороги) и некоторых сюжетных мотивов.

В докладе Е. М. Апенко (С.-Петербург) «Проблема восприятия русским читателем прозы Дилана Томаса» на материале сравнительного анализа оригинального английского текста рассказа валлийского писателя Дилана Томаса «Сады» и его русского перевода было показано, как различия в русском и английском культурном и языковом контекстах могут привести к неправильной интерпретации смысла художественного произведения.

19 сентября состоялась запланированная поездка участников конференции в Комарово с посещением могилы М. П. Алексеева, а также экскурсия по литературным местам Карельского перешейка.

Последний день Алексеевских чтений был посвящен работе секции «Международные связи русской литературы», на которой с докладами выступили: А. Я. Звигильский, Ш. Окабе, В. Д. Рак, П. Р. Заборов, В. А. Мильчина.

В докладе Александра Звигильского (Франция) были проанализированы зарубежные отклики на книгу М. П. Алексеева «Очерки истории русско-испанских литературных отношений XVI—XIX веков», занимающую особое место в творческом наследии ученого, так как в ней впервые взаимосвязи двух литератур, в данном случае русской и испанской, рассматривались как «взаимное ознакомление двух народов».

Доклад японского профессора Шойчи Окабе «Накамура Хакуйо — переводчик русской литературы в Японии» содержал краткий обзор творческой деятельности этого крупнейшего японского переводчика. Накамура Хакуйо (1890—1974), овладев русским языком, начал с перевода романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Наиболее интенсивно переводил он Л. Толстого и А. Чехова, составив многотомные издания их произведений на японском языке. Переводил он также отдельные произведения других русских писа-

телей: М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Сологуба и др.

В. Д. Рак (С.-Петербург) выявил в журнале «Телескоп» 16 оставшихся до сих пор неидентифицированными статей и заметок, переведенных из французского журнала «Revue de Paris». В докладе «Рецензия Н. И. Надеждина „Современное состояние сатиры во Франции“» он показал, каким изменениям подверг редактор «Телескопа» переводимый им текст, подменяя своими резко отрицательными суждениями оценку Июльской революции 1830 года, высказанную французским критиком Эженом-Никола Жерюзэ (Géruzez, 1799—1865), принимавшим в ней непосредственное участие и видевшим ее «прекрасной, как творение художника». Сопоставлением текстов была установлена необоснованность мнения некоторых советских историков русской журналистики, согласно которому в рассматриваемой рецензии Надеждин превратил «революционного поэта» О. Варбье в «среднего буржуа-морализатора»; на самом деле в этой части он добросовестно и точно следовал своему французскому источнику.

В. А. Мильчина (Москва) выступила с докладом «Проспер де Барант и Россия». В докладе была сделана попытка по воспоминаниям Баранта восстановить круг тех бесед, которые он вел с Пушкиным или в его присутствии (крестьянские восстания; характер Бенжамена Констана; записки Екатерины II). Другой аспект взаимоотношений Баранта с Россией — его роль как информатора маркиза де Кюстина, автора знаменитой книги «Россия в 1839 году». В докладе были приведены параллельные места из записок Баранта, опубликованных лишь в 1875 году, и книги Кюстина, свидетельствующие о том, что многие кюстиновские описания и оценки восходят именно к Баранту. Наконец, докладчица подчеркнула значение депеш Баранта как источника сведений о положении России в 1830-е годы и особенно о взглядах и характере Николая I.

В докладе П. Р. Заборова (С.-Петербург) были охарактеризованы две французские эпические поэмы, героем которых являлся Петр I: «Петреада, или Петр-созидатель» Женю-Соала де Менвилье (1762) и «Царь Петр I» Антуана-Леонара Тома (работа над этой поэмой продолжалась более четверти века и так и не была завершена). Основной пафос «Петреады» состоял в прославлении созидательной деятельности Петра; в центре сочинения Тома было превращение варвара и деспота в просвещенного государя. Несмотря на растянутость и тяжеловесность, обе поэмы сыграли существенную роль в процессе формирования образа русского царя во французской литературе.

© А. Е. Шашкова

БЕРКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

18—20 декабря 1996 года в Пушкинском Доме и на филологическом факультете Петербургского университета проходила научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения П. Н. Беркова (1896—1996). В конференции приняли участие ведущие специалисты по истории литературы XVIII века России, главным образом из Петербурга, а также гости из Новосибирска, Томска и Череповца, США и Италии. Всего было заслушано 19 докладов.

Заседание в Пушкинском Доме открыл Н. Н. Скатов, который назвал П. Н. Беркова человеком книжной культуры, работавшим с книгой и пером, вечными спутниками подлинного ученого, чей пример особенно поучителен в наше, компьютерное, время. Затем ученица П. Н. Беркова Н. Д. Кочеткова прочитала доклад о нем как исследователе русской литературы XVIII века. Доклад содержал обзор основных работ ученого в этой области. В нем отмечалась также заслуга П. Н. Беркова как одного из создателей и в течение более трех десятилетий руководителя Группы (ныне Сектора) по изучению русской литературы XVIII века. Затем докладчица остановила внимание слушателей на эпизоде полемики П. Н. Беркова с Л. Б. Модзалевским, выявившем подлинное благородство ученого: он опубликовал полемическую статью Л. Б. Модзалевского, оспаривавшую гипотезу П. Н. Беркова о принадлежности Ломоносову статьи «О качествах стихотворца рассуждение», уже после кончины исследователя.

В докладе «Об изменениях жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени» Е. К. Ромодановская показала, как постепенно происходило взаимопроникновение элементов жанров разной природы. Так, например, историческая повесть, изначально документальный жанр, именно в XVII веке наполняется вымыслами, тогда как агиографические жанры, основанные исконно на чудесном вымысле, стремятся к документальности. Одновременно с этим складывается новая система ориентиров — жанровая. Главным выводом доклада стало утверждение, что в переходную эпоху противостояние старого и нового приводит к оппозиции элитной и массовой культуры, причем новая, элитная, линия поддерживается государством, школой и печатным станком, старая же, массовая, традиция играет охранительную, консервативную роль.

Доклад С. И. Николаева «Из истории рязанского школьного театра 1720-х годов» был посвящен театральной программе, хранящейся в рукописном сборнике БАН. Постановка состоялась в открывшейся в 1724 году Школе в Рязани и была посвящена Гавриилу Бужинскому. С. И. Николаев установил время создания программы — начало 1727 года, еще при жизни имп. Екатерины I. Хотя авторство уста-

новить не удалось, однако анализ содержания рукописи убеждает С. И. Николаева, что пьеса была написана украинцем, который использовал украинскую школьную драму, а также не сохранившуюся пьесу «Грешник кающийся».

Н. Ю. Алексеева в своем докладе рассмотрела проблему возникновения жанра оды в России и воздействие на первые русские оды петербургской немецкой поэзии, связанной с именами В. Юнкера и Я. Штелина, представлявших в свою очередь, лейпцигскую одическую школу.

Доклад американского коллеги М. Левитта был посвящен разбору статьи В. К. Тредиаковского «Письмо, писанное от приятеля к приятелю» и проблеме создания русской литературной критики.

А. С. Мыльников в докладе «Первый славист Петербургской Академии наук» рассказал о деятельности П. Коля, профессора Петербургской Академии наук (1725—1727). Наряду с чтением лекций П. Коль з бытность свою в России собирал материалы по истории, этнографии и языку славян. Считалось, что написанное и собранное в России исчезло. Но это не так. Вышедшая в 1729 году в Гамбурге диссертация Коля «Введение в славянскую историю и литературу» по рассматриваемому в ней материалу совпадает с тем, что считалось утраченным. Таким образом, первое исследование, осуществленное на русских материалах, сохранилось и представляет собой любопытнейший памятник истории славистики.

В. П. Степанов на основании найденного им прошения А. И. Клушина 1797 года, поданного Павлу I, восстанавливает важный и до сих пор не проясненный период в жизни писателя с 1793 по 1797 год. В это время он живет в Ревеле и якобы готовится к заграничному путешествию в Геттинген. Принимая во внимание это обстоятельство, можно отклонить принятое до сих пор авторство А. И. Клушина в отношении ряда стихотворений с подписью «сочинено Клушиным».

Совместный доклад Р. М. Лазарчук и Ю. Д. Левина был посвящен обнаруженному Р. М. Лазарчук в рукописях М. Н. Муравьева переводу на русский язык монолога Гамлета из одноименной трагедии Шекспира. Скрупулезный анализ нового текста Муравьева убедил исследователей, что перевод был осуществлен поэтом с немецкого перевода монолога, помещенного в немецкой книге «Lehrmeister...», бывшей, в свою очередь, переводом английского педагогического трактата Р. Додсли «The Preceptor...», где монолог включен в подборку стихов для декламации. Хотя перевод, возможно, выполнялся в учебных целях, его отличает высокая художественность и точность. При этом Ю. Д. Левин полагает, что Муравьев сверялся, вероятно, с оригиналом.

Ю. В. Стеник в докладе «Наследие Сумарокова в критике первых десятилетий XIX ве-

ка» остановился на отношении к драматургу А. Ф. Мерзлякова. Его статьи в «Вестнике Европы» за 1817 год (юбилейный год драматурга) направлены на защиту Сумарокова от резкой критики, раздававшейся из лагеря арзамасцев, и свидетельствуют о высоком признании Мерзляковым творчества корифея XVIII века.

В. Д. Рак в докладе «Эмин и Вольтер» показал на материале «Адской почты» всю неоднозначность и противоречивость оценки Эминым фернейского философа. Широкий контекст и внимательный анализ позволили В. Д. Раку установить, что противоречивость связана не с цензурными запретами, как принято было считать, в особенности после работы В. М. Шкловского, а с пытливым, критическим отношением Эмина к идеям Вольтера и соответствующей этому шкалой оценок.

Н. А. Копанев рассказал об участии имп. Елизаветы Петровны и членов императорской фамилии в издании сборника сказок Лепренс де Бомон «Красавица и чудовище». Первый том сказок, изданный в Англии в 1756 году, содержит имена подписчиков, среди них все лица, близкие русскому двору. Следующие тома, в ответ на поддержку в издании книг русским двором, несут на себе следы политической конъюнктуры. Так, Петр III из «героя» превращается к третьему тому, т. е. к 1762 году, в «чудовище», а Екатерина Алексеевна, напротив, становится героиней и красавицей. Сказки Лепренс де Бомон отражают, таким образом, самую начальную стадию создания мифа о Екатерине II.

Г. С. Кучеренко в докладе «О переводе Е. Р. Дашковой сочинения Гельвеция „Об уме“», рассматривая экземпляр сочинений Гельвеция из коллекции БРАН, принадлежавший Е. Р. Дашковой, приходит к заключению, что перевод трактата «Об уме», рукопись которого хранится в собрании МГУ, был сделан Е. Р. Дашковой.

Ф. З. Канунова в своем докладе проанализировала отношение В. А. Жуковского к Н. М. Карамзину, показав литературное и нравственное влияние последнего на молодого Жуковского.

Е. Д. Кукушкина, обратившись к теме бессмертия души в творчестве В. И. Майкова, остановила свое внимание на «Оде пресвященному Платону о бессмертии души». Докладчица показала, как по-новому актуально стало размышление на эту тему в последней трети XVIII века в связи с материализмом и релятивизмом, начинавшими господствовать в умах европейцев.

Л. Росси в докладе «А. С. Пушкин и „Богиня Невы“» на основании стилистического и лексического анализа стихотворения М. Н. Муравьева и «Евгения Онегина» показала целый ряд новых реминисценций из Муравьева в тексте Пушкина.

Доклад П. Е. Бухаркина «О „Бедной Лизе“ Н. М. Карамзина (к типологии героя)» был посвящен проблеме соотношения конкретного

персонажа и архетипа. Докладчик отметил, что для героя преромантизма характерна многонаправленность, поливалентность. Такой герой представляет собой как бы архетип, который в дальнейшем развитии литературы может по-разному играть гранями своего характера. Так, если доминанта характера Хлестакова — поверхностная мечтательность, неосновательность, отсутствие корней и связанные с этим чуждость и чужаковатость, то то же характеризует и Эраста, героя «Бедной Лизы». Таким образом, герой сентиментализма лишь на поверхностный взгляд далек от гоголевского комедийного Хлестакова, при сутином же подходе к ним они оказываются литературными родственниками.

В. Э. Вацуру в своем докладе «„Сиерра-Морена“ Карамзина и западная баллада» показал, что распространенный в преромантической литературе сюжет получает у Карамзина неожиданную развязку. Повесть Карамзина имеет в основе схему «муж (возлюбленный) на свадьбе жены (любовницы)», хорошо известную фольклору и в конце XVIII века получившую распространение в лирической балладе. Особенности ее разработки в том, что рассказ ведется от имени претендента, что полностью меняет его модальность. Такая структура рассказа есть в «Духовидце» Шиллера и, вероятно, Карамзин отправлялся от этого источника, углубив и развив психологические потенции сюжета.

Конференция в Пушкинском Доме закончилась вечером воспоминаний о П. Н. Беркове. С воспоминаниями выступили В. П. Берков, Л. В. Алексеева, В. Г. Березина, Б. А. Градова, Ф. З. Канунова, Н. Д. Кочеткова, Л. М. Лотман, К. В. Чистов.

На заседании кафедры русской литературы филологического факультета университета, состоявшемся 20 декабря, было заслушано шесть докладов. Они были посвящены литературе XIX—XX веков и фольклору, т. е. тем областям истории литературы, которые наряду с литературой XVIII века были предметом постоянных занятий и раздумий П. Н. Беркова.

Е. Н. Хворостьянова рассматривала проблему пародийного текста в связи с творчеством Козьмы Пруткова, изучению которого положил начало П. Н. Берков. Докладчица показала, что истинная пародия направлена не только на негативные стороны общественной жизни, как склонны были думать вульгарные социологи, и в то же время преследует не только литературные цели, а основывается на несовпадении социальной и литературной функций.

Л. А. Иезуитова рассказала о работе П. Н. Беркова над книгой об А. И. Куприне (ставшей, между прочим, и первым исследованием в нашем литературоведении о писателе-эмигранте), о тщательном собирании материала биографии писателя, внимательном и критическом подходе к нему.

Н. А. Гуськов в докладе «Русская комедия 1920—1930-х годов и проблема канона» сделал экскурс в историю соцреализма. Становление

сопореализма, как убедительно показал докладчик, особенно в драме, имеет типологическое сходство с эпохой классицизма. Изучение теоретических руководств и текстов комедий XX века позволяет говорить о принципиальной допустимости подобной параллели.

Б. Н. Путилов и Т. Я. Гринфельд в своих докладах говорили о Беркове-фольклористе, причем последним докладом конференции был доклад Т. Я. Гринфельд об изучении П. Н. Берковым национальных литератур, о бережном отношении ученого к культуре и литературе малых народов. На такой поучительной ноте конференция и закончилась.

© *Н. Ю. Алексеева*

* * *

Через неделю, 27 декабря, в конференц-зале Российской национальной библиотеки состоялось очередное заседание из цикла «Выдающиеся деятели книги», посвященное П. Н. Беркову. Организаторами были Отдел библиографии и краеведения РНБ (ОБиК) и Кафедра общей библиографии и книговедения Санкт-Петербургской Академии культуры (об аналогичных чтениях, посвященных 90-летию со дня рождения Б. Я. Бухштаба, см.: Русская литература. 1995. № 2. С. 270—271).

Во вступительном слове зав. ОБиК Н. К. Леликова достаточно подробно осветила тесную связь Павла Наумовича с Публичной библиотекой, где и поныне работают его ученики.

Прочитывая «Старшую Эду» («Слава хорошего человека бессмертна»), В. П. Берков построил свое выступление как Слово об отце, «рыцарски служившем Прекрасной Даме — Науке», любившем (перефразируя К. С. Станиславского) «науку в себе, а не себя в науке». Особое место в выступлении В. П. Беркова занял эпизод из биографии Павла Наумовича, когда он, отбывая в 1938—1939 годах 14-месячное тюремное заключение (потому его имя и не стоит под некрологом его учителя и друга А. Г. Фомина в «Ленинградской правде»), прочел сокамерникам курс истории русской литературы. Подробные воспоминания об этом содержатся в письме к В. П. Беркову гигиениста З. Г. Френкеля, дожившего до 103 лет: Центральное место в выступлении В. П. Беркова было уделено Павлу Наумовичу как историку русского библиофильства (объявленный в программе доклад на эту же тему В. А. Петрицкого не состоялся). По словам мемуариста, Павел Наумович четко разграничивал понятия «библиофил» и «книголюб» и себя называл книголюбом.

Также полумемуарный характер носило выступление Н. Д. Кочетковой «П. Н. Берков — историк литературы», подробно остановившейся (с учетом специфики конференции) на характеристике творческого содружества Павла Наумовича с сотрудницей Публичной библиотеки Т. А. Быковой (1894—1975), возглавившей в 1969 году Секцию книги и графики Дома ученых. Сочувственное отношение присутствовавших вызвало предложение докладчицы издать незавершенную, но в основном написанную книгу Павла Наумовича о русско-немецких контактах в XVIII веке.

В докладе «Курс истории книги П. Н. Беркова и книговедческие концепции 1920—1930-х годов» И. Е. Баренбаум, уделив значительное внимание вкладу ученого в разработку марксистского учения о книге, подробно проанализировал находящуюся в его собрании рукопись курса лекций, читавшегося Павлом Наумовичем на Высших курсах библиотковедения Публичной библиотеки.

