

ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ

БИЦЦИЛЛИ

ТРАГЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

ИССЛЕДОВАНИЯ · СТАТЬИ · РЕЦЕНЗИИ



W. B. Williams.

П Е Т Р М И Х А И Л О В И Ч
БИЦИЛЛИ

ТРАГЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

ИССЛЕДОВАНИЯ · СТАТЬИ · РЕЦЕНЗИИ

МОСКВА · РУССКИЙ ПУТЬ · 2000

Вступительная статья, составление и комментарии
М. Васильевой

Подготовка текста
М. Васильевой, И. Оловянниковой

Оформление Г. Берштейна

© М.А. Васильева, составление, вступит. статья,
комментарии, 2000

© Г.М. Берштейн, оформление, 2000

© Издательство «Русский путь», 2000

ПУТЬ ИНТУИЦИИ

В самом понятии — русское зарубежье — присутствует некая эфемерность. «Исчезнувшая» Россия, которой на карте и в «официальной» истории уже не было. На этом фоне четко запрограммированного вымирания, исчезновения ярко, незакономерно выступает полноценность самого явления, каким была русская эмиграция. Ее новый опыт — опыт «вопреки» — не только преодолел параллельное себе время, но оказался способен влиять на будущее русской культуры.

Расцвет литературы «первой волны» русского зарубежья совпал с ее запретом в России. Возможно, отсюда хаотичность возвращения на родину, которое тоже было обречено на несколько «волн». «Первая волна» возвращения торопливо наверстывала упущенное, но в ее интерпретации русское зарубежье напоминало скорее «шум времени», нежели сложный диалог с полемикой, пересечениями идей, открытий, догадок и каким-то общим движением мысли, усилием поиска, который шел на всем пространстве русского рассеяния. Этот диалог не мог быть восстановлен сразу просто потому, что многие его участники выпали в те годы из поля зрения издателей. Наступившая затем «вторая волна» возвращения (вряд ли она будет последней) заполнила многие пустоты — авторы, известные до недавнего времени только узкому кругу специалистов, стали известны и широкому читателю. Оказалось, что сам феномен культуры русского зарубежья во многом обязан именно этим именам.

К таким авторам принадлежит и Петр Михайлович Бицилли — один из ученых-энциклопедистов уходящего столетия. Выдающийся историк, филолог, автор большого числа фундаментальных трудов, блестящий преподаватель, он долгое время был практически неизвестен отечественному читателю. Он не попал в первую, «постперестроечную волну» возвращения литературы русской эмиграции на родину наподобие мало изученных или «маргинальных фигур» русского зарубежья. Возможно, здесь виновата география, — София, где жил и работал ученый, не была таким крупным центром русской эмиграции, как, например, Прага, Берлин или Париж. Географически Болгария оказалась окраиной русского рассеяния. Здесь сложнее было состояться ученому-эмигранту.

После же войны, когда политика Болгарии резко переменялась, Бицилли, как представитель дореволюционной культуры, пережил травлю — у него не было возможности ни преподавать, ни публиковаться. Инерция «умолчания» сопутствовала имени Бицилли долгие годы, необходимы были усилия издателей, чтобы крупный ученый не был причислен все так же, по инерции, уже в наше время к именам «второго ряда». Большую роль здесь сыграли болгарское издание в двух томах¹, а также российские и русско-болгарские издания трудов Петра Бицилли².

Труднее всего добиться объективности, описывая время, которое само необъективно распределило роли, время ложного мифотворчества. Это время пришлось на эпоху русской эмиграции, которая прожила в конечном счете пусть и достойную, но не свою, «чужую», судьбу на чужбине. Так было и с Бицилли — выдающимся ученым со скромной, невыдающейся судьбой. Стойким остается и еще один миф: Балканы, как географическая окраина русского рассеяния, подчас воспринимаются и как культурная окраина эмиграции. Однако наследие русского зарубежья на Балканах не изучено с должным вниманием, хотя здесь преподавали видные русские ученые. В 20-е годы Болгария стала культурным перекрестком эмиграции, ее высшие учебные заведения «пропустили» через себя таких блестящих преподавателей, как Н.П. Кондаков, К.В. Мочульский, Н.С. Грубецкой. Отъезд из Болгарии в 1922 году ряда ученых изменил ситуацию, в то же время она не была однозначной, только стремлением как можно быстрее покинуть «окраину» объяснить ее нельзя. Так, например, отъезд в Вену Николая Сергеевича Грубецкого был во многом спровоцирован болгарскими властями после смены политического курса: неприемлемые условия, предложенные ученому министром просвещения (крайне низкий оклад и не соответствующая ни положению, ни признанию в научном мире должность), вынудили Грубецкого отказаться от курса по сравнительному языкознанию, который он читал в Софийском университете. Однако Болгария и после 1922 года не потеряла своего значения как культурный и научный центр русской эмиграции. В нашем издании впервые публикуется предисловие к «Заметкам и материалам к библиографии русских преподавателей в высших учебных заведениях Болгарии. 1920—1944» Андрея Павловича Мещерского, а также глава