Своими воспоминаниями о встречах с Павлом Наумовичем, общении с ним, легендах, окружавших его имя при жизни, поделился Б. Ф. Егоров. Оживление в зале вызвал остроумный рассказ о том, как на вопрос: «У вас есть „Эвристика“ Беркова?» — продавщица Дома книги ответила: «„Эвристики“ нет, есть брошюра „Реакционная сущность сионизма“».

Выступление Е. К. Соколинского «Из переписки П. Н. Беркова с Ю. А. Меженко» явилось своеобразной иллюстрацией той части выступления сына ученого, которая касалась книголюбия Павла Наумовича и, отчасти, его интереса к творчеству Т. Г. Шевченко.

В заключение своими воспоминаниями поделились И. В. Гудовщикова и Б. А. Градова. И. В. Гудовщикова, слушавшая курсы лекций Павла Наумовича по истории журналистики и «Введение в библиографию», рассказала о заседании на истфаке ЛГУ 1938 года, посвященном «Слову о полку Игореве». А. И. Никифоров, обосновывая свою концепцию памятника как былины, прочел древнерусский текст нараспев, а затем выступил П. Н. Берков. Он раскрыл «Мертвые души» и... аналогично прочел первую страницу. Аплодисменты зала поставили точку в начатой дискуссии.

Темой краткого выступления Б. А. Градовой был год общения с учителем в связи с дипломной работой, посвященной русским рукописным альбомам (на примере собрания Рукописного отдела Публичной библиотеки).

В октябре состоится конференция, посвященная 80-летию В. Э. Бограда.

© *М. Д. Эльзон*

ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА)

Двадцать восьмая Некрасовская конференция, посвященная 175-летию со дня рождения поэта, была организована Пушкинским Домом и Ярославским педагогическим университетом, Музеем Н. А. Некрасова в Петербурге и Государственным литературно-мемориальным музеем-заповедником Н. А. Некрасова «Карабиха». Она проходила с 4 по 6 декабря 1996 года в Петербурге — в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Музее Н. А. Некрасова на Литейном, и с 8 по 10 декабря — в Ярославле.

4-го и 5 декабря заседания состоялись в Институте русской литературы.

Конференцию открыл директор Пушкинского Дома доктор филол. наук Н. Н. Скатов. Перед началом работы собравшиеся минутой молчания почтили память постоянного участника Некрасовских конференций прошлых лет канд. филол. наук В. А. Сапогова, скончавшегося на 58-м году жизни 7 ноября 1996 года.

Отчетом о работе и проблемах Российского писательского некрасовского комитета стало выступление В. Ф. Некрасова, ответственного секретаря комитета.

Сообщение канд. филол. наук В. А. Паршиной «Указатель слов в поэтических произведениях Некрасова (годы издания 1983—1996) как источник филологического анализа художественного текста» было посвящено завершению многолетнего коллективного труда, задуманного и начатого под руководством ныне покойного профессора кафедры русского языка Ярославского государственного педагогического университета Г. Г. Мельниченко. Выход в свет пятого (заключительного) выпуска «Указателя» открывает перспективу осуществления другого замысла ученого — «Словаря произведений Н. А. Некрасова».

Новая, не затронутая в обширной литературе о Некрасове грань его творчества была освещена доктором филол. наук Б. В. Мельгуновым в докладе «Рисунки на рукописях Некрасова». Исследователь продемонстрировал в ксерокопиях с автографов поэта три его графических опыта (карандашом и пером): два обращенных друг к другу мужских профили на автографе стихотворения «В один трактир они оба ходили прилежно...», подаренном автором Н. П. Огареву; обращенные друг к другу женский и мужской профили на автографе «Недавнего времени» (1871), рядом со списком мебели для охотничьего домика в Чудовской Луке; женское лицо на полях автографа поэмы «Княгиня М. Н. Волконская». Автор доклада рассмотрел эти рисунки-автоиллюстрации в контексте событий и обстоятельств, связанных с работой над упомянутыми произведениями.

В сообщении канд. филол. наук Н. Б. Алдоной рассматривалась творческая история запрещенной цензурой повести А. В. Дружи-

нина «Воспитанница», являющейся переделкой его же повести «Лола Монте» из «Иллюстрированного альманаха», также не пропущенной цензурой; кроме того, автор доклада привела новые архивные данные, доказывающие принадлежность перу Дружинина повестей «Художник» и «Самоубийство», опубликованных в некрасовском «Современнике». Н. Б. Алдоной была высказана гипотеза о принадлежности Дружинину и повести «Прогулка»; уточнено со ссылкой на хранящийся в РО РГБ автограф, что письмо Дружинина к Некрасову, датированное Г. В. Красновым концом 1860 года, в действительности относится к 26 февраля 1852 года.

Цензурную историю некрасовского журнала проследила канд. филол. наук Л. П. Громова в докладе «В. Н. Бекетов — цензор „Современника“». Отметив, что в изучении взаимоотношений периодических изданий с цензурой исследователи сосредоточиваются, как правило, на их официальной стороне, автор доклада предложила обратиться к тому, что стояло за этим внешним взаимодействием — к личным человеческим связям, разнообразным характерам и судьбам, которые оказывали значительное влияние на существование того или иного издания. Одной из причин, по которой некрасовский «Современник», несмотря на его радикализм, имел достаточно продолжительную жизнь, подчеркнула Л. П. Громова, можно считать назначение в 1853 году цензором журнала В. Н. Бекетова. За пропуск «сомнительных» или «вредных» произведений он порой отстранялся от цензурирования журнала, но в целом это сотрудничество продолжалось до 1863 года и было весьма успешным для «Современника». Некрасов, имевший дело с разными цензорами, более других ценил Бекетова и называл его «лучшим цензором».

Три выступления, прозвучавших на конференции, были посвящены «болевым точкам» некрасоведения — спорным вопросам истории взаимоотношений Некрасова с другими писателями.

В докладе доктора филол. наук М. В. Теплинского «Некрасов и Шевченко» анализировалась давно введенная в научный оборот, но до сих пор ставшая комментаторов в затруднительное положение дневниковая запись Т. Г. Шевченко от 11 апреля 1858 года: «Вечером у Белозерского (...) с успехом доказал Сериковскому, что Некрасов не только поэт, но даже стихотворец аляповатый».

В истории литературы достаточно случаев, когда неожиданно несправедливые или — с сторонний взгляд — просто ошибочные оценки давались выдающимися писателями их не менее талантливым коллегам. Неприятие Львом Толстым драматургии Шекспира, Анной Ахматовой — творчества Чехова, отри-

вание Шевченко поэтического дарования у Некрасова — подобного рода факты, по мнению автора доклада, требуют спокойного научного объяснения и анализа, потому что речь здесь идет в конечном счете о своеобразии эстетических взглядов художника, а литературная полемика и отрицание — как ее крайность) всегда была одним из способов выяснения творцом собственной позиции.

Историками литературы уже давно установлено, что в прошлом двух литератур — русской и украинской — именно Некрасов и Шевченко были наиболее близки типологически: глубинное знание народной жизни, создание прекрасных образов женщин-крестьянок, органическая связь с фольклором и т. д. — словом, творчество двух великих поэтов не раз давало материал для сравнительного анализа. Известно глубоко сочувственное и уважительное отношение Некрасова к Шевченко и его поэзии. А между тем в упомянутой дневниковой записи Шевченко не только отрицал наличие у Некрасова поэтического таланта, но отказывал ему даже в умении слагать стихи — именно так можно воспринять слово «алыповатый», которое у Даля объясняется следующим образом: «Несуразный, неуклюжий, грубоватой отделки, топорной работы».

Разумеется, заметил автор выступления, хотелось бы, чтобы этих строк не было вообще. Но вычеркнуть их из Дневника невозможно, как невозможно продолжать делать вид, что они случайны, единичны, не имеют ничего общего с системой эстетических взглядов украинского поэта. Показав безуспешность всех ранее предпринимавшихся попыток истолковать резкое высказывание Шевченко о Некрасове как реакцию на какое-либо конкретное произведение русского поэта, М. В. Теплинский пришел к выводу, что отношение Шевченко к Некрасову обусловлено общей литературно-эстетической позицией украинского поэта, в частности его пониманием принципа народности в литературе.

Шевченко был убежден, что писать о народе, прочувствовать его душу может только поэт, близкий ему органично, тот, кто живет рядом с ним и в нем. К 1850 году, когда Шевченко еще был в ссылке, относится его известное стихотворение:

Когда б вы знали, барчуки,
Где люди плачут от тоски,
То вы б элегий не писали...

В данном случае речь шла, разумеется, не о Некрасове, но такое направление мысли предопределило отношение Шевченко к автору «Несжатой полосы» и «Забывтой деревни», вторжение которого в область, максимально близкую самому Шевченко, вызывало его обостренную реакцию, может быть, даже своеобразную ревность. Можно предположить, что, по мнению Шевченко, Некрасов — дворянин, сын помещика (барчук!), не имел морального права писать о народе и — тем более — от имени народа. Стихи его воспринимались ук-

раинским поэтом как неуклюжая подделка под народность — что-то «алыповатое». Не исключено, что Шевченко считал Некрасова «чужим», смотрел на него как на представителя враждебной культуры, иных привычек, непричастного к повседневному существованию простого люда.

На всю жизнь сохранил Шевченко сугубо романтическое представление об искусстве и людях искусства. Как справедливо заметил И. Я. Франко, «искусство является для Шевченко чем-то божественным, вечным, чем-то таким, к чему следует подходить со священным трепетом. Великие мастера искусства — поэты, художники и скульпторы являются для него предметом культа».

В романтической эстетике существовало положение о необходимости теснейшей связи между жизнью автора и его поэзией. В самой жизни автор должен был вести себя *поэтично* — в соответствии с теми высокими идеалами, которые провозглашались в его произведениях. В статье «Нечто о поэте и поэзии», написанной еще в 1815 году, К. Батюшков настаивал: «...живи, как пиешь, и пиши, как живешь... Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы...». Совсем не обязательно Шевченко читал Батюшкова, но мыслил он так же.

Все, что мог узнать Шевченко после возвращения из ссылки относительно условий жизни Некрасова, не отвечало его представлениям о высоком идеале поэта. В мае 1861 года Марко Вовчок писала И. С. Тургеневу: «Я слышала о Некрасове прежде, что Некрасов человек нехороший, пропащий...» Кто мог внушить Марко Вовчок такое мнение? Можно предположить, что Шевченко, для которого образ жизни Некрасова не соответствовал его творчеству, что и давало Шевченко основание для сурового приговора: «не поэт».

Выступление канд. филол. наук Н. Н. Мостовской «Тургенев и вечер памяти Некрасова в Париже» было посвящено проблеме соотношения факта, жизненной достоверности и эстетически преобразованных впечатлений, бытовому и бытийному, воплощенному в стихотворении в прозе памяти Некрасова «Последнее свидание». Докладчица привлекла внимание слушателей к документальным материалам, забытым исследователями творчества Тургенева и неучтенным в некрасоведении. История организации поминального вечера в 20-х числах января 1878 года в Русской библиотеке — центре русской колонии эмигрантов в Париже, задуманного сразу после кончины Некрасова, должна рассматриваться в ряду многочисленных откликов на смерть поэта в России.

Отказ Тургенева от участия в вечере; характеристика П. В. Анненкова, данная им Некрасову в письме к Тургеневу и Тургеневым названная «верной» (письмо Анненковым впоследствии будет уничтожено и содержание его сегодня неизвестно); деятельность организатора вечера — молодого корреспондента «Нового

времени» С. Ф. Шарапова (не исключено, что инициатором этого мероприятия был А. С. Суворин, остававшийся около Некрасова в последние дни его жизни) — все эти и другие факты в их сложном переплетении явили собой прямую и завуалированную реакцию на смерть поэта. Н. Н. Мостовская высказала несколько предположений о причинах отказа Тургенева от участия в вечере памяти Некрасова в Париже. Одна из этих причин поясняется в его письме к С. Шарапову от 8(20) января 1878 года: «...полную правду о Некрасове, которого я знал очень коротко, сказать я не могу; неправду говорить не хочу; ограничиться одними банальностями неприлично». По-видимому, тогда Тургеневу еще не удалось преодолеть будничного житейского настроения, собственных противоречивых и не всегда справедливых суждений о поэзии и личности Некрасова.

В стихотворении в прозе Тургенева «Истина и правда» о правде сказано: «Это человеческое, наше земное дело...» Земная жизнь Некрасова, со всеми ее тревогами и страстями, трагически завершилась. Неизбежно возникала потребность переоценки прежних представлений о поэте, истории взаимоотношений с ним... Возможно именно в форме загадочного стихотворения в прозе «Последнее свидание» открылась Тургеневу «полная истина» о Некрасове. Пафос произведения, написанного спустя три месяца после кончины поэта, со всей очевидностью противоречил земным — «банальным» — суждениям о нем. В «Последнем свидании» бесстрастная и суровая достоверность переплелась с поэтическим признанием личности умершего; мирское, тщетное, наблевшее, отступило перед таинством смерти примиряющей и всепрощающей...

Доклад Е. Г. Васильевой «Об одном житейном мотиве в поэме Некрасова „Русские женщины“» был посвящен достаточно известному эпизоду взаимоотношений Некрасова и Достоевского. После публикации 2-й части поэмы «Русские женщины» — «Княгини М. Н. Волконской» Достоевский откликнулся 26 марта 1873 года в «Гражданине» язвительной репликой, впоследствии надолго попавшей в разряд «ошибок» «великого психолога». Иронизируя над «последними поэмами» Некрасова, Достоевский остановился на сцене встречи четы Волконских на каторге: «Знает ли, например, маститый поэт ваш, что никакая женщина, даже преисполненная первейшими гражданскими чувствами, (...) ни за что не поцелует сначала цепей любимого человека, а поцелует непременно сначала его самого, а потом уж его цепи, если уж так сильно и внезапно пробудится в ней великодушный порыв гражданского чувства». Наличие в опубликованных позднее документальных «Записках княгини Марии Николаевны Волконской» эпизода «целования цепей» при встрече княгини с мужем дало нескольким поколениям комментаторов повод упрекать Достоевского в пристрастности к идеологическому противнику — Некрасову.

Между тем, по мнению автора доклада, присутствие того или иного факта в мемуарном источнике художественного произведения ничего не объясняет и не исчерпывает при анализе структуры этого произведения. Гораздо плодотворнее для исследователя в данном случае сосредоточить внимание не на факте в произведении, а на способе его использования, ведь, попав в художественный текст, самый реальный, самый исторический факт оказывается в совершенно новой системе координат, обрастает иными связями и мотивами и соответственно приобретает и новое звучание.

Новое звучание сцены «целования цепей» в поэме «Русские женщины» обусловлено целым рядом мотивов, которых нет и не могло быть в «Записках» Волконской; Некрасов при работе над поэмой использовал не только мемуарную литературу, но и агиографическую: «целование цепей» — мотив достаточно распространенный в ряде житий первых христиан. Сцена встречи Волконских в изображении Некрасова, считает автор доклада, вызвала столь резкую отповедь Достоевского потому, что является завершающим звеном тщательно выстроенной в символическом плане повествования житийной сюжетной схемы. Соотнесенность в поэме Некрасова декабриста Волконского, государственного преступника начала XIX века, с первыми христианами, государственными преступниками древнего Рима, — результат следования поэтом определенной историко-философской традиции (сен-симонизм), достаточно актуальной в русских либерально-демократических кругах и в 60—70-е годы прошлого столетия (ср., например, книгу Н. Соколова и В. Зайцева «Отцепенцы»). Некрасов, неоднократно использовавший в работе над своими историческими поэмами житийные сюжеты и мотивы, всегда оказывался достаточно далек от православной их интерпретации, ибо *святость* в его трактовке всегда заменялась *гражданственностью*, любовь к Богу — любовью к родине. Именно эта особенность некрасовской поэтики и дала Достоевскому основание для критики поэмы «М. Н. Волконская»: «...мундирность приема, мундирность мысли, слога, натуральности... да, мундирность даже самой натуральности». Не случайно в отзыве Достоевского речь идет не о реальной княгине Марии Волконской — она по имени ни разу не называется, но лишь о «женщине (...) преисполненной первейшими гражданскими чувствами» — а такой героине Достоевский решительно отказывал в праве на житейный жест «целования цепей».

Доклад канд. филол. наук Н. Л. Вершининой «Анекдот и идиллия в структуре беллетристической прозы Н. А. Некрасова 1840-х годов» был посвящен характерному, по мнению автора выступления, для русской беллетристики осмыслению «вторичных» жанров, делающему идиллию и анекдот существенными компонентами в становлении повести и романа в «переходную» эпоху 1840-х годов. Совмещение анекдота и идиллии — «повествовательно-

го» и «описательного» родов, по классификации Н. Л. Вершининой, создает уже «первичную модель» повести и романа; в прозе Некрасова 1840-х годов, считает автор доклада, анекдот и идиллия стремятся к «соглашению», оказываются взаимопроницаемыми, либо «прорастают» самостоятельно.

Если анекдоту в структуре прозы Некрасова в последнее время уделено немало внимания, то идиллия как компонент некрасовского повествовательного стиля изучена пока недостаточно, хотя следы ее присутствия, по мнению исследовательницы, налицо. Очевидно, в беллетристических сочинениях Некрасова отразился процесс, затронувший всю литературу 1840-х годов, когда традиционные типы мировосприятия и прежние художественные формы вступили во взаимодействие с требованием времени изображать действительность в ее истинном виде, что и обусловило тенденцию в прозе Некрасова к диалектически объемному изображению в жанрах романа и повести, в которых «растворились» простейшие структуры.

Доклад канд. филол. наук И. В. Козлика «О романизации в лирике Н. А. Некрасова («панаевский» цикл)» содержал попытку анализа «панаевского» цикла Некрасова с точки зрения методологической идеи М. М. Бахтина о «романизации жанров». Изучение несобранного цикла Некрасова в аспекте романизации трактовалось докладчиком как «исследование конкретных путей освоения лирикой новой для нее зоны непосредственного контакта с незавершенным настоящим». По мнению И. В. Козлика, бахтинская идея «романизации жанров» позволяет обратить внимание на принципиально новую интерпретацию в «панаевском» цикле поэтического опыта русской лирики сентиментализма 1780—1810-х годов и романтизма 1820—1830-х — на возникновение «объективного самопародирования изображаемого сознания».

Тема пародии в творчестве Некрасова также рассматривалась в докладе А. М. Березкина «Актуальные проблемы изучения поэтики Некрасова». Докладчик отметил, что сложившиеся представления о поэзии Некрасова как «революционно-демократической по идейным установкам» и «реалистической по художественному методу» (А. М. Гаркави и др.) в последние десятилетия подверглись существенным уточнениям и коррективам. Все чаще указывается на присутствие в лирике поэта романтических тенденций (Ю. М. Прозоров, Н. Н. Пайков и др.); широкое распространение получила мысль Б. О. Кормана о «много субъективности», «многоголосии» некрасовской лирики, порожденных важнейшей именно для реалистического искусства тенденцией к познанию мира в разнообразии его явлений. Укрепившееся в литературоведении последней трети XX века представление о многозначности как критерии художественности будет, по всей вероятности, сказываться и в некрасоведении. Уже появился ряд специальных работ, посвященных отдельным мотивам (точнее, со-

отнесенным темам и образам) некрасовской поэзии — в том числе и религиозно-нравственным. Назрела необходимость в осуществлении фронтального описания основных мотивов некрасовских произведений (типа выполненного для «Лермонтовской энциклопедии»). Последовательное описание семантических полей позволит выявить множество выражений, входящих в различные понятийные ряды и обладающих потенциалом многозначности.

Далее А. М. Березкин остановился на тех случаях многозначности, когда объектом изображения у Некрасова оказывается «чужая» — отличная от собственной — поэтическая система. Для пародии (где необходим комический эффект) и стилизации важно воссоздание характерных особенностей определенного стиля, за которыми стоит определенное мировоззрение — система представлений и оценок. Так, в стихотворении «Пускай мечтатели осмеяны давно...», романтической элегии по своему образному строю и стилю, воссоздано без акцентированной иронии романтическое мировосприятие, но оно изображается «извне»: это чувства, переживаемые «мечтателями», над которыми принято иронизировать. По мнению докладчика, сгущенность черт романтического стиля в «Мечтах и звуках» граничит с пародийностью и свидетельствует о том, что «массовая журнальная поэзия» для начинающего поэта уже была не только примером для подражания, но и объектом изображения. В «Бабе Яге, Костяной ноге» (1840) нашел отражение (во многом пародийное) образный строй лубочной сказки; в стихотворной афише «Кабинет восковых фигур» (1843) предметом изображения являются и стилистика массовой рекламной поэзии, и вкусы непритязательного потребителя. К стилизациям идеологической направленности можно отнести «верноподданническое» стихотворение «О. И. Комиссарову» и приветствие М. Н. Муравьеву, прочтенные в апреле 1866 года в Английском клубе. Здесь официальная риторика, совершенно не свойственная Некрасову, должна была служить знаком принадлежности к иному мировоззрению, чуждому самому поэту, и таким образом создавался иронический подтекст. Однако изображаемый поэтом «чужой» стиль нередко отождествлялся с его собственным; ирония в поэзии Некрасова, обусловленная во многих случаях соотносительностью стилей, часто недооценивалась его сторонниками и раздражала противников. Многозначность поэтических образов, «свободная игра со словом», «дар стилистического перевоплощения» (А. А. Илюшин), которым Некрасов был наделен как немногие из поэтов, оставались недооцененными и массой сочувствующих читателей, и тем более недругами.

В сообщении Т. П. Баталовой и Г. В. Федяновой «„Мечты и звуки“ как литературный сборник», в отличие от традиционного взгляда на дебютное издание Некрасова как на собрание отдельных стихотворений, отмечалась, на основе анализа эдиционных приемов автора,

оригинальная архитектура книги, состоящей из семи основных структурных единиц. Диалогичность утверждалась авторами исследования одним из важнейших принципов формирующегося художественного языка начинающего поэта.

Доклад доктора филол. наук Г. Ю. Филипповского «Образ-архетип медведя в поэзии Некрасова» был посвящен мифопоэтическому контексту образа священного зверя древних ярославских легенд в творчестве поэта, генетически связанного с Ярославской землей.

Два выступления на конференции имели целью продолжение работы над историко-литературными и реальными комментариями к отдельным стихотворениям Некрасова.

В докладе «Некрасов и Пушкин. Поэтический диалог» доктор филол. наук Г. В. Краснов предложил свой комментарий к стихотворению «Поэт и гражданин», сближающий оба действующих лица как своеобразных двойников с особым развитием лирического конфликта: противостояние, затем обоюдные наставления общественного характера («Какое время наступило...»), исповеди того и другого в заключительной части. Лейтмотив — выход из кризисной ситуации — в обретении гражданственности как идеала поведения, еще недостижимого для Поэта и Гражданина.

Доклад канд. филол. наук Р. Б. Заборовой «Из наблюдений над „Последними песнями“» содержал ряд дополнений к комментариям стихотворений «Уныние», «Элегия», «Человек лишь в одиночку...», «Не говори: „Забыл он осторожность“...» и «Баюшки-баю». Так, например, остановившись на стихотворении, озаглавленном в академическом издании «Пророк», Р. Б. Заборова отметила, что заглавие «Пророк (Из Барбье)» в издании, подаренном Некрасовым Крамскому, вычеркнуто (как и в книге сестры поэта); оно отсутствует и в белом автографе, где вместо заголовка стоят три звездочки, сохранившиеся при журнальной публикации (заглавие «Пророк» было набрано в последнюю минуту, видимо по цензурным соображениям); уделавшие в спешке звездочки исчезли лишь при подготовке напечатанной следом книги. В экземпляре Крамского Некрасов, зачеркнув камуфляжное заглавие, дал желаемое: «В воспоминание о Чер(нышев)ском», вводившее стихотворение не в один ряд с произведениями Пушкина, Лермонтова и других поэтов, а в портретную галерею самого Некрасова: стихотворения «Белинский», «Памяти (Добролюбо)ва», «Т(ургене)ву», «С(алтыко)ву и др. Относительно последней редакции стихотворения «Баюшки-баю» Р. Б. Заборова привела аргументы в пользу принадлежности строфы

Усни — увидишь земледельца
Благословляющим владельца,
Царя — о поданных радель(ца).
Увидишь — честного судью,
Баю-баю, баю-баю...

(вариант автографа ГТГ)

к основному тексту стихотворения.

Доклад канд. филол. наук Н. Н. Пайкова «Семантическое пространство мотива „возвращения“ как сквозной темы поэзии Н. А. Некрасова» был посвящен вопросу, имеющему, как отметил автор выступления, определенную традицию изучения. Бытование мотива «возвращения» в отечественном некрасоведении претерпело эволюцию: от «географического» его понимания (из-за границы — в Россию, из столицы — в деревню) в 1930—1950-е годы и акцентирования «нравственно-покаянного» аспекта проблемы в 1960—1970-е годы к рассмотрению его уже в наше время как процесса обращения поэта к истокам национальных духовных ценностей. Поставив задачу рассмотреть мотив «возвращения» в плане «органического саморазвития его сущности», Н. Н. Пайков пришел к заключению, что «высшим семантическим „слоем“ проблемы „возвращения“ для Некрасова стало философское переосмысление им традиционных культурных образных клише. Мечту о возвращении домой „на белом коне“ сменило понимание формулы „возвращение блудного сына“, а позже „возвращение личности к себе истинному“ перерастет у Некрасова в „обретение странником камней духовных истины“, опор миропознания и богопознания».

Выступление канд. филол. наук С. В. Смирнова было посвящено рассмотрению биографии-легенды Некрасова. Сопоставив автобиографию писателя и факты его реальной биографии, исследователь пришел к выводу о знаковой, а не мемуарной природе автобиографических заметок Некрасова и его устных рассказов о своей жизни. Вместе с тем С. В. Смирнов подчеркнул, что биография-легенда является важной частью самоидентификации писателя и одновременно реализацией концепции собственного «я».

6-е декабря участники конференции провели в музее-квартире Н. А. Некрасова на Литейном, 36 на торжественном заседании в честь 50-летия со дня основания музея.

Далее свою работу двадцать восьмая Некрасовская конференция продолжила в городе Ярославле.

9 декабря заседания проводились в здании Ярославского педагогического университета, 10-го — в литературно-мемориальном музее-заповеднике «Карайха».

Вступительное слово на открытии ярославской части конференции произнес известный писатель, директор Литературного института им. Горького С. Н. Есин. В своем выступлении, оригинальном и по-писательски ярком, он говорил о Некрасове как поэте духовного предупреждения и публицисте в тонах современной художественной практики.

Другой сотрудник Литературного института Ю. И. Минералов выступил с докладом «„Мечты и звуки“ Некрасова в контексте времени и перспективы творчества поэта». В контексте идей утилитаризма 40-х годов, по мнению исследователя, происходило подавление

Белинским романтического лиризма, имевшего принципиальное историко-литературное значение. Слепушкин признавался бездарным, но полезным, Бенедиктов и Марлинский, Баратынский и Некрасов (каждый на своем уровне) даровитыми, но — по условиям времени — тем более вредными, как романтики, и потому ниспровергались. В качестве «спасения» таланта поэтам предлагалось обратиться к бытописательской прозе.

Юный Некрасов обнаружил изящную фантазию и богатые лексические возможности, романтической философии и широкий диапазон в творческой переработке литературных образов эпохи, мощный гражданский потенциал и способность к «цветистому, узорному, пригожему» слову.

Между тем в первом сборнике Некрасова очевидны, помимо искреннего чувства, еще и внимание к живым речевым интонациям, творческая зрелость.

Доктор филол. наук Ю. В. Лебедев в докладе «Идеал христианской гражданственности в поэзии Н. А. Некрасова» утверждал, что Некрасов-поэт задолго до философских работ В. С. Соловьева и С. Н. Булгакова предпринял попытку соединить политику с христианской моралью. Некрасовские герои в поэмах «Дедушка» и «Русские женщины», в цикле стихотворений, посвященных подвижникам общественного движения современной поэту эпохи, в стихотворениях и поэмах «материнской темы» и некоторых других — не столько реальные общественные или типические лица, сколько идеальные этические «образцы». И внешним обликом, и внутренним содержанием они напоминают русских святых.

Просветленное принятие страдания — характерная особенность и русской духовности в целом, и нравственного пафоса творчества Некрасова. Поэт глубоко почувствовал и выразил высокий смысл страдания, его скорбную, но очищающую и просветляющую дух человека красоту.

Идеал Некрасова — это народно-земледельческое и крестьянско-христианское доволство. «Народные заступники» у Некрасова мечтают о рае, в основе которого лежит честный труд и не склонная к стяжательству трудовая мораль.

Призывая терпеть личные обиды и прощать людей, их причиняющих, Христос (а вслед ему и наш поэт) не призывает благословлять тех, кто попирает и ненавидит народные святыни.

В исторической ситуации послепетровского «самовластия», искусственного отстранения церкви от духовного оформления общественных интересов, «гражданского младенчества» народных масс и революционно-материалистического провоцирования социальной напряженности Некрасов взял на себя задачу утверждения идеала православно-христианской политической культуры, взяв при этом за образец тип не монашеской святости, а святости мирянина, в той мере, в какой она осмыс-

лялась христианским вероучением и органично вошла в русское народное самосознание.

По мнению канд. филол. наук Э. С. Афанасьева, автора доклада «„Если проза в любви неизбежна...“ (любовная тема у Н. А. Некрасова и А. П. Чехова)», оксюморон «проза в любви» отражает новацию Некрасова в русской лирике, вослед за всей литературой отдавшей предпочтение «правде» жизни. Лирический герой Некрасова «связан» в своих любовных переживаниях совокупностью обстоятельств: своим прошлым, натурой «тяжелого человека», характером адресата своей любви и т. д. Если в поэзии Тютчева «вина» лирического героя в любовных ситуациях носит онтологически трагический характер, обусловлена стихийно-разрушительной природой страсти, то в лирике Некрасова мучительность любовных отношений в сознании и героя и автора вытекает из данности человеческих отношений в прозаическом мире.

У Чехова «проза в любви» не ставится в зависимость от надличных факторов: внутренняя несвобода чеховского героя — сущностный признак его как «обыкновенного» человека с «дозированным» внутренним потенциалом. У Чехова роль героя играет «маленький человек», обыденные чувствования замещают высокие чувства, «соприсутствие» его и ее замедляет страсть, зависимость от мелочей жизни ведет к душевной анемии. «Проза в любви» в мире Чехова — норма, а не аномалия.

Утверждение в большой литературе «массового героя» — художественное открытие Некрасова в поэзии, Чехова — в прозе.

Доклад доктора искусствоведения Т. С. Злотниковой «Скука у Некрасова и его современников: к вопросу об абсурде в русском бытии» был посвящен «органически важной», по утверждению автора, «для всех без исключения крупнейших русских писателей» проблеме скуки в психологической мотивировке сюжетных ситуаций.

Выступление канд. филол. наук Н. Н. Иванова «„На все, поэт, родишь ты отклик“ (В. Розанов о Н. Некрасове)» было посвящено особенности восприятия философом личности и творчества великого поэта. Докладчик отметил, что Розанов, выделяя три вопроса, волнующих критиков в связи с личностью и творчеством Некрасова: 1) об искренности поэта, 2) о его равенстве или неравенстве с первыми корифеями нашей поэзии и 3) о его личных биографических «прегрешениях», а также не называя еще один — о природе художественного дарования поэта, высказывается по каждому из них. Страсть к картам и Английский клуб у Розанова вызывают улыбку. Муза Некрасова, согласно Розанову, несомненно искренна, что «доказывается тем, что тон его сейчас же почти угас в литературе с ним. Значит, он и исходил из его сердца, а не то, что сердце было только резонатором несшихся кругом звуков».

Характер поэзии Некрасова Розанов усматривает в ее «гениальной обыкновенности»;

в «коротком», но «всеотзывчивом эхе» «польской крови» в Некрасове: отсюда «пламенность» его риторики, запутанность изложения «длинных» вещей, маломотивированная их компоновка, затруднения в рифме и размере, сбивчивость тона, относительная скудость словаря, быстро иссякающая густота стиха. Представление о суровости «музы мести и печали» Розанов опровергает утверждением о «благодушестве» как сокрытой сущности некрасовской лиры. Розанов признает присутствие у Некрасова «настоящего родника поэтического слова». Основанием для сравнения совершенно разных поэтических дарований Розанов видит только «русизм» некрасовской музыки. В этом ключе Некрасов, по Розанову, превосходит всех предшественников. А будучи созвучен своему времени, он и вовсе «сыграл роль необыкновенную». Он «вообще увеличил» лик в истории «русского человека, русской породы, русской национальности». «Без Некрасова весь вид русской литературы и дух русского общества был бы другой».

Канд. филол. наук О. П. Миллионщикова в докладе «Языковые средства создания пейзажа в поэме Н. А. Некрасова „Мороз, Красный нос“» отмечала, что тип и вид пейзажа Некрасова (унылый—зимний—сельский) предопределены содержанием поэмы и эмоциональным настроением автора. Это подтверждается отбором языковых средств в пейзажных фрагментах поэмы. Это лексика, связанная с похоронным обрядом, и эмоционально окрашенные слова с семантикой «печаль», «горе». Цветовая гамма поэмы сводится к графическому контрасту белого и черного. Некрасов использует здесь выразительные эпитеты со значением неодушевленности и безотрадности вместе с глаголами в функции олицетворения. Тем же характером отличаются и сравнения, порой имеющие в поэме фольклорно-поэтическую структуру.

Доклад канд. филол. наук С. А. Шириной «О роли слов — номинаций эмоций в тексте стихотворения Н. А. Некрасова „Уныние“» был посвящен анализу итогового, по мнению автора, для полувекowego жизненного пути лирического героя стихотворения, в основе композиции которого лежит образная параллель «уныние — недуг» в расширенном отнесении к духовным переживаниям русской интеллигенции второй половины XIX века.

В сообщении В. И. Яковлева «„Губернский секретарь по своей надобности“ (один из ярославских прототипов раннего творчества Н. А. Некрасова)» речь шла о родственнике поэта И. И. Певницком как возможном прототипе некоторых персонажей прозы Некрасова 1840-х годов.

Доклад И. В. Шустинской «Образ дороги в лирике Н. А. Некрасова 1844—1860 гг.» был посвящен одному из сквозных мотивов лирики поэта.