¹ Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурологические работы: В 2 т. Т. 1. София, 1993 (том 2-й подготовлен к печати).

² Бицилли П.М. Европейската култура и Ренесансът. М., 1994. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. Бицилли П.М. Избранные труды по филологии М.: Наследие, 1996. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996.

из этой рукописи о П.М. Бицилли³. Андрей Мещерский, будучи зятем профессора (он был женат на дочери Петра Михайловича, Марии), безусловно, хотел воздать должное близкому человеку; в то же время он ставил перед собой более широкую задачу — воссоздать реальную творческую, научную атмосферу русской эмиграции в Болгарии. Таким образом, имя Бицилли оказывается в ряду целой плеяды блестящих преподавателей, ученых-эмигрантов из России, работавших на Балканах.

* * *

Научная карьера Петра Михайловича Бицилли в дореволюционной России складывалась успешно. После окончания классической гимназии (1899) он поступил на историко-филологический факультет (историческое отделение) Новороссийского университета. В 1904 году, будучи студентом, за участие в политических студенческих волнениях был временно исключен из университета и, отбыв воинскую повинность в Одесской инженерной дистанции, вышел в запас в чине унтер-офицера и в том же году закончил университет. Через год как стипендиата молодого ученого оставляют для подготовки к магистерскому экзамену по кафедре всеобщей истории. Он ездит в научные командировки — работает в архивах и библиотеках Франции, Германии, Италии. В 1910 году Бицилли сдает магистерский экзамен и через год избирается приват-доцентом по кафедре всеобщей истории в Новороссийском университете и одновременно преподавателем той же дисциплины на Одесских высших женских курсах. В 1912 году в Одессе публикуются его первые научные работы: «К вопросу об источниках Athenaeon politea» и «Тацит и римский империализм», а в 1914 году выходит «Западное влияние на Руси и начальная летопись». Эти работы сразу обнаруживают глубокие познания автора в филологии, истории, философии культуры. В этом же году публикуется магистерская диссертация «Салимбене. Очерки итальянской культуры XIII века»⁴ (отд. изд. — Одесса: Техник, 1916), а в 1917 проходит ее защита в Петроградском университете. В те годы Петроградский университет славился своей школой медиевистики, которую возглавлял И.М. Гревс. Тот факт, что Гревс выступил официальным оппонентом на защите диссертаций и дал самый положительный отзыв о научных изысканиях начинающего ученого,

³ Эта рукопись, хранящаяся в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 804, была любезно предоставлена для настоящего издания сотрудниками отдела.

⁴ См.: Записки Имп. Новороссийского ун-та. ИФФ. Вып. 12. Одесса. 1914. С. 1—390.

позволяет причислить Бицилли к этой школе медиевистики. После защиты его избирают штатным доцентом, а вскоре — экстраординарным профессором по кафедре истории в Новороссийском университете. В 1918 году Бицилли получает приглашение в Саратовский университет на должность ординарного профессора, но в должность ему не удается вступить из-за начавшейся Гражданской войны.