О. В. Кочкина в докладе «Николай Некрасов и Роберт Бернс: общность мотивов и ритмические искания» пришла к выводу, что реше-

ние типологически общих задач в рамках двух различных национальных традиций привело не только к внешним «совпадениям» художественных приемов и тем шотландского и русского поэтов, но и к возникновению у каждого из них и независимо друг от друга целостного комплекса аналогичной эстетической природы.

Доклад М. А. Миловзоровой «О поиске новой сценической формы молодым Н. А. Некрасовым» содержал анализ художественных особенностей диалога в водевилях Некрасова, ставших важным этапом в разработке приемов русской реалистической драматургии.

Сообщение М. В. Иштугиной «Флористические образы (цветы) в поэзии Н. А. Некрасова» было посвящено особенности использования поэтом цветочных образов вне характерной для классической поэзии смысловой нагрузки.

М. Н. Кулаковский посвятил свое выступление «Функциональным особенностям вставных конструкций как текстоорганизующего средства в поэме Н. А. Некрасова „Русские женщины“».

Итоги работы с личными архивами создателей литературно-мемориального музея-заповедника «Карабиха» были подведены Н. И. Сорокиной в докладе «Личные архивы А. Ф. Тарасова — многолетнего директора музея Н. А. Некрасова в Карабихе и его первого хранителя С. И. Великановой».

После кончины А. Ф. Тарасова в 1996 году в фонды музея среди прочих материалов поступил его личный архив, состоящий из картотеки, двенадцати блокнотов и тетрадей. Записи автора указывают на кропотливую многолетнюю работу исследователя в Ярославском и Костромском областных архивах, в центральных хранилищах страны.

Уже из первичного просмотра этих материалов проясняется характер и логика действий первого человека, практически построившего первые экспозиции музея-усадьбы Н. А. Некрасова (1949, 1951, 1971). Так, специфику литературного музея он усматривал в том, что в экспозиции следует идти от текста произведений и фактов творческой биографии поэта; там, где позволяет материал, обращаться к истории создания некрасовских сочинений; в других случаях — к работе поэта над рукописью или к прототипам образов-персонажей; а там, где требует поэтическая мысль, — главное внимание уделить истолкованию содержания стихотворений. Размышляя о мемориальном аспекте музея, А. Ф. Тарасов призывал наполнить «живым теплом человеческого жилья» место мемориальной экспозиции — восточный флигель, используя хорошо продуманные значащие детали.

Свидетельства архива А. Ф. Тарасова помогли уточнить местонахождение фонда искусствоведа С. И. Великановой (РосГПМ в СПб), на роль которой как первого хранителя фондов музея-усадьбы Н. А. Некрасова в Карабихе, автора экспозиции восточного флигеля,

создателя уникального книжно-журнального фонда карабахского музея указывалось и ранее. В фонде С. И. Великановой были обнаружены новые материалы об истории усадьбы «Карабиха», о некоторых экспонатах музея, письма племянницы поэта В. Ф. Некрасова, крупнейшего некрасоведа В. Е. Евгеньева-

Максимова, 33 письма А. Ф. Тарасова. Эти материалы позволяют восстановить целый ряд забытых подробностей работы музея в годы его формирования.

© *Е. Г. Васильева*

ВТОРОЙ СЕМИНАР ПО РОМАНУ Л. М. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА» В ПУШКИНСКОМ ДОМЕ

18—19 декабря 1996 года в Пушкинском Доме во второй раз собрались участники международного семинара по роману Л. М. Леонова «Пирамида» (хронику первого заседания семинара см.: Русская литература. 1996. № 4. С. 227—230). Открывая симпозиум, заведующая Отделом новейшей литературы ИРЛИ доктор филол. наук Н. А. Грознова отметила, что роман «Пирамида» постепенно привлекает все большее внимание исследователей, появляются первоклассные работы о романе; вслед за Санкт-Петербургом научный семинар, посвященный «Пирамиде», состоялся в Волгограде.

С докладом «Роман Л. Леонова „Пирамида“ и „Книга Еноха“» выступил доктор филол. наук А. И. Павловский (ИРЛИ), отметивший почти постоянное присутствие этого апокрифического пророка в романе — и в его стилистике, в саркастичности иных фраз, в пророческом гуле леоновских страниц, и в личностных чертах героев, а зачастую даже и в авторском «я». Докладчик предположил, что внешним импульсом для обращения писателя к этому источнику явились кумранские находки, среди которых была и так называемая «Третья книга Еноха» (начало работы над романом приблизительно совпадает по времени с известием о сенсационном открытии в Кумране); внутренним — сродство между «писцом» Енохом, наставником, мудрецом и пророком, и писателем Л. Леоновым, создавшим исполненный пророчеств роман. Еще одна внутренняя причина обращения Леонова именно к Книге Еноха кроется, по мнению А. И. Павловского, в том, что писатель увидел в волюнтаризме некоторых ее страниц проступившую печать Каина и не мог не заинтересоваться этим феноменом. То была психологическая бездна, в которую ему было интересно заглянуть. Л. Леонова как художника, как «писца» всегда влекла эта сторона человеческой жизни — ее ересь, сектанство, грехопадение мысли, когда мысль или чувство преступают меру. Роднит этих двух «писцов» и мотив богооставленности. В Книге Еноха этот трагический мотив переплетается с другим, еще более тягостным и кошмарным — мотивом кощунственного отречения человека и даже человечества от Бога. Первопричина богооставленности — по Еноху и по Леонову — сам человек. Именно поэтому

Книга Еноха трагедийна; поэтому же трагедийна и «Пирамида». В докладе были отмечены сходство и в разработке важной для обоих творцов темы странничества (путешествие по небесам Сорокина и Юлии); дидактизм Книги Еноха и «Пирамиды» (главное для Леонова — пронзить душу человека, забывшего не только Небо, но и Землю, пророческой вестью о близкой вселенской Катастрофе). И у Еноха, и у Леонова весь видимый и невидимый мир опасно накренен в сторону всеобщей приближающейся беды. Енох своими проповедями, поучениями, наставлениями упорно и мужественно склоняет эту беду, в его Книге живет Надежда. Роман Леонова тоже может быть воспринят как заклинье от беды, но, в отличие от Еноха, Леонов уже не питает никаких иллюзий относительно будущего: в его заклинье чувствуется отчаяние. Отсюда, наверное, и леоновские буффонада, сарказм, ирония, смех — не столько смех, сколько гримаса смеха, когда хохот уже неотличим от рыдания.

Доклад А. И. Павловского вызвал глубокий интерес участников семинара и положил начало целому ряду содержательных выступлений. Так, доктор филол. наук В. М. Акимов (Санкт-Петербург) остановился на таком принципе романа-пророчества Леонова, как анатомирование уже состоявшейся Катастрофы и воздал должное усилию великого художника, который нашел возможность выйти из глубины своего трагического одиночества и осуществить контакт с миром; канд. филол. наук Г. В. Филиппов (ИРЛИ) обратил внимание на принадлежность романа «Пирамида» литературному контексту последнего тридцатилетия, в частности связи его с деревенской прозой — «литературой о конце света»; канд. филол. наук Ю. В. Зобнин (Санкт-Петербург) углубился в содержательную характеристику богооставленности современного человечества и рассмотрел в связи с этим этические импликации «научно-фантастической» темы пришельцев из иного мира.

Доктор филол. наук Г. Н. Ионин (Санкт-Петербург) охарактеризовал свое выступление «„Пирамида“ и школьники» как благую весть из средней школы, в которой роман Леонова находит отклик. По свидетельству докладчика, школьники считают, что концепция «Пи-

рамиды» предельно проста, им знакомо ощущение конца мира, им знакомо и другое — трагический и героический опыт XX века, когда человечество решило обойтись без Бога. Леонов показывает, что в этой ситуации у мира есть две возможности: либо прорваться авангардом, частью человечества (фашизм), либо прорваться всем, но ценой всеобщего уравнения, ценой биологического и психологического изменения сущности человека (сталинский вариант). Ужасны оба варианта, но юного читателя потрясает то, что третьего пути обезбоженному человечеству не дано. И здесь роман Леонова при всей его безнадёжности оказывается спасительным: ангел Дымков отказывается как от фашистской, так и от сталинской модели развития. Как заключил Г. Н. Ионин, Леонов своим романом восстановил в русской литературе Бога — того Бога, которого знала литература XVIII века (ода Г. Р. Державина «Бог»), но уже в новом качестве, обогащённом опытом обожествления Демона (XIX век) и Человека (век XX).

Тему реценции романа читателями-школьниками продолжило сообщение канд. филол. наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ), в котором было рассказано о леоноведческом эксперименте, проведённом на подготовительных курсах при СПбГУ. В эксперименте принимали участие старшеклассники в возрасте 15—17 лет. Участникам эксперимента были предложены 3 страницы текста романа «Пирамида» (13-я глава) и 8 вопросов, касающихся общей характеристики текста и философского содержания главы. 85 % респондентов продемонстрировали удовлетворительное понимание текста. Они с уверенностью отнесли его к символистскому направлению, охарактеризовали его как философский с элементами публицистичности. Школьники отмечали близость леоновского текста к текстам Достоевского, Набокова, Булгакова, А. Белого. Некоторая сухость изложения вызвала в памяти учащихся имена Горького и Чернышевского. 15 % респондентов смогли достаточно хорошо разобраться в идейных противоречиях, смущающих душу о. Матвея. Представители этой группы разделяют точку зрения о. Матвея по поводу «чуда», которое «разрушает циничскую логику бытия» и грозит «поломкой целой галактике». По мнению Т. М. Вахитовой, результаты эксперимента свидетельствуют о том, что знакомство с романом «Пирамида» возможно, при определенной подготовке учащихся, и в средней школе.

Доктор филол. наук С. Л. Слободнюк (Магнитогорск) в своем докладе «„История“ и „разум“ в романе „Пирамида“» определил главный вопрос «Пирамиды» как вопрос о смысле существования вселенной. Ибо не о страшном суде и грядущем воздаянии ведут речь герои романа, не о прорыве в сверхреальность вечного бытия трактуют теории извечных антагонистов Шатанидкого и о. Матвея, но о поглощении вселенной чем-то неназываемым. Определению этого «ничто» и было пос-

вящено выступление С. Л. Слободнюка. Им были рассмотрены содержащиеся в романе прямые отсылки к доктрине «tertium organum», а именно к тем ее разделам, что трактуют о пространстве/времени, о соотношении части и целого, о множественности миров и об эволюционном характере развития истинного разума. Говоря о роли человека в мироздании, о разуме человека, герои «Пирамиды» понимают под последним не конкретного субъекта, но все человечество в целом. Несколько миллиардов созданий из глины — не просто улыбка Творца, но самостоятельная сила, простирающая свое влияние на все мироздание, несмотря на преднамеренную изоляцию человечества от других миров. По мнению С. Л. Слободнюка, будущее *осатанелое* человечество движется отсюда не к аннигиляции, но к качественно иному состоянию. Грядущее перерождение «глины» пугает и творца ее, и саму глину. Человечество, эволюционно подготовленное к переходу в новое измерение, страгивает утраты пространства. Сокращающиеся циклы истории, открытые Никанором, неумолимо ведут вселенную к катастрофическому сжатию. Здесь-то и произойдет главное: часть станет целым, и наоборот. И грядущее расширение точки будет означать одно: место Начал бытия займет ранее приниженное человечество, а божеством станет лишенная крыльев «глина». Как полагает докладчик, ответ Леонова на вопрос о сути и роли разума в истории человечества и вселенной может быть сформулирован так: разум есть источник и движущая сила «волевого жестокого поиска», жизненное начало исторического процесса; разум есть нечто самостоятельное и самодостаточное; разум есть вечное, несмотря на сотворенную природу; разум есть нечто, управляющее мыслью, которая служит средством для достижения мечты человечества. Разум, если не Бог, то по меньшей мере Демиург, причем Демиург, обладающий неслыханным могуществом. Разум человечества есть начало отрицательное, разрушающее и одновременно стремящееся стать сутью мироздания по имени хаос. Отвечая на главный вопрос: кто есть Нечто, стоящее над всеми перипетиями «Пирамиды», докладчик перечислил некоторые из множества его имен: генетическая предопределенность, заданное биологическое неравенство, сон золотой, золотой век, Рок, Фатум; в системе же координат романа это «Ничто», стремящееся стать всем, подлинный властитель мироздания во вселенной «Пирамиды».

Краткое сообщение В. Е. Кайгородовой (Пермь) было посвящено символике чисел «четыре» и «три» и одному из смыслов названий романа.

А. Г. Лысов (Вильнюс), выступивший с докладом «Д. Мережковский и Л. Леонов», отметил, что переклички с творчеством Д. Мережковского намечены еще в ранних произведениях Леонова (леоновский «Уход Хама» и «Грядущий Хам» Мережковского, картины всемирного потопа и др.). Особое внимание до-

кладчика привлек историософский ракурс сопоставления романа «Пирамида» Леонова с трилогией «Христос и Антихрист» Мережковского. Обоих художников волнует образ пути человечества как противоречивый, но целостный процесс. В основу этого движения оба писателя закладывают вековую Божественную фабулу (диада Христа и Антихриста у Мережковского, миф о Размолвке Начал у Леонова). А. Г. Лысов заключил, что писателей роднит приверженность к народно-религиозному сознанию, к модели мира, основанной на идеях абсолютного дуализма (гностицизм, манихейство и т. п.), творческое воплощение идей и образов Апокалипсиса.

Т. М. Вахитова в докладе «Принцип разрушения в романе „Пирамида“» обратила внимание на те особенности произведения Л. Леонова, которые отличают его от предыдущих сочинений автора. По ее мнению, это принципиально иное повествование, пронизанное на всех уровнях тягой к разрушению. На уровне текста это прибавление и усложнение ассоциаций и деталей, отсылки и реминисценций, которые бесконечно умножают предмет или описываемое явление. От этого гипертрофированного умножения происходит «сброс смысла», его стирание. Сам Леонов этот принцип построения текста определил просто: «Это как в школе: надо стереть с доски, чтобы написать заново». Принцип разрушения заметен и на уровне мотива. Используя классическую партию вечных библейских мотивов, Леонов в «завершающем звене» переворачивает традиционный смысл, разрушая устоявшуюся схему. Так, обретает противоположный смысл мотив «блудного сына», связанный в романе с образами Вадима и Егора. На уровне концепции разрушение является фактором заданным, ибо главную задачу романа сам автор видит в раскрытии «логического финала человечества». Образные картины этого финала и составляют содержание «Пирамиды». Автор как будто сначала собирает образы, вещи, предметы, явления, ассоциации, а потом выбрасывает их в пустоту, где они и растворяются. Эта методика повторяет «работу сновидения», которое, согласно Фрейдю, бесконечно умножает предмет, сгущает все его признаки, а затем нейтрализует. Как считает Т. М. Вахитова, леоновскому тексту присущи и другие качества, свойственные сновидениям и отмеченные Фрейдом. Для толкования этого «сновидческого» текста, определенного автором как «наваждение», следует обратиться к предыдущим произведениям Леонова, чтобы обнаружить те знаки и метки, по которым происходило «переворачивание» смысла. По мнению докладчицы, в основе этого процесса находится «Русский лес» и, отчасти, «Вор». Вся система персонажей «Пирамиды» представляет собой кальку «Русского леса», взятую с обратным знаком. Образ о. Матвея слился из двух героев «Русского леса» — Ивана и Матвея Вихровых, Поля Вихрова превратилась в Дуню Лоскутову, Грацианский перевоплотился в Шатаницкого, пря-

молинейный комсомолец-мыслитель Родион — в страшного философа-путаника Никанора. Образ Сережи Вихрова, блудного сына, возвращающегося к отцу, расщепился в двух братьев — Вадима и Егора, от отца отрекшихся. История провокатора Чиганова превратилась в историю фининспектора Гаврилова. Дамма Эмма и Манька Вьюга воплотились в образе Юлии и т. д. Только один герой не имеет прототипа в «Русском лесу» — Ангел Дымков. Именно Дымков и является главным героем «Пирамиды». «Русский лес», подобно замшевой перчатке, был вывернут на темную изнанку. Эта таинственная изнанка бытия всегда привлекала Леонова, и интерес к ней всегда просвечивал в его творчестве. Но только в последнем романе он проявился со всей своей «миражной» очевидностью. В конце пути Леонов вернулся к своим истокам. И этими истоками оказался не «Бурьга», как неоднократно заявлял сам писатель, а его ранние юношеские стихи 1915—1918 годов, которые появились на страницах архангельских газет «Северное утро» и «Северный день».

Откликаясь на выступление Т. М. Вахитовой, канд. филол. наук В. С. Федоров (ИРЛИ) поделился своим определением реализованного в романе творческого метода. Опираясь на суждение Мопассана, отказавшего в праве на существование реализма как такового, и на принадлежащее Вяч. Иванову определение «реалистического символизма», он предложил называть метод Леонова «символическим реализмом».

В развернувшейся дискуссии прозвучало и такое крайнее мнение, принадлежащее канд. филол. наук В. Н. Запезалову (ИРЛИ): «Пирамида» — роман-черновик, трагическая неудача художника в попытке создать интеллектуальный роман, пометический по отношению ко всей современной русской литературе, наконец, плод уязвленной самолюбия автора.