Петр Михайлович Бицилли был далек от политики и все свое время отдавал преподаванию и научной работе, однако накануне революции из близких ему партий кадетов и эсеров выбирает последнюю. Остается только предположить, что в те годы ученый испытал свойственный русской интеллигенции романтический настрой по отношению к революции, который сменился вскоре разочарованием. Уже в 1917 году он публикует в Одессе труд «Основы социализма», где дает анализ экономической, политической и социальной теории Маркса и приходит к выводу о ее возможном вырождении в грубый автоматизм. «Что если, — провидчески замечает он, — «экспроприация экспроприаторов» выродится в спорадические грабежи и насилия, завершится расхищением en masse общественного достояния и наступлением «сумерек цивилизации», нового средневековья?»⁵. К этой теме Бицилли возвращался не раз, в том числе и в написанной позже программной статье «Параллели» (1932).

Две исторические работы, опубликованные в России перед самым отъездом, в 1919 году, — «Падение Римской империи» и «Элементы средневековой культуры» — относятся к значительным исследованиям по античности и медиевистике. Размышления об эпохе упадка античного мира, поиск истоков разложения империи, видимо, не случайны в эти годы.

В «Элементах средневековой культуры» ученый заявил темы, которые стали в его творчестве «сквозными». Прежде всего — это вывод о статичности, универсальности средневекового миропонимания при всем разнообразии его внешнего выражения. Эта неподвижность во многом продиктована единством культуры Средневековья и ее полным подчинением одному центру — Церкви. Отсюда и идущая со Средневековья трактовка Католической Церкви не только как единой, но и как единственной. Книга «Элементы средневековой культуры», давшая множество новых идей в медиевистике и культурологии, получила высокую оценку И.М. Гревса⁶. В последующих работах Бицилли поднимает тему «нового средневековья» XX века, говорит

⁵ Бицилли П.М. Основы социализма. Одесса, 1917. С. 45.

⁶ Гревс И.М. Лик и душа Средневековья (По поводу вновь вышедших русских трудов) // *Анналы*. Пг., 1922. № 1.

о настойчивом стремлении Новейшего времени все к той же универсальности, однако стремление это диктуется не единством культуры, а единством цивилизации. Одну из разрушительных для культуры черт «нового средневековья» Бицилли видел в потере нациями их индивидуальности⁷. Понятие «новое средневековье» Бицилли вводит параллельно с Н.А. Бердяевым, однако придает ему абсолютно иной смысл, не связывая с ним никаких утопических упований на «возврат к более высокому религиозному типу»⁸. Работы ученого о «цивилизации» и «культуре» совпадают с периодом, когда шла полемика вокруг работы О. Шпенглера «Закат Европы». Бицилли также трагически, по-шпенглеровски смотрит на будущее культуры, разрушаемой цивилизацией, однако поиск Бицилли самостоятелен, он не просто «дополняет» или «развивает» идеи немецкого философа, но обозначает новые проблемы — в том числе и там, где Шпенглер, говоря словами Н.А. Бердяева, «просмотрел роль христианства в судьбе европейской культуры»⁹.

Революция разрушила планы — то, что Бицилли так и не смог занять предложенную ему должность ординарного профессора в Саратовском университете, сыграло свою роль. В эмиграции он долгое время не мог найти работу, соответствующую его уровню. В 1920 году Бицилли покидает Россию, судьба забрасывает его в сербский городок Вране. Здесь ему пришлось столкнуться с условиями, «исключающими всякую возможность научной работы» (как он признавался в письме Н.П. Кондакову¹⁰). Бицилли переживает длительную депрессию, связанную с тяжелейшим материальным положением, а главное, с невозможностью в заштатном городке работать с книгами — для него это было равносильно «отбыванию каторги»¹¹. Он просит место школьного учителя, библиотекаря — «лишь бы в городе, где имеются библиотеки и книжные магазины»¹². В 1920 году ему предлагают место доцента на кафедре всеобщей истории философского факультета в Скопье (Македония). Здесь он работал до 1924 года. Насколько безрадостным было тогда его настроение, говорят письма к другу, переводчику, Клавдии Васильевне Флоровской (ученице И.М. Гревса, сестре Г.В. и А.В. Фло-

⁷ Бицилли П. Проблема нового средневековья // Новый град. 1932. № 2. С. 50—58.

⁸ Бердяев Н. Новое средневековье // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Сост., предисл. и коммент. Р. Гальцевой. М., 1994. Т. 1. С. 426.

⁹ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Указ. изд. Т. 1. С. 381.

¹⁰ Мещерский А.П. Заметки и материалы к библиографии русских преподавателей в высших учебных заведениях Болгарии. 1920—1944. София, 1955—56) // Наст. изд. С. 575.

¹¹ Там же.

¹² Там же. .

ровских): «Скука ужасающая. Работать не могу. Тянет в Прагу, а еще больше домой» (письмо от 7 марта 1922 года). «Получить возможность выбраться отсюда составляет в данный момент предел моих желаний. Масштабы у меня с Вами не совпадают: Вы еще можете мечтать о Фрейбурге или Париже, но для меня, после 3-х лет проведенных в Скопье, и София кажется чем-то вроде Парижа...» (письмо от 29 июня 1922 года)¹³.

Судя по этим письмам, Петр Бицилли сам выбирал дальнейшую географию своей судьбы и, в отличие, например, от Ивана Бунина, не захотевшего долго задерживаться на Балканах, как бы заочно исключал для себя крупные центры русской эмиграции — сегодня такую позицию можно объяснить лишь рядом предположений. Для блестящего ученого энциклопедических знаний самым главным было как можно скорее выйти из безвоздушного пространства неприменимости своих знаний, наиболее быстрым решением этой проблемы оказался Софийский университет. Немалую роль здесь, видимо, сыграла удивительная скромность Петра Михайловича, о которой упоминали и его ученики¹⁴ и А.П. Мещерский в своем биографическом очерке. Другую причину назвал В.П. Вомперский в своей вступительной статье¹⁵ — экстраординарному профессору-эмигранту (в отличие от ординарного) было непросто в те годы найти себе работу, тем более в крупных европейских городах. В Софийском же университете его труды знали и ценили. Историк Н.П. Кондаков еще до эмиграции дал самый положительный отзыв на «Элементы средневековой культуры»¹⁶. По его ходатайству, а также профессора В.Н. Златарского Софийский университет имени Климента Охридского пригласил Бицилли на должность заведующего кафедрой всеобщей истории. В январе 1924 года он всей семьей перебирается в Софию и 10 марта вступает в должность. Вся дальнейшая судьба Бицилли будет связана с Болгарией, здесь он проведет почти 30 лет. София дала ученому то, чего ему так не хватало в Скопье и Вране, — он попадал в близкое по уровню окружение (в Софийском университете в те годы работало более 30 русских ученых), у него оказывалось больше возможностей для преподавательской и научной работы. Именно в Софии начинается наиболее значительный период в жизни профессора. «Его присутствие стало причиной

¹³ Там же. С. 580.

¹⁴ См.: Гандев Х. Петръ Михайлович Бицилли // Векове. 1980. № 2. С. 61—72.

¹⁵ Вомперский В.П. Петр Михайлович Бицилли. Жизненный путь // П.М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 9.

¹⁶ П.М. Бицилли в своем *suppliculum vitae* пишет, что отзыв Н.П. Кондакова был напечатан в газете «Одесский листок» в 1919 г. (см. Мещерский А.П. Заметки и материалы... // Наст. изд. С. 577), однако в 1919 году «Одесский листок» уже не выходил.

качественного скачка в преподавании. В его научном творчестве начинался самый плодотворный период, внесший ценный вклад в болгарскую историческую науку», — вспоминал его ученик, профессор Христо Гандев¹⁷. За 24 года помимо основного курса по новой и новейшей истории Бицилли было прочитано около 80 оригинальных спецкурсов, причем их темы ни разу не повторялись. Вскоре в Праге выходят две его книги: «Очерки теории исторической науки» и «Этюды о русской поэзии».

Книгу «Очерки теории исторической науки» (1925) можно назвать программной и итоговой одновременно. Она подводила черту под целым этапом в эволюции взглядов Бицилли как историка. В то же время это была книга переломная, именно с нее берет начало постепенный уход Бицилли от исторической науки. Оценки этого издания в эмигрантской критике были неоднозначными. Но даже в негативном отклике известного историка, филолога Дмитрия Чижевского воздавалось должное новизне идей ученого из Болгарии. Очевидный минус «Очерков» Чижевский видел в их «вулканичности»: «Но автором самим эта “вулканичность” как будто не замечена, в поток лавы он поставил письменный стол и написал “книгу” с примечаниями, “экскурсами” и цитатами»¹⁸. В то же время Чижевский отметил «не только методологическую, но и философскую плодотворность книги» и, безусловно, не случайно.