Л. П. Якимова (Новосибирск) прочитала доклад на тему «Мотив „вывернутости наизнанку“ в романе Леонида Леонова „Пирамида“». Докладчица сравнила роман Л. Леонова с романом Д. Джойса «Улисс» и отметила, что при общем для обоих писателей принципе вовлеченности в глубины мировой культуры Джойс идет путем предельной интенсификации одного архетипа, Леонова же отличает мотивная экстенсивность. Мотив вывернутости наизнанку отличается от других именно «глубиной залегания»: благодаря тонкой и порой трудно уловимой современным читателем реминисцентной игре, словесной забаве, глубоко зашифрованному смыслу намеков он не прочитывается «налицо», а остается в «изнанке» текста, увеличивая количество его идейно-эстетических загадок. Перед читателем открывается картина фантазмагорического мира, где реальное и иррациональное сосуществуют, переплетаются и переходят друг в друга, где вековые модели человеческого поведения трансформируются до неузнаваемости, до вывороченности «наоборот», и эта выворочен-

ность и вывернутость жизни обретает тотальный характер, становится обликом времени. В характере и масштабе использования инверсий отчетливо проявляется самая суть художественного метода «Пирамиды» как реализма магического, экзистенциального. Писатель тем не менее не покидает реалистической почвы и оставляет читателю возможность ощутить конкретно-историческую подоплеку поведения такого рода персонажей. По мнению Л. П. Якимовой, тотальная инверсия в соединении с социальным оксюмороном, приобретающим в романе устойчивый характер, создают тот образ «режима», который совмещается лишь с понятием «не-человеческого» общества. Фигура Сталина занимает особое место в ряду иррациональных и реальных персонажей романа. Как историческое лицо он не вызывает сомнений в своей жизненной достоверности, но по объективному содержанию деятельности он органично воспринимается в сфере действия бесов разного масштаба — от Шатаницкого до Минотавра, как Хозяин эзотерически-инфернального мира. Мотив вывернутости наизнанку достигает высшей полноты своего звучания в связи с изображением сомнений «кремлевского властелина» в действительности своей доктрины по переустройству мира на основе всеобщего равенства. Именно в этом месте романа появляется точная художественная формулировка мотива, пульсирует его главный нерв, определена его ключевая суть.

Доктор филол. наук Т. Я. Гринфельд (Санкт-Петербург) в докладе «Понимание естественного в романе Л. Леонова „Пирамида“» познакомила участников семинара с результатами контекстуального и концептуального анализа более сотни фрагментов текста романа, релевантных с точки зрения выражения отношений «человек — природа — земля — вселенная». Определив критерии выявления авторской точки зрения в романе, а также тех его персонажей, которые наиболее близки к ее выражению (о. Матвей, Никанор, Филуметьев), докладчик определила те явления и качества, которые характеризуются Леоновым в романе как неестественные (гонка в гору, ускоренное движение к гибели; иррациональная реальность за пределами сознания человека; опасное любознательство) и естественные (природа, сотворенная не человеком; близость человека к этой природе; биологическая настройка мира; биологическое неравенство; закон естественного отбора). На основании продланного анализа Т. Я. Гринфельд пришла к выводу, что Леонов не включает в понятие «естественное» мироздание и вселенную (но лишь земные явления и качества), считая, что человек должен жить мерой вещей в земных пределах, и определила практический идеал художника, выраженный в романе: назад, к торжествению гибельного ускорения, грозящего гибелью человечества. Отвечая на критику В. И. Хрулева, поставившего под сомнение основной вывод доклада, который сводит многообразные размышлений Леонова к руссоистскому призыву, докладчик заме-

тила, что выявленная ею позиция писателя значительно шире руссоизма и имеет давнюю отечественную традицию, будучи представлена еще в древнерусской литературе.

Выступление О. В. Богачевой (Магнитогорск) было посвящено рассмотрению функционирования в романе некоторых аспектов образа пирамиды. Докладчик отметила, что на страницах романа пирамида ни разу не предстает как реальное сооружение. Изначально образ использован автором как символический, как схема для обозначения иерархии стоящей во главе фигурой властелина, хозяина. Таких пирамид в романе две: во-первых, вертикальный срез социалистического общества 30-х годов, который включает в себя и лишенцев, и Сталина; во-вторых, это иерархия небожителей. Авторские рассуждения о судьбе страны, о периоде 30-х годов, о власти при помощи образа пирамиды переводятся из разряда частных рассуждений в глобальную проблему.

Социально-исторические исследования как таковые не интересуют автора. Эта область для него — лишь отражение космического, потустороннего противостояния начал. Отсюда — история с расколом в ангельстве, отторжением падших ангелов и их дальнейшим противостоянием Богу. Все действие в романе построено так, что земная жизнь — это только сцена, на которой разыгрывается очередной эпизод запредельной, небесной борьбы, а герои порою предстают просто марионетками. С одной стороны, человечество является причиной раскола между ангелами и испытывает сильное влияние обоих начал, с другой — в самом человечестве заложено изначально биологическое неравенство. Обе эти причины обуславливают пирамидальное построение общества и создают предпосылки для гибели цивилизации. Цепи «прошлое — настоящее — будущее» соответствует трансформация пирамиды: глобальная погребальница Хеопса из повести — опрокинутая, устремленная вершиной вниз пирамида-котлован в полубредовом видении Вадима — спиралеобразные пирамиды из трупов в апокалиптических картинах будущего. Есть и еще одна опрокинутая пирамида — это сужение возможностей героев от неизмеримой величины до минимума. Ни один из персонажей романа не состоялся, не смог воплотить в жизнь намеченного, потенциально возможного, не смог сыграть ожидаемую от него роль. В связи с этим предстает еще одна возможность толкования образа пирамиды — как своеобразной схемы, программы развития не только отдельной личности, но и всего человеческого сообщества — опрокинутой пирамиды, падения цивилизации. Подводя итоги своего рассуждения, О. В. Богачева подчеркнула, что образ пирамиды в романе является своеобразным центром, схемой, концентрирующей расстановку сил в мире произведения: как символ социальной иерархии и как аллегория внепространственной подвижной модели развития общества, человека и вселенной.

Образу пирамиды было посвящено и вы-

ступление доктора филол. наук А. А. Газизовой (Москва). Расшифровывая смысл этого образа, докладчица обратилась к понятию «пирамида света», введенному и растолкованному средневековым диалектиком и мистиком Николаем Кузанским. Этим понятием подкреплены в «Философии имени» А. Ф. Лосева размышления о синтезе противоречивых, множественных, разноликих и разновидных проявлений бытия, инобытия, инакобытия. Пирамида света иерархична и состоит из двух, плотно вдвинутых друг в друга пирамид. Одна из них — пирамида мрака — возносится с земли к высшим сферам, другая — пирамида света — опрокидывается с небес. В срединной, ромбовидной части слитых пирамид свет и мрак смешиваются. Она предназначена для буквально, а не исторически переходящего соединения земного и небесного начал. Религиозный смысл пирамиды света распределен в тексте, подтексте и сверхтексте леонового романа. Одна из граней этого смысла обращена к частной жизни частного человека, одиноко создающего собственную пирамиду света для всеобщего духовного движения — «вперед и выше». Оказавшись на вершине пирамиды, Л. М. Леонов страдал от одиночества вырвавшегося вперед художника, но продолжал черпать силы в сокровищах низового множества и не убоился его бездны. Это дало ему силы создать монументальный, «большой стиль» последнего романа — своей духовной пирамиды.

В докладе доктора филол. наук В. И. Хрулева (Уфа) «Проблемы изучения романа Л. Леонова „Пирамида“» были определены основные задачи, встающие перед исследователями произведения, и намечены возможные пути их решения. Прежде всего, по мнению докладчика, необходимо академическое издание романа с развернутым предисловием, с анализом творческой истории произведения (соотношение 1-й и 2-й редакций, способа компоновки глав), с историко-литературными комментариями. Далее, неизбежно изучение романа в творческой эволюции писателя, его духовных и эстетических исканий, объективная оценка достоинств и значимости романа, исключающая демонстративное преклонение и поверхностный снобизм. Третья проблема, сформулированная В. И. Хрулевым, — изучение романа в контексте русской и мировой литературы XX века, определение его места в жанре философского романа современности. Решение этих проблем возможно как на типологическом уровне, с точки зрения общих тенденций культуры XX века, так и на уровне конкретных персоналий. Серьезную проблему представляют интертекстуальные связи романа: мотивы, образы, сюжетные линии (от легенд Древнего Египта до современности). В «Пирамиде» немало перекличек с западной литературой (Данте, Шекс-

пир, Гете), с русской классикой XIX века (Гоголь, Толстой, Достоевский), с современниками Л. Леонова (А. Грин, А. Блок, А. Платонов, М. Булгаков и др.). Роман погружен в стихию мировой литературы и сам становится частью ее. Еще одна проблема, которая была затронута в докладе, — психология творческого процесса во время создания второй редакции романа, особенности работы автора с рукописью произведения. Докладчик предложил рассматривать «Пирамиду» как отражение трагической концепции автора, как воплощенную драму сознания, стремящегося объять всечеловеческий путь развития и заглянуть в бездны грядущего.

Доктор филол. наук В. П. Крылов (Петрозаводск) в докладе «Концептуальная суть динамики образа девочки Кати из „Соти“ в „Пирамиде“ Л. Леонова» рассмотрел один из сюжетных мотивов романа, укорененных в прежнем творчестве Леонова. В 1972 году писатель говорил о преемственности между образами Кати из «Соти» и новой героини из «Пирамиды». Возраст героини «Соти» и упомянутая Леоновым связь ее изображения с темой завтрашнего дня говорят о том, что линию девочки Кати в «Пирамиде» продолжает Дуня Лоскутова. Мотив, на волне которого в «Соти» появлялся образ девочки Кати, выражал гуманистические устремления романтиков и пионеров начального этапа социалистических преобразований. В «Пирамиде» мотив мечты о будущем не только не исчезает, но и присутствует фактически во всех апокалиптических сценах, комментируется их героями и в конечном счете переоценивается как мотив мечты невыполнимой. В своих романах Леонов, как известно, нередко пользуется приемами сценической композиции, в частности приемами окольцовывания концептуальных сюжетных мотивов, подавая такие мотивы в финале, говоря словами теоретиков драмы, уже в «снятом», т. е. так или иначе разрешенном виде. И в «Соти», и в «Пирамиде» этот прием налицо в разработке мотива мечты о будущем. В динамике образа юной леоновской героини из «Соти» в «Пирамиде», в структуре отношений с миром породненных самим писателем девочки Кати и Дуни Лоскутовой В. П. Крыловым были выявлены два содержательных концептуальных момента: с одной стороны, драматическая и трагедийная связь времен, получивших отражение в творчестве писателя; с другой — несоизмеримость проблем и противоречий времени написания «Соти» с роковыми трудностями и проблемами, с которыми столкнулись автор и его герои в «Пирамиде», заглянувшие за рубеж истекающего века в тревожные просторы грядущих времен.

© А. А. Харитонов

VII и VIII ПЛАТОНОВСКИЕ СЕМИНАРЫ

Седьмое заседание семинара, посвящено творчеству Андрея Платонова, состоявшееся 28 октября 1995 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом), открыла заведующая Отделом новейшей русской литературы доктор филол. наук Н. А. Грознова. В своем вступительном слове Н. А. Грознова подчеркнула особую роль Н. В. Корниенко в современном изучении творчества А. Платонова: постоянные усилия Н. В. Корниенко, направленные на сохранение наследия А. Платонова, позволяют поставить вопрос о научном издании собрания сочинений писателя. Вместе с тем сложность при изучении платоновского наследия заключается не только в отсутствии или недоступности части принадлежащих его перу текстов, но и в самой сути творчества художника — в его противоречивости, неразгаданности. Важно расставить на места давно известные и вновь открытые факты, очертить более точно закономерности творческого пути писателя. В этой связи и была сформулирована тема заседания семинара: «Андрей Платонов: Проблемы эволюции художественного сознания».

С первым докладом выступила доктор филол. наук Н. В. Корниенко (Москва). Центральной темой размышлений Н. В. Корниенко стала неоконченная рукопись А. Платонова «Македонский офицер» (текст был опубликован Е. И. Колесниковой, ИРЛИ). Высоко оценив работу публикатора, докладчица предложила свою версию создания этого произведения. Е. И. Колесникова датирует замысел «Македонского офицера» 1932—1933 годами, а основную работу над рукописью 1934—1935 годами. Однако, по мнению Н. В. Корниенко, замысел «Македонского офицера» относится к более раннему времени. Само обращение к эпохе Александра Македонского обнаруживается еще в повестях «Епифанские шлюзы» (1927) и «Город Градов» (1926). А первое упоминание о «Македонском офицере» появляется на страницах записной книжки писателя в 1931 году. Тогда же состоялась первая поездка писателя во Фрунзе, на реку Чу, где происходит действие «Македонского офицера». Е. Колесникова связала работу над «Македонским офицером» с завершением рассказа «Мусорный ветер»: то, что Платонов не смог до конца проговорить в посвященном настоящему «Мусорном ветре», он детально прописывает, обратившись к прошлому, к азиатской тематике. Н. В. Корниенко предположила, что логика работы писателя была иной: до конца не исчерпанный на историческом материале «потенциал» сюжета Платонов реализует, обратившись к современной европейской действительности.

В. А. Славина (Москва) в докладе «К проблеме идеала в творчестве Андрея Платонова» подчеркнула, что приверженность писателя идеям революции и социализма («рабочий

класс — это моя родина...») нельзя рассматривать как простое юношеское увлечение. Платонов имел устойчивые представления о будущей жизни, об идеале, опираясь на которые оценивал настоящее. Только признавая этот факт, можно понять позицию, проявившуюся в высказываниях художника, понять, почему Платонов не сломался под обрушившимися на него ударами судьбы. С этой точки зрения докладчица подробно рассмотрела очерк А. Платонова «В поисках будущего (путешествие на каменскую писчебумажную фабрику)» (1929).

Выступление Л. В. Колосса (Москва) «„На заре туманной юности“... (О поэзии и прозе А. Платонова начала 20-х годов)» было посвящено раннему творчеству А. Платонова, в котором, по словам докладчицы, «мы находим подчас объяснение многим особенностям его философской системы и поэтики». Внимание Л. В. Колосса привлек поэтический сборник «Голубая глубина». Он состоит из трех частей, каждая из которых имеет «своего» лирического героя: «герой-преобразователь», «герой познающий» и «герой-созерцатель». Они, как считает докладчик, представляют собой три мировосприятия и «ужиться» в едином художественном времени и пространстве не могут. Наиболее интересной Л. В. Колоссу представляется третья часть книги, в которой лирический герой А. Платонова строит свои отношения с миром, основываясь на созерцании. Этот лирический герой не «выпадает» из природы, а живет в ней, имея возможность созерцать красоту Космоса и чувствовать свое единство с природой. Ни о каком познании или преобразовании здесь не может быть и речи — они как бы табуируются, а сам герой оказывается вне социума. Так, считает докладчик, зарождаются основы «платоновского мифа». Выступление Л. В. Колосса вызвало ряд полемических замечаний, суть которых сводилась к предостережению от схематичного взгляда на творчество А. Платонова, когда предмету исследования навязывается упрощенная классификация.

Первая часть доклада канд. филол. наук М. А. Дмитриховской (Калининград) «Картина в комнате Веры («Джан») и идейно-образная структура романа „Счастливая Москва“ (опыт параллельной интерпретации)» была посвящена «интертекстуальному анализу» образа картины из повести «Джан». Шведский исследователь П.-А. Будин в качестве источника этого образа называет гравюру французского астронома Камиля Фламмарiona (1842—1925). Гравюра Фламмарiona часто воспроизводилась в популярных книгах по астрономии и была широко известна в СССР. Однако, добавила М. А. Дмитриховская, если А. Платонов и отталкивался от указанного произведения (что представляется достаточно вероятным), он значительно сместил сюжетные акценты: горизонт

тальному движению человека по плоскости земли писатель противопоставил вертикальную устремленность вверх, к небу и за его пределы. В платоновской картине очевидна не физическая, а метафизическая подоплека движения. При этом, скорее всего, продолжила М. А. Дмитриевская, действительным источником изобразительного ряда, составляющего ее содержание, послужила писателю не гравюра французского астронома, а диалоги Платона «Тимей», «Федр» и особенно «Федон» (отмеченное П.-А. Будинюм сходство может быть объяснено общностью источника). Исследователь считает, что картина в комнате Веры является иллюстрацией гносеологических взглядов писателя зрелого периода творчества и символизирует безуспешность попыток приблизиться к разгадке мира и человеческого существования на пути научного познания. Вторая часть доклада содержала сопоставительный анализ повести «Джан» и романа «Счастливая Москва». В повести «Джан», по мнению М. А. Дмитриевской, А. Платонов доказывает важность движения к ближнему, рассматривая его как средство индивидуального спасения. Название повести («Джан» — «душа») служит раскрытию основной идеи произведения. Та же самая проблема стояла перед А. Платоновым и в романе «Счастливая Москва». Правда, решена она была несколько иначе. Повесть «Джан» звучит оптимистично, в то время как «Счастливая Москва» полна безвыходного трагизма и не оставляет надежд на спасение. Указание на абсолютную невозможность для человека достичь подлинного, целостного бытия составляет внутренний нерв романа «Счастливая Москва». М. А. Дмитриевская провела параллель между картиной из повести «Джан» с образом больного мальчика из романа «Счастливая Москва»: описание огромной опухоли, выросшей на голове у мальчика, перекликается, по ее мнению, со зрительным образом головы человека, пробившего в своем любопытстве небесный свод. Роман «Счастливая Москва», заключила М. А. Дмитриевская, посвящен развенчанию не социально-исторической, а антропологической утопии.

Выступление канд. филол. наук В. Ю. Вьюгина (Санкт-Петербург) «Текстологические заметки об эволюции творчества А. Платонова. (На основе исследования машинописного варианта повести «Чевенгур»)» представляло собой текстологический комментарий к машинописному варианту произведения, который хранится в РО ИРЛИ. Этот вариант, судя по авторской правке, отражает более поздний этап работы над романом, чем известный опубликованный текст (см., например: Платонов А. П. Чевенгур. М.: Художественная литература. 1988). Вполне вероятно, что последняя правка машинописи относится к тридцатым годам (на полях напротив одного из фрагментов встречается упоминание о повести «Джан» как об уже существующем произведении). Таким образом, если учесть, что первые варианты ряда фрагментов повести относятся к

началу двадцатых, а последняя правка — к тридцатым, история становления текста повести «Чевенгур» растягивается более чем на десятилетие. Машинопись сплошь испещрена пометами редактора. Пометы, носящие в подавляющем большинстве рекомендательный характер, касаются приблизительно 1/6 всего объема текста. Платонов, безусловно, перечитывал правленный вариант повести. При определенном усилии можно восстановить некоторые моменты своеобразного заочного диалога между писателем и редактором, выявить, в чем писатель соглашался с редактором, против чего категорически восстал. Проблема диалога «автор—редактор», по мнению В. Ю. Вьюгина, имеет важное значение для выявления основного текста произведения. Необходимо решить, в каком виде должен быть опубликован текст Платонова: с учетом редакторской правки, против которой не возражал автор, или без учета.

В выступлении «Эволюция образа автора-повествователя в творчестве А. Платонова» канд. филол. наук В. В. Перхин (Санкт-Петербург) охарактеризовал два периода в развитии образа автора-повествователя у А. Платонова, границей между которыми оказывается 1932 год. Первому периоду свойственно своеобразное единство или по крайней мере осязаемая близость автора-повествователя и его героев — автор смотрит как бы изнутри народной жизни; во втором периоде возникает огромная дистанция между автором-повествователем и той действительностью, которая находит отражение в его творчестве. Такое положение может быть объяснено реакцией на критическую кампанию, развернувшуюся против А. Платонова, его разочарованием в некоторых деятельных фигурах революционного процесса.

В докладе канд. филол. наук Е. И. Колесниковой (Санкт-Петербург) были представлены неопубликованные рукописи рассказов «Течение времени» и «Черноногая девчонка». В ходе текстологического и реального комментирования докладчица установила даты написания рассказов. Работу над «Течением времени» Е. И. Колесникова относит к 1935 году, а над «Черноногой девчонкой» — к 1936-му. В текстах «Черноногой девчонки» исследовательницей были выявлены некоторые годовые мотивы — дороги и поводыря, «брички истории» и др.

Выступление доктора филол. наук В. А. Шошина было посвящено переписке А. Платонова с В. Боковым, которая позволяет существенно дополнить наши представления о А. Платонове. Дружба А. Платонова и В. Бокова завязалась еще до войны. К довоенному времени относится и начало переписки, которая, прервавшись на несколько лет после ареста В. Бокова, затем возобновилась задолго до его освобождения. «Тогда это было невероятной гражданской смелостью, — писал позже В. Боков, — сидел-то я по политической статье...» Письмо и открытка Платонова си-

бирскому узнику были опубликованы в сборнике Пушкинского Дома «Творчество Андрея Платонова» (1995). В платоновской открытке есть такая фраза: «...во мне, как и во всяком человеке, есть что-то неподвижно-постоянное, простое, счастливое и юное». В ответе другу, завершил свое выступление докладчик, В. Бокков написал так: «Это что-то — талант, и не в каждом он есть...»

Заседание семинара завершилось коротким обсуждением докладов и подведением итогов.

Восьмое заседание Платоновского семинара состоялось там же 30 октября 1996 года. В его работе приняли участие исследователи из разных городов России, а также ученые из Японии и Финляндии. Заседание открыла Н. А. Грознова. Она подчеркнула, что встреча была задумана как один из этапов работы над новым, более полным собранием сочинений А. Платонова; его подготовка начата группой московских и петербургских исследователей под руководством Н. В. Корниенко (Институт мировой литературы РАН, Москва). Несмотря на достаточно широкую тему («Особенности художественного мышления А. Платонова»), каждое мнение, высказанное на семинаре, по замыслу организаторов должно было в той или иной степени способствовать выявлению общей стратегии этого издания.

Как и ожидалось, выступления на семинаре были очень разнообразны.

Доклад доктора филол. наук Н. М. Малыгиной (Москва) назывался «Синтетический характер художественного мышления и мотивная структура прозы Платонова». С точки зрения Н. М. Малыгиной, одним из путей преодоления сложностей, которые возникают при восприятии произведений писателя и обусловлены особым характером его поэтики, является «мотивный анализ». Исследователь считает, что важнейшей темой в творчестве Платонова является тема музыки. Более того, музыкальность можно считать «основой художественной структуры текстов» писателя. Интерес к синтезу музыки и литературы возник у Платонова под влиянием творческих устремлений символистов, в частности «Симфоний» А. Белого. Платонов постоянно упоминает в своих текстах понятие «симфония», тем самым как бы подкасывая, каким принципам подчиняется его проза. А. Белый писал, что в понимании его произведений огромную роль играет повторяемость тех или иных образов. Но точно так же и у Платонова «значение основных образов-символов... раскрывается только в контексте постоянных мотивов» его творчества. Исходя из этого тезиса Н. М. Малыгина попыталась выявить скрытый смысл ряда образов романа «Счастливая Москва». В центре ее внимания оказался образ безымянного мальчика с чудовищной опухолью на голове. Если отталкиваться от контекста произведения и хрестоматийно известных суждений Платонова о един-

стве каждого человека с народом, трагическая участь этого персонажа может быть соположена с судьбой России и мира в целом. Корни символических образов такого типа (народ как живое существо, личность, сливающаяся с миром) Н. М. Малыгина обнаруживает, с одной стороны, в философии богостроительства и — более глубоко — в веддийских мифах. С другой стороны, их появление связано с основным принципом эстетики авангарда, который сводится к «необходимости уничтожения материального мира ради его полного замещения человеком, замещения материального духовным».

В докладе Н. Л. Елисеева (Санкт-Петербург) «„Фро“ — к истории заглавия рассказа Андрея Платонова» была предложена версия происхождения имени платоновской героини. В 1931 году в пятом номере журнала «Прожектор» был опубликован рассказ французского писателя Шарля Шильдрака «Фро». Между текстами Платонова и Шильдрака, на первый взгляд, не усматривается никакого сходства, кроме совпадения названий. Однако, по мнению Н. Л. Елисеева, с некоторой долей вероятности можно предположить, что именно произведение Шильдрака послужило своеобразной точкой отталкивания для работы русского писателя над одноименным рассказом: ряд деталей из платоновского рассказа «Фро» «с точностью до наоборот» повторяет образы зарубежного автора.

Выступление канд. филол. наук М. Д. Эльзона (Санкт-Петербург) «Шестое прочтение „Фро“» было также посвящено имени платоновской героини. М. Д. Эльзон выдвинул совсем иную гипотезу его возникновения. Если абстрагироваться от сюжетных деталей произведения, то на первый план выступает образ героини, ожидающей возвращения своего мужа с войны. Но именно такая ситуация возникает в «Слове о полку Игореве». Второе имя Ярославны, напомнил М. Д. Эльзон, упомянутое в подстрочном комментарии одного из изданий памятника древнерусской литературы, — Ефросинья (Фро).

Доклад Хисако Кубо (Япония) «Сектантские мотивы в романе „Чевенгур“» представлял собой социокультурный комментарий к роману «Чевенгур». Хисако Кубо подчеркнула, что родина писателя, Черноземье, издавна являлась одним из центров сектантства, активность которого в этом крае не ослабевала и после октябрьской революции. Более того, коммунисты, видя в сектантских общинах черты примитивного коммунистического устройства, пытались использовать такое положение дел. В этом смысле показательным оказывается начало второй части романа «Чевенгур»: Дванов отправляется на поиски социализма в деревне, словно выполняя практическую, реально поставленную на XIII съезде РКП(б) задачу партии — направить сектантов «в русло советской работы». Хисако Кубо отметила, что интерес Платонова к неортодоксальной религии проявляется в целом ряде произ-

ведений, и подробно проанализировала мотивы и образы, связанные с сектантством, в «Чевенгуре».

И. А. Спиридонова в докладе «Главный герой „Чевенгура“ в свете христианской традиции» попыталась прояснить причины гибельного хода судьбы Александра Дванова. Ведущая характеристика народной жизни в «Чевенгуре» (не только революционной, но и дореволюционной) — разрыв связи человека с Богом, забвение христианской традиции. В такой атмосфере происходит становление личности главного героя. Отец Дванова добровольно «уходит в смерть». Его могила — могила самоубийцы — вынесена за церковную ограду: отец Дванова оказывается вне Церкви. Поэтому и для его сына Александра то, что связано с религией, служит лишь знаком чужой, неведомой жизни. В этом отношении характеристика «круглый сирота», сопровождающая героя на протяжении всего повествования, изначально имеет не только социальный, но и религиозный смысл. Саша Дванов лишен «брони веры», он живет по «принципу подобия» (уподобляя себя плетню, траве, любому встречному человеку) и не знает идеального Божественного Образа. И в то же время Дванов постоянно ощущает тоску по соборной жизни. Не видя христианского пути к ней, герой прельщается революционными посулами устроить «царство от мира сего» (Г. Флоренский). «Заблудившаяся жажда соборности» приводит героя в «Чевенгур».

Свое выступление «О приеме психологического параллелизма у А. Платонова» канд. филол. наук М. А. Дмитровская (Калининград) посвятила проблемам поэтики. В докладе были подробно рассмотрены структурные разновидности психологического параллелизма, которые встречаются в прозе А. Платонова; М. А. Дмитровская отметила композиционную значимость этого приема для произведений конца двадцатых—сороковых годов («Эфирный тракт», «Дар жизни», «Дерево родины», «Корова», «Государственный житель» и др.).

Хели Костова (Хельсинкский университет) прочитала доклад «„Телесное“ и „одухотворенное“ в романе А. Платонова „Счастливая Москва“». Проблематика любви, отметила Хели Костова, занимает значительное место в романе. Любовь для героев представляет собой попытку одухотворить окружающий их жестокий и бездушный мир, приобрести «смысл общего и отдельного существования». Однако, несмотря на возвышенные устремления героев, окружающий их мир подчеркнуто телесен, физиологичен. Платоновских героев характеризует повышенный интерес к телесным проявлениям человеческой жизни; этот интерес подчас приобретает гротесковый характер. В то же время гротеск проявляется и в изображении души человека. По Платонову, она оказывается чем-то более постыдным, чем тело. В романе, по мнению Хели Костовой, воспроизводится концепция «души как неприличного животного», которая была явно представлена в одноименном фельетоне 1920 года. Дванов-

ской интерпретации этого художественного концепта можно усмотреть пародийное обыгрывание символистских представлений о мировой душе, опосредованное мифологемами ранних произведений писателя.

Выступление канд. филол. наук А. А. Крестина (Воронеж) называлось «Сигнальный комплекс „теплота“ — „теснота“ — „тишина“ — „влага“ — „мутность“ — „темнота“ в романе Андрея Платонова „Чевенгур“». А. А. Крестина предложил детальный анализ роли указанного лексического ряда, сосредоточившись в основном на материале финальной части произведения. Слова, составляющие этот и другие подобные ему ряды, имеют особое, отличное от общезыкового значение, которое непосредственно не зависит от ближайшего лексического и повествовательно-событийного контекста. Взаимодействуя друг с другом, такие слова образуют, по выражению исследователя, самостоятельный сюжет. Без учета этого обстоятельства понять авторский смысл «традиционного» сюжета у Платонова очень трудно.

Доклад канд. филол. наук В. Ю. Вьюгина (Санкт-Петербург) «Поэтика загадочного у А. Платонова: На материале рассказа „Тютень, Витютень и Протегален“» содержал анализ указанного произведения. Смысл этого платоновского рассказа, отметил докладчик, очевиден. Читателю трудно воспринять содержащиеся в нем мотивы и образы как единое смысловое целое. Сюжетные связи представляются случайными, герои странными. Само повествование на первый взгляд лишено всякой преднамеренности. Если читатель хочет понять это произведение, он вынужден учитывать по меньшей мере две вещи: ближайший контекст творчества самого писателя и стоящую за произведением социокультурную традицию (главным образом некоторые воззрения Н. Розанова, ряд новозаветных аллюзий, «этнокультурные» мотивы, связанные с сектантством). Только в процессе восстановления неявных смыслов, которые существуют за внешним повествовательным рядом и проецируются на контекст, произведение Платонова обретает хоть какую-то смысловую завершенность. Постоянная необходимость восстанавливать скрытые значения позволяет говорить о структурной близости платоновского произведения загадке. Процесс угадывания в данном случае представляет собой основу понимания текста. Платоновское повествование представляет собой наизывание загадочных образов и мотивов, причем такое, когда раскрытие одного из смыслов сейчас же ведет к возникновению новой загадки. Постепенное прояснение семантики платоновского рассказа приводит к осознанию центральной проблемы произведения — проблемы поиска героя. Тайной для читателя остается, однако, важнейшее — отношение автора к смоделированному им «типу личности».

В своем докладе «О рассказе А. Платонова и балладе В. Высоцкого (нравственно-психологический аспект)» О. Ю. Шилина (Санкт-Петербург) отметила, что между творчеством

двух художников, принадлежащих разным эпохам русской литературы, существует глубокая внутренняя связь. Их роднит и сходство творческих установок («сеять души в людях»), и удивительная глубина философского осмысления действительности. По мнению докладчицы, корни этого родства — в принадлежности к многовековой духовной традиции русской литературы, традиции христианского гуманизма. Общность философских и нравственных устремлений А. Платонова и В. Высоцкого находит отражение в частичном совпадении некоторых особенностей их произведений: постоянно присутствующий мотив движения, герои, ощущающие «неполноту бытия» и жаждущие «преодоления душевной чужбины», и др. О. Ю. Шилина попыталась показать это на примере рассказа А. Платонова «Возвращение» (1946) и баллады В. Высоцкого «Я полимира почти через злые бои...» (1974).

В докладе канд. филол. наук Е. И. Колесниковой (Санкт-Петербург) был представлен рукописный фрагмент под заглавием «Земля» из фонда РО ИРЛИ. Фрагмент не завершен и распадается на три части, две из которых явно экспозиционные. В центре повествования оказывается женский образ, сущностной характеристикой которого является материнство и женственность. В этом смысле героиня «Земли» может быть соотнесена с образом Москвы Честновой из романа «Счастливая Москва». Е. И. Колесникова считает, что этот фрагмент мог быть написан не позже 1929 года.

Рассмотрение вопросов текстологии продолжил И. И. Долгов (Санкт-Петербург). Его выступление было посвящено работе А. Платонова над «Котлованом» (проект академического издания этого романа, над которым работает коллектив отдела Новейшей русской литературы ИРЛИ, поддержан РГНФ). И. И. Долгов изучил многочисленные рабочие пометы, сделанные писателем на полях рукописи. Их можно разделить на три основные группы. В первую группу входят заметки, касающиеся необходимых текстовых изменений или уточнений в пределах одной или нескольких фраз. Во вторую — записи, касающиеся изменений текста на уровне сверхфразовых единств («ускорить темп», «исправить, углубить окончание»), записи, намекающие введение тем и реаранжировку отдельных фрагментов («о грунте вставить»). Наконец, третья, наиболее многочисленная группа маргиналий объединяет записи, являющиеся своего рода элементами прототекста и имеющие своей ближайшей аналогией предварительные наброски в записных книжках писателя. Они могут намечать целые смысловые и композиционные узлы, определяющие дальнейшее развитие текста («крыса в груди», «плоть как причащение», «Руки остановились — началась мысль»).

Доклады на семинаре сопровождались развернутым обсуждением, заседание завершилось коротким подведением итогов.

© В. Ю. Вьюгин

ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ»

20—21 марта 1997 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН проходила Вторая Международная конференция на тему: «Литературная группа „Серрапионовы братья“: истоки, поиски, традиции, международный контекст (к 75-летию группы «Серрапионовы братья», к 100-летию М. Л. Слонимского, к 100-летию Н. С. Тихонова)». В подготовке конференции приняли участие ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН и Санкт-Петербургский российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. В Литературном музее к открытию конференции была устроена выставка по архивным материалам Пушкинского Дома, посвященная «Серрапионовым братьям». Заседания конференции вели зав. отделом новейшей русской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, доктор филол. наук Н. А. Грознова и доцент РГПУ им. А. И. Герцена, канд. филол. наук М. А. Черняк.

Конференцию открыл зам. директора ИРЛИ А. Ф. Лапченко. В своем кратком вступительном слове он обратил особое внимание

на то, что группа молодых писателей «Серрапионовы братья» была связана исключительно литературными интересами, любовью к литературе. Сам факт, что через 75 лет после появления «Серрапионовых братьев» в Пушкинском Доме вновь собрались люди, объединенные живым интересом к этому литературному содружеству, симптоматичен и говорит о духовной преемственности русской литературы.

Доклад доктора филол. наук В. П. Муромского (Санкт-Петербург) «„Серрапионовы братья“ как литературно-групповой феномен» был посвящен уникальности этого явления в русской литературе. «Серрапионовы братья», по словам докладчика, не укладывались в типичное представление о литературных группах 20-х годов с их определенной идеологической направленностью, единой творческой программой, четко разработанным уставом, своеобразной внутренней иерархией и т. д. Ничего подобного у «Серрапионовых братьев» не было. Отсюда заметный разрыв в названиях, указывающих на специфику этого объединения: кружок, группа, «литературная студия» (Вяч. По-

лонский), «творческая лаборатория» (М. Слонимский), «орден» (В. Каверин). Корпоративная сущность серапионов проявлялась прежде всего в их созидательной творческой работе на основе особого, поистине возвышенного отношения к профессиональным вопросам литературного стиля, сюжета, языка и т. д. Не аполитизм, за который серапионов нещадно критиковали в советской печати, а, скорее, настоящий литературный профессионализм был их истинным групповым интересом, общей целью. Аполитизм при этом был полемически защитной реакцией, надежным, с их точки зрения, средством спасения, сохранения своего профессионализма. Недаром Л. Троцкий в статье «Вне-октябрьская литература» (Правда. 1922. 5 окт.) отмечал их «внутреннюю потребность отодвинуться от революции» с целью обеспечить «свободу своего творчества». Позднее М. Горький в одной из своих статей в зарубежной печати (1925) назвал серапионовский аполитизм «верной гарантией объективности, необходимой художнику». В этой связи В. П. Муромский обратил внимание на безусловную и органическую близость литературных взглядов серапионов и М. Булгакова, имея в виду заявление последнего в «Письме правительству» (1930) о стремлении «стать над красными и белыми» во имя той же независимости и объективности художественного творчества.

Как отметил докладчик, у «Серапионовых братьев» кроме М. Горького было немало иных литературных учителей. Речь идет о сложном переплетении различных влияний на них не только зарубежных (Гофман, Стерн, Стивенсон, Киплинг и т. д.), но и русских писателей (Замiatин, Ремизов, Шкловский, Тынянов и др.). Тезис об ориентации серапионов исключительно на западную литературу, основанный главным образом на известных теоретических выступлениях Л. Лунца и впоследствии многократно акцентированный историками советской литературы, может быть признан верным лишь отчасти. Наличие внутри группы двух основных течений, условно названных Е. Замiatинным «западным» и «восточным», уже само по себе предостерегает от распространения на всех серапионов, как это делалось раньше, неких общих ярлыков и стереотипов.

В заключение В. П. Муромский проанализировал ряд факторов, приведших к неизбежному распаду группы, учитывая не только давление на нее чисто внешних обстоятельств, но и диалектику внутригруппового развития. «Серапионовы братья» не могли не разойтись, и случилось это не по чьей-то злой воле, а по логике самой жизни, которая отвела данной группе свой срок и свое место в литературной истории.

В докладе проф. С. И. Тиминой (Санкт-Петербург) «Энергия заблуждения: уроки „серапионства“» была рассмотрена деятельность группы «Серапионовы братья» с позиций анализа *меры и степени* эстетического вклада писателей этой группы, воздействия их художес-

твенных открытий на дальнейший процесс развития литературы XX века. Взятый писателями курс на обновление литературы был насильственно пресечен, однако причины гибели группы следует видеть как во внешнем давлении, так и в рано выявившейся тенденции внутреннего саморазрушения. С. И. Тиминая говорила и о том, что необходимо дать научно-объективную оценку не только вклада и намерений группы, но и дальнейшей эволюции писателей — членов «братства» в их борьбе за выживание и в тактике взаимодействия с идеологией советского общества.

Доктор филол. наук А. И. Павловский (Санкт-Петербург) в докладе «Последний роман последнего серапиона — „Эпилог“ В. Каверина» обосновал мысль о том, что ни одна из многочисленных, в том числе и знаменитых, литературных групп советского времени не имела столь своеобразно-трагической судьбы, как «Серапионовы братья». Другая ее особенность, по словам докладчика, заключается в том, что ее след в общей литературной истории виден отчетливо на протяжении вот уже нескольких десятилетий, причем интерес к «Серапионовым братьям» все возрастает. Отношения между «братьями» начиная с конца 20-х годов, а тем более в 30-е и дальше, были сложными, что объясняется их разным пониманием общественно-политической и литературной обстановки. Часть из них вынуждена была, подавленная ужесточением государственной политики, мимикрировать, искать более или менее удобные и относительно безопасные «ниши» (Вс. Иванов, М. Слонимский, Н. Никитин), другая часть превратилась административно-литературной деятельностью и достигла больших начальственных высот (К. Федин, Н. Тихонов), что резко отрицательно сказалось на их художественной практике. Можно предполагать, что комплекс вины был свойствен многим серапионам, в том числе и не творившим «зла», но чувствовавшим себя невольно причастными к нему, так как они вынуждены были существовать в атмосфере террора и не могли ему противопоставить ничего, кроме своих достаточно эфемерных «ниш». Говоря о В. Каверине и его романе «Эпилог», докладчик высказал соображение, что именно этот писатель оказался наиболее неуступчивым и, возможно, наиболее мужественным, решительно отказавшись принимать участие в каких-либо идеологических «акциях», хотя, как и другие, он был подвержен опасностям и страху и вынужден был выбирать «ниши» («Два капитана», «Открытая книга» и др.). Он старался активно помогать попавшим в беду, особенно М. Зощенко. А. И. Павловский сослался в этой связи на хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома письма В. Каверина. По мнению докладчика, Каверин в мемуарном романе «Эпилог» (в совокупности с предшествующими автобиографическими произведениями) дал на сегодняшний день наиболее точную историю судьбы литературной группы «Серапионовы братья».

В докладе проф. Я. Салайчик (Польша) была проанализирована мемуарная и автобиографическая проза В. Каверина как летописца судеб «Серapiroновых братьев». Свой общий исходный замысел докладчица определяет как ликвидацию «белых пятен» на карте русской литературы. Среди «белых пятен» Я. Салайчик видит и серapiroновскую тему. Говоря о художественных доминантах В. Каверина, Я. Салайчик подчеркнула прежде всего литературную направленность его интересов, что и позволяло автору обойти политику и идеологию в тематизированной плоскости и дать им просуществовать в тексте имплицитно. В докладе был рассмотрен механизм накопления фактов в каждом очередном произведении В. Каверина; особое внимание было сосредоточено на историко-литературной устремленности В. Каверина, на его желании рассмотреть явления литературы в контексте историко-литературного процесса, а также заглянуть в истоки своего творчества и творчества представляемых им писателей. Последний том мемуаров — «Эпилог» — был определен как книга итогов, разговор о времени, людях литературной среды и о себе.

Проф. Ю. К. Щеглов (США) в докладе «Структура советского мифа в романах В. Каверина («Исполнение желаний», «Два капитана», «Открытая книга»)» говорил о необходимости восторженно изучать те произведения «социалистического реализма», в которых создавались мифопоэтические системы, идеализировавшие, представлявшие в героико-романтическом свете революционную и советскую эпохи. В качестве примера докладчик остановился на одной из самых талантливых, по его мнению, книг такого рода — «Два капитана» В. Каверина (1938—1945). В этом справедливо популярном романе косвенно или прямо отразился ряд таких типичных черт «Серapiroновых братьев», как политическая ангажированность и литературная установка на использование классических западных образцов (в данном случае моделью советского романиста совершенно откровенно является «Давид Копперфильд» Диккенса). Докладчик продемонстрировал тонкую и изобретательную художественную стратегию, с помощью которой В. Каверин создавал поэтизированный образ советской истории через серию художественно-лирических зарисовок, располагающихся на «добавочной» дистанции от рассказчиков: во временной перспективе (поскольку они рассказывают о прошлом) и пространственной (поскольку политическая жизнь Страны Советов проходит в общем «на заднем плане» их жизни).

Ю. К. Щеглов остановился также на взаимодействиях между каверинским героем-рассказчиком (Саней Григорьевым) и политико-административными сферами советской действительности. В романе В. Каверина применяется разветвленная техника дистанцирования и защиты рассказчиком своего внутреннего мира от влияния узкополитизированных

сфер, хотя герой романа безусловно принадлежит советской эпохе в ее наиболее возвышенном, «космическом» аспекте. Докладчик подчеркнул, что мифопоэтические изображения советской эпохи (в наиболее талантливых образах) представляют собой культурную парадигму прошлого, заслуживающую объективного изучения вне партийных пристрастий и интеллектуального снобизма.

Композитор С. М. Слонимский (Санкт-Петербург), сын писателя М. Л. Слонимского, в своем выступлении «О Михаиле Слонимском» отметил, что «Серapiroновы братья» представляли собой особое явление отечественной культуры. Вспоминая о своем отце и о его серapiroновском окружении, С. М. Слонимский призвал к бережному изучению нашего культурного прошлого; он говорил о том, что еще многое, о чем было бы интересно узнать, находится в самых различных архивохранилищах. В докладе были приведены документы из семейного архива Слонимских.

Доктор филол. наук В. А. Шошин (Санкт-Петербург) в докладе «К истории возникновения группы „Серapiroновы братья“» указал на то, что очевидная разногласия итоговых суждений о «Серapiroновых братьях» обусловлена недостаточной проясненностью фактической основы жизни этой группы или недостаточным вниманием к ней. Разногласия не только мнений, но и сведений сопутствует серapiroном изначально, как бы отключаясь на их склонность к сюжетной интриге. Например, в 20-е годы серapiroнов связывали порой не только с писателем Э. Т. А. Гофманом, но и с немецким генералом Максом Гофманом, организатором германской интервенции против Советской России. Докладчик оспорил мнение о случайности возникновения названия группы «Серapiroновы братья», указав на тот факт, что как раз в 1921 году исполнялось 100-летие с момента издания заключительного тома произведения Э. Т. А. Гофмана «Серapiroновы братья». Дате возникновения группы — 1 февраля 1921 года, — по словам В. А. Шошина, следует также предпослать «доисторический» период знакомства, сотрудничества, складывания дружбы Слонимского, Лунца, Зощенко, Полонской, Познера, Груздева в Литературной студии при издательстве «Всемирная литература» (с весны 1919 года). Задавая вопросом, кто же конкретно составлял братство, докладчик среди друзей серapiroнов выделил, в частности, В. Шкловского, о котором Л. Лунц сказал: «Виктор Шкловский — Серapiroнов Брат...» По мнению В. А. Шошина, должен быть учтен еще один адрес творческого общения серapiroнов — квартира К. Н. Боженко на Моховой улице. К. Боженко являлся заместителем Г. Графтио на знаменитом Волховстрое, он был не чужд литературному творчеству, и на «боженковских средах» встречались представители литературной общественности Петрограда. Серapiroны вовне не отгораживались от других литературных группировок. В. А. Шошин говорил о том, что желательно

полнее и детальнее проанализировать творческие связи серапионов с Б. Эйхенбаумом, Л. Леоновым, О. Форш и другими писателями. Что же касается «инкубационного» периода, то еще 14 ноября 1818 года на квартире у Э. Т. А. Гофмана в Берлине собрались первые в истории Серапионовы братья — предтечи наших и для нас в своем роде единственных.

В докладе «Мариэтта Шагинян — „сестра-квкерша“» канд. филол. наук Т. М. Вахитова (Санкт-Петербург) обратила внимание на осторожное отношение М. Шагинян к деятельности «Серапионовых братьев» в послевоенные годы; в книге «Человек и время» писательницей было отмечено лишь общее у серапионов стремление к литературному мастерству, а также такое их качество, как воспитание «толстокожести» по отношению к критике. Однако в 1921 году Шагинян была одной из первых, кто поддержал серапионов в печати и попытался сформулировать эстетические особенности группы. Шагинян видела в их творчестве одновременное влияние классического реализма и формального метода. Любопытно, что эти качества были свойственны и творчеству самой Шагинян. Романы «Своя судьба» и «Перемена» (оба 1923 года) отражают, по мнению Т. М. Вахитовой, связь с классической линией романистики, а агитационно-пародийный роман «Месс Менд» (1924—1925) и роман-комплекс «Кик» (1929) — связь с формальным методом, проявившимся в ее творчестве не без влияния В. Шкловского и молодых серапионов. После «Гидроцентрали» (1930), переехав в Москву, Шагинян уходит в очерковую и научно-документальную прозу. Творческая связь с серапионами забыта, остаются лишь дружеские контакты и переписка. Во второй части доклада Т. М. Вахитова проанализировала переписку М. Шагинян с М. Зощенко (1925—1958): творческие устремления обоих колебались между рационализмом и романтическим поиском идеала, диалектикой и интуитивизмом, верой в социализм и критикой действительности, верой в коллективные начала жизни и одиночеством, страхом, невзрастней.

В докладе доктора филол. наук В. В. Перхина (Санкт-Петербург) «Е. Замятин и „Серапионовы братья“ в конце 1920-х годов. Из истории взаимоотношений» утверждалось, что в марте-мае 1917 года в России возник конфликт между сторонниками и противниками государственной опеки над литературной жизнью. Замятин и после Октябрьской революции неизменно оставался в числе противников государственствования литературы, а «Серапионовы братья», в частности М. Л. Слонимский и К. А. Федин, становились сторонниками государственно-централизованного литературного развития. «Серапионовы братья» склонялись к тому, чтобы принять «ультиматум эпохи», что означало отказ от свободы творчества. У Слонимского это сказалось, например, в романе «Фома Клешнев». В обстановке политической травмы в 1929—1931 годах Замятин обращался к Слонимскому (Слонимский в 1929 году стал

депутатом Ленсовета) и Федину за поддержкой, но эта поддержка оказывалась неполноценной: они жертвовали интересами Замятина в пользу оппонентов. В таких условиях, по мнению В. В. Перхина, Замятин проявил великодушные по отношению к ученикам и друзьям, став выше политических разногласий.

Доклад доктора филол. наук А. И. Михайлова (Санкт-Петербург) «Николай Клюев и Николай Тихонов» был построен на развитии темы «Клюев — поэт „былой русской стати“, а „Серапионовы братья“ — выразители „говора и повадки новых граждан Союза“». Докладчик широко использовал характеристики, данные многим из серапионов О. Форш в романе «Сумасшедший корабль», а также привлек неопубликованные материалы клюевского архива (Рукописный отдел ИРЛИ). Некоторая излишняя стерильность и «резвость» восприятия жизни «молодыми писателями», отсутствие известной национальной самобытности, духа и «узора», чем так избыточно сочно пульсирует поэзия Клюева при ее невнимании к быту новой действительности, были осмыслены А. И. Михайловым как трагедия разъединения русской литературы XX века. «Серапионовы братья» не приняли художественного мира Клюева, оценив, впрочем, всю его историческую и формальную подлинность. Но то же самое отношение было и к ним со стороны поэта исконной, глубинной, в значительной степени мифической России. Клюев называл в 20-е годы «новых прозаиков» (преимущественно «Серапионовых братьев») «водолазами», которым, однако, не достать «жемчугов со дна моря русской жизни» (Рукописный отдел ИРЛИ — «Черная тетрадь»).

В докладе были рассмотрены взаимные оценки Клюева и Тихонова (в романе О. Форш они выступают выразителями противоположных явлений в литературе). Клюев, по словам А. И. Михайлова, до конца продолжал воспевать растоптанную революцией и «строительством социализма» полулегендарную китежградскую Россию (Святую Русь). Тихонов, наоборот, тяготился еще не вполне исчезнувшими ее остатками и занимался поисками и утверждением героя, которому надлежало ее окончательно смести в строительных «буднях» (докладчик привел, например, случай, когда по инициативе Н. Тихонова не был включен в собрание сочинений О. Форш роман «Сумасшедший корабль» из-за выразительно и ярко написанного в нем образа Клюева, и др.).

В. В. Попов (Санкт-Петербург) в докладе «И. Эренбург и „Серапионовы братья“» отметил, что И. Эренбург начал активно общаться с серапионами, сначала заочно, с весны 1922 года. Но с некоторыми из них он был знаком и до этого. Так, с Елизаветой Полонской, тогда студенткой-медичкой Сорбонны, он подружился еще в 1909 году в Париже. Она была его первой музой, из-за любви к которой он начал писать стихи. Она же была и первым его критиком и пропагандистом, занимаясь публикацией стихов Эренбурга в петербургских журналах. Од-

нако вскоре они разошлись, чтобы вновь найти друг друга в 1922 году, когда Полонская, сама став поэтессой, выпустила свою первую книгу. Затем их дружба продолжалась до конца жизни. Еще до создания «серапионова братства» Эренбург познакомился с Н. Тихоновым. Это произошло зимой 1921 года в Петрограде. Их дружеские отношения также продолжались всю жизнь. Из других серапионов раньше всех Эренбург встретился с Л. Лунцем и Н. Никитиным, когда они приезжали летом 1923 года к нему в Берлин. С Никитиным близкие отношения так и не сложились, а с Лунцем, автором одной из лучших рецензий на роман Эренбурга «Хулио Хуренито», сразу возникла взаимная симпатия. В 1922 году Эренбург, по словам В. В. Попова, во многом способствовал выходу в Берлине первого альманаха серапионов, а затем опубликовал рецензию на эту книгу — статью «Новая проза». Публиковал он в то время и рецензии на отдельные книги Е. Полонской и Н. Тихонова. В 1924 году, приехав в Россию, Эренбург лично встретился со всеми серапионами. В 20-е годы особенно тесные деловые отношения у него были с М. Лозинским, а также с К. Федеиным, И. Груздевым и др. Затем, когда группа как целое перестала существовать, личные контакты и дружба у него сохранились, помимо Полонской и Тихонова, с Кавериним, Груздевым, В. Ивановым, К. Федеиным.

В докладе Н. А. Сомовой (Саратов) «„Опустить мужество писать то, что хочешь и любишь...“: к истории публикации книги К. Федеина „Горький среди нас“» прозвучали неопубликованные страницы дневника, неизвестные письма К. Федеина, И. Груздева (хранятся в музее К. Федеина в Саратове), продемонстрировавшие атмосферу жестокой цензуры, в которой оказалась в 40-е годы книга «Горький среди нас». Первая публикация федеинских мемуаров вышла сокращенной на одну треть, вышла она (случай беспрецедентный) без подписи редактора. Федеин ожидал, что книга будет «несвоевременна»: она слишком серьезно говорила о литературе, которой тогда придавалось совсем иное значение. Из-за этой книги Федеин подвергся банальной проработке. Состоялось специальное заседание президиума ССП, на котором разбирались вышеупомянутая публикация. Появилась статья Ю. Лукина в газете «Правда» и публикация в газете «Литература и искусство», осуждавшие автора и его книгу. Но была и другая реакция на книгу (К. Чуковский, И. Груздев). В письме Федеину 2 января 1958 года Груздев писал: «Каждый из нас может и должен сохранить свою долю любви (...) Ничего не пропадает. Не пропадут и твои воспоминания „Горький среди нас“, как не пропала твоя статья о Мише (...) Я понимаю, что трудно жить среди оголтелых хищников литературы, но что же делать?»

В выступлении на тему «Серапионы в публицистике военных лет (1941—1945 годы)» канд. филол. наук А. Я. Гребенщиков (Санкт-Петербург) подчеркнул, что в годы Великой

Отечественной войны серапионы независимо от своих творческих индивидуальностей, эстетических пристрастий занимали четкую гражданскую, патриотическую позицию, активно работали в литературе, и прежде всего в художественной, в журнально-газетной публицистике, в редакциях центральных и местных (в том числе и фронтовых) изданий. Книги Н. Тихонова «Ленинградский год» и «Ленинград принимает бой», очерки В. Каверина о летчиках и моряках Северного флота, антифашистские памфлеты и фельетоны М. Зощенко, репортажи В. Иванова и К. Федеина с фронта, а затем и с Ньюнбургского процесса обладали большой эмоциональной силой воздействия, были насыщены огромным фактическим материалом. Публицистические выступления военных лет обогатили последующую работу серапионов в художественной литературе («При взятии Берлина» Вс. Иванова, «Стрела» М. Слонимского, вторая книга «Двух капитанов» В. Каверина и др.). Опыт серапионов, сказал в заключение А. Я. Гребенщиков, как публицистов военного времени заслуживает глубокого научного изучения. До сих пор еще не собрана воедино, не издана военная публицистика М. Слонимского и Н. Никитина, очень скупо она представлена в собраниях сочинений Вс. Иванова, В. Каверина, М. Зощенко, что несомненно обедняет наше представление о творческом пути литераторов.

В докладе канд. филол. наук Е. В. Васильева (Санкт-Петербург) «Е. Замятин и „серапионовское братство“» говорилось о первостепенной роли Замятина в творческом становлении молодых, начинающих писателей. Начиная с 1922 года Замятин называет серапионов своими учениками. Программные декларации серапионов и статья Замятина 20-х годов показали близость позиций в искусстве начинающих писателей и признанного мастера. Находясь в эпицентре литературной жизни Петербурга, Замятин помог серапионам войти в мир петербургской литературы. Творческие взаимосвязи серапионов и Е. Замятина 20-х годов, по словам выступавшего, демонстрируют сложный процесс взаимодействия и взаимовоздействия писателей (М. М. Зощенко и Е. Замятин, К. А. Федеин и Е. Замятин и др.).

Канд. филол. наук В. Н. Запелалов (Санкт-Петербург) выступил с сообщением на тему «Р. Гуль и К. Федеин. К истории взаимоотношений». Докладчик попытался прояснить этот не поддающийся однозначно толкованию вопрос, привлекая ряд малоизвестных эпистолярных и мемуарных материалов. Он остановился на истории сближения и размежевания Гуля и Федеина — писателей разных судеб, характеров и мировоззрений, подчеркнув, что неожиданный разрыв между ними был обусловлен не только причинами мировоззренческого и творческого характера. В немалой степени этому способствовала и специфическая общественно-литературная атмосфера рубежа 20—30-х годов. В заключение В. Н. Запелалов коснулся оценок эволюции Федеина-писателя Романом

Гулем. Докладчик назвал их в известной мере односторонними и требующими определенной коррекции.

В выступлении «Неоконченный рассказ Вс. Иванова „Генералиссимус“» Е. А. Попкова (Москва), внучка Вс. Иванова, представила интересные архивные материалы, связанные с созданием в 1962 году вышеназванного рассказа. Тема и главная сюжетная линия будущего произведения, по словам докладчицы, были определены Вс. Ивановым следующим образом: врач воскрешает найденного в вечной мерзлоте генералиссимуса Александра Меншикова, который оказывается в сталинской Москве, где встречается с другим генералиссимусом. Рассказ Вс. Иванова, заключила Е. А. Попкова, логично входит в ряд произведений XX века, объединенных темой воскрешения.

Т. Б. Семенова (Саратов) обратилась к теме «К. Федин и М. Слонимский. Из истории взаимоотношений (по переписке 1920—1970-х годов)». В архиве К. А. Федина сохранились семьдесят три письма М. Л. Слонимского 1920—1970-х годов. Основной темой писем М. Слонимского была идея издать книгу произведений Л. Лунца и сборник статей, посвященных его творчеству. В письмах М. Слонимского к К. Федину постоянно звучала и близкая для обоих тема о «серапионовом братстве».

Канд. филол. наук В. С. Бахтин (Санкт-Петербург) в докладе «М. Слонимский и Л. Добычин» коснулся истории знакомства двух писателей. 27 января 1925 года мелкий служащий из Брянска Л. И. Добычин написал свое первое письмо М. Л. Слонимскому. Между ними завязалась переписка, завершившаяся лишь с трагической смертью Добычина в 1936 году. Следовательно, сказал В. С. Бахтин, эти сто шесть дошедших до нас писем охватывают весь период литературной деятельности Л. И. Добычина — писателя, о котором до последнего времени почти ничего не было известно. Добычин пересылал М. Слонимскому и свои рукописи, зная, что в тот момент их не напечатают (опубликованы лишь в 1988—1989 годах). Уходя из жизни, ни одного документа, ни одного письма Добычин нам не оставил. Таким образом, подчеркнул В. С. Бахтин, письма и рукописи Добычина, сохраненные М. Л. Слонимским и его семьей, становятся почти единственным источником уяснения биографии, характера и творческого пути писателя. М. Л. Слонимский (и отчасти его друзья-серапионы, которых он приобщил к заботам о своем подопечном) способствовал напечатанию произведений Добычина. Благодаря его хлопотам Добычин в 1934 году смог переехать в Ленинград. М. Слонимский, К. Федин, В. Каверин и при жизни Добычина, и после кончины писателя активно пропагандировали его творчество. М. Л. Слонимский выступил в защиту Добычина и на собрании, объявившем его врагом и формалистом.

Можно смело сказать, заключил свое выступление В. С. Бахтин, что не будь многолетней и многосторонней поддержки М. Л. Сло-

нимского, не было бы и писателя Л. Добычина, хотя Слонимский отнюдь не все принимал в его творчестве. Взаимодействие двух художников, сказал докладчик, — достойный нравственный пример отношений между писателями.

В докладе В. А. Прокофьева (Санкт-Петербург), внука А. А. Прокофьева, «В орбите серапионов (Н. Тихонов, А. Прокофьев, В. Саянов)» были приведены еще не опубликованные высказывания Л. Лунца о поэзии Н. Тихонова. Сопоставляя поэзию Н. Гумилева и Н. Тихонова, докладчик попытался вывести «конквистадорскую» линию творчества автора «Орды» и «Браги» из особого «военного» вдохновения, свойственного произведениям Н. Тихонова, который далеко не случайно свою «жажду творить» обозначил эпитетом «марсианская». Романтика земли и силы стала отличительной особенностью тихоновской поэзии, ее непреходящим достоинством, что было отмечено как серапионом К. Фединым, так и далеким от «братства» А. Прокофьевым.

Опираясь на работу современного философа А. Секацкого «О духе воинственности», В. А. Прокофьев разделил поэзию 20—40-х годов по признакам «Ярости», «Пота» и «Блеска» (соответственно А. Прокофьев, А. Твардовский и Н. Тихонов). Однако, по мнению докладчика, только А. Твардовскому удалось на протяжении всего творчества сохранить высокий накал вдохновения. В трагическом положении, по словам В. А. Прокофьева, оказался В. Саянов, как бы не нашедший своей «ниши» и оказавшийся между двумя сильными полюсами творчества Н. Тихонова и А. Прокофьева. Негативную роль в творчестве ленинградских поэтов сыграли и известные политические кампании конца 40-х—начала 50-х годов — доклад А. Жданова, так называемое «ленинградское дело», в контексте которого следует рассматривать и редакционную статью в «Правде» (июль 1951 года) «Об ошибках в поэзии Александра Прокофьева». В заключение выступавший отметил, что последняя книга Н. Тихонова «Песни каждого дня» и последние стихи А. Прокофьева достойно завершают творческий путь этих замечательных художников.

На тему «„Серапионовы братья“ и развитие авантюрного романа 20-х годов» выступила канд. филол. наук М. А. Черняк (Санкт-Петербург). Для группы «Серапионовы братья», вышедшей из Студии издательства «Всемирная литература» с ее идеей духовного объединения народов через Слово, естественным было внимание к новым тенденциям и поискам современной прозы, в том числе и к авантюрному роману, через увлечение которым прошли многие писатели (Вс. Иванов, В. Каверин, Л. Лунц, М. Слонимский и др.). Несмотря на то что авантюрный роман был «ангажирован» властью и стал своеобразным знаком искусственности и трафаретности, этот жанр, по словам М. А. Черняк, предоставлял писателям и широкие возможности. Авантюра как игра, как модель «второй реальности», авантюра как

мистификация давали возможность писателю чувствовать себя в рамках этой романной формы свободно. Ирония, пародия, смех — неотъемлемые черты авантюрного романа — помогали уйти от тисков постепенно насаждавшейся цензуры.

В докладе «Из фронтовой летописи» старейшего петербургского журналиста Я. Л. Сухотина было отмечено, что Н. С. Тихонов во время войны выступал не только в таких крупных газетах, как «Правда», «Красная звезда», «Ленинградская правда», но и во фронтовой прессе. Тема «Н. Тихонов и дивизионная газета», как сказал Я. Л. Сухотин, еще совсем не исследовалась. Между тем уже осенью 1941 года писатель не раз бывал в 189-й стрелковой дивизии, державшей оборону у Пулковских высот, беседовал с бойцами, о которых писал в своих очерках. Помощь дивизионной газете «За Родину» Н. Тихонов оказывал оперативно и разносторонне. Для первого номера он предложил организовать отдел юмора и сатиры — и тут же в редакции набросал строки раешника. Сотрудничество Н. Тихонова с газетой 189-й дивизии приобрело постоянный характер. Неоднократно бывая в редакции, он, по словам Я. Л. Сухотина, помогал составлять планы редакционной работы. Будучи смелым человеком, в январе 1942 года Н. Тихонов побывал и на «Невском пятачке». Таковы, по воспоминаниям докладчика, были нелегкие фронтовые будни поэта и гражданина Н. Тихонова.

Б. Чурич (Белград) выступил с докладом «Библейские мотивы в рассказе „В пустыне“ Льва Лунца». В повествовательной основе рассказа «В пустыне», отметил Б. Чурич, использован ветхозаветный сюжет сорокалетних скитаний израильского народа в пустыне, изложенный во Второй Книге Моисеевой — Книге Исхода. Однако изменена временная последовательность событий, частично переработаны библейские сцены, дана иная концовка. Образ Бога намного снижен и очеловечен, в рассказе даже дается его физическое описание. Скиния собраний — храм Яхве — в Библии подробно описан. Этим в полной мере воспользовался Л. Лунц. Из Библии взяты и сцены бунта евреев. Однако события, связанные с мадианской блудницей, в рассказе даются намного шире, чем в Библии. Последний бунт в Израиле — сюжетное повторение одних и тех же сцен в рассказе — подчеркивает, по словам Б. Чурича, безвыходность положения, в котором находится Израиль. Сцены последнего бунта в Библии отсутствуют. Движение к земле обетованной не приводит к желаемой цели, выхода нет, люди гибнут, не имея сил и возможности что-либо изменить. Л. Лунц, сказал в заключение докладчик, был писателем-философом *пути, движения*, а не *цели*. Счастливые концовки его не интересовали. Он был не только стилизатором библейских сцен, как думают о нем некоторые из его критиков, но и весьма своеобразным толкователем Библии.

Своими библиографическими разысканиями поделилась с присутствовавшими

А. С. Морщикина (Санкт-Петербург). Она напомнила, что в 1975 году в издательстве Библиотеки АН СССР вышел в свет библиографический указатель «Николай Семенович Тихонов», отразивший публикации произведений поэта и литературу о нем за период с 1918 по 1970 год. Критика доброжелательно отнеслась к выходу этого указателя, отметив крайнюю в то время необходимость такого рода изданий для полного осмысления истории современной литературы. В задачу библиографа, сказала докладчица, входит не только собирание всех произведений Н. Тихонова, но и отыскание первых его публикаций. Известные исследования литературоведов и критиков, по словам А. С. Морщиконой, во многих случаях датируют ранние произведения Н. Тихонова 1922 годом, когда вышли его первые сборники «Орда» и «Брага». Благодаря личным встречам и беседам с поэтом А. С. Морщиконой удалось установить более точные даты публикации произведений Н. Тихонова в «Ниве» за 1918 год, разобраться в судьбах его стихов и прозы, в тех моментах биографии поэта, которые привели его в литературу.

В выступлении «И с каждым шагом ширится пространство...» канд. филол. наук Е. П. Серебровская (Санкт-Петербург) поделилась своими воспоминаниями о Н. Тихонове. В книге «Орда» есть стихотворение, которое заканчивается словами: «И в каждом взоре искрится звезда, И с каждым шагом ширится пространство». Этот поэтический образ, по мнению Е. П. Серебровской, отражает всю жизнь Н. Тихонова. Она рассказала о работе Тихонова и Горького над переводами литератур братских народов, о военном периоде жизни Н. Тихонова. Весной 1946 года, во время выдвижения депутатом в Верховный Совет, Н. Тихонов своим доверенным лицом не побоялся назвать опального М. Зощенко. Свое сообщение Е. П. Серебровская завершила чтением отрывков из письма Н. Тихонова, которые ярко проиллюстрировали творческую работу писателя.

Канд. филол. наук Г. Ф. Филиппов (Санкт-Петербург) в докладе «О романтической мифологии Н. Тихонова» попытался ответить на вопрос, что все-таки объединяло столь непохожих друг на друга членов содружества «Серрапионовы братья». «Бытовик» К. Федин — и «фантаст» В. Каверин, «сказочник» М. Зощенко — и сторонник манеры остранения М. Слонимский... Особенно непонятным в этой группе было присутствие некоего поэта, у которого «трубка, выжженная махоркой, и глаза стальной синевы», — Н. Тихонова. Сейчас, сказал докладчик, по прошествии десятилетий, общность основы серрапионов начинает прорисовываться более четко. Думается, это мифологизация жизни, т. е. при установке на реальность изображенного все серрапионы творили свою, сугубо «творческую» реальность. Об этом писал Лев Лунц в программной статье «Почему мы „Серрапионовы братья“» (1922): «Мы верим в реальность вымышленных героев и вымыш-

ленных событий. Жил Гофман, человек, и жил Щелкунчик, кукла, жил своей особой, но также настоящей жизнью». В этом плане Н. Тихонов, по словам Г. В. Филиппова, оказывается теперь, пожалуй, самым «серапионистым». Окончательно подменив высокую трагедийность классического романтизма революционной романтикой, в самых известных своих произведениях он использовал мифологию разных стилей — от «киплингианских» и «гумилевских» ранних баллад до поэмы балладного типа «Киров с нами», где в сюжетной и ритмической организации соединились «западная» мифология Лермонтова-Зейдлица («Воздушный корабль») и «восточная» Некрасова (шествие Мороза-воеводы в поэме «Мороз, Красный нос»).

В конце конференции состоялась живая и заинтересованная дискуссия, в которой приняли участие Д. В. Устинов, В. П. Муромский, Г. В. Филиппов, Н. И. Желтова, С. И. Тимина, В. А. Шошин. В дискуссии были затронуты актуальные проблемы литературы, рассмотрено место «Серапионовых братьев» в литературном процессе, намечены перспективы дальнейших литературоведческих поисков.

С заключительным словом выступила доктор филол. наук Н. А. Грознова. Отметив плодотворность конференции, она поблагодарила всех ее участников и организаторов за активную, напряженную и содержательную работу.

© В. С. Федоров

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *Н. И. Журавлева, И. А. Крайнева,*
А. Х. Салтанова и Е. В. Шестакова
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 25.09.97.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19.5.
Уч.-изд. л. 24.4. Тираж 1381 экз. Тип. зак. № 393. С 189

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12