В основу «Очерков» легла полемика с философией истории. С точки зрения Бицилли, рационализация истории, попытка подвести ее под некую метафизическую базу исключает в истории момент случайности, иррациональности. В итоге тем, что не подходит в реальной истории под «образец», «Абсолют», приходится жертвовать в угоду истории идеальной, некой абстракции. Попытка найти в исторической данности единый и абсолютный смысл, трактовка ее в «оптимистическом духе» оборачивается умерщвлением ткани самой истории, отказом от идеи творческой самобытности каждого реального агента исторического процесса, — единичной личности. Метод убивает свой предмет, история жертвуется в угоду схеме. По большому счету Бицилли виртуозно доказывал несостоятельность любого моделирования истории, будь оно определено неким Абсолютом, как в «Философии истории» у Л.П. Карсавина (полемику с которым Бицилли начал еще задолго до «Очерков»), или идеальным обществом в духе марксистской теории. Любое «оформление» исторической данности неминуемо ограничивает и ущемляет

¹⁷ Гандев Х. Указ. соч. С. 61.

¹⁸ Чижевский Дм. Рецензия на «Очерки теории исторической науки» // Современные записки. 1929. № 39. С. 542—43.

ее — все специфически историческое, «индивидуальное», «случайное» остается неким не поддающимся рационализации остатком. «При всей своей простоте эта аргументация, на наш взгляд, очень больно поражает всякую рационализирующую философию истории», — заметил в своей рецензии Чижевский¹⁹. Однако указанное Бицилли противоречие относилось не только к философии истории. По большому счету Бицилли вскрывал глубокую антиномию всей исторической науки, неразрешимость противоположности двух основных подходов к исторической данности и двух научных понятий — эволюции и творчества. «Жизнь все равно оказывается бесконечно сложнее построений и схем, и охватить ее одновременно и философски и исторически, и во всем ее многообразии, и в ее основных тенденциях невозможно»²⁰. Отсюда у Бицилли следует вывод о бессилии науки перед попыткой дать абсолютно верную периодизацию истории. Претендуя на то, чтобы быть памятью человечества, историческая наука все равно остается лишь суррогатом памяти, реконструкция всегда субъективна и мертва. Вопрос — каков должен быть для историка критерий при приведении в порядок хаоса данности — остается в «Очерках» открытым. Если бы автор попытался дать ответ, то неминуемо впал бы в противоречие с собственным методом и со сверхзадачей книги. Отсюда, может быть, то ощущение легкого неудовлетворения, которое чувствуется в рецензии Чижевского на «Очерки», существующее в параллель с признанием плодотворности метода. Однако «плодотворность» эта была по-своему «разрушительной», поскольку заключалась в признании бессилия науки перед предметом своего изучения.

Взгляды Бицилли на историю формировались в эпоху рождения новой традиции в философии, связанной с именем Анри Бергсона. Концепция «первичной интуиции», «длительности», выдвинутая французским философом, оказала огромное влияние на философскую мысль XX века, на феноменологию Гуссерля, фундаментальную онтологию Хайдеггера, католический модернизм, на философскую мысль русской эмиграции. Интуитивизм Бергсона во многом определил и научный метод Петра Бицилли. Однако, сближаясь с французским философом в размышлениях о необходимости «интуитивного охвата всеединства», он говорил об ошибочности механического воспроизведения непрерывного психологического времени Бергсона на реальное историческое время и не принимал подобное утрированное «бергsonianство» в «Философии истории» Льва Карсавина.

Доверие к жизнеощущению, а не к абстрактным формулам (снова сбли-

¹⁹ Там же. С. 544.

²⁰ Бицилли П. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925. С. 27.

жение с Бергсоном) делало научный метод Бицилли подчеркнуто открытым. Именно эта открытость, доверие к исследуемому материалу, поиск в нем неповторимого, индивидуального во многом объясняют феномен научного наследия ученого-эмигранта — его теория не выродилась, не застыла в раз и навсегда «смоделированных» формах, она интересна, актуальна и сегодня. Выявление индивидуального (конечная цель всех его трудов) во многом объясняет и феноменальную плодотворность метода — библиография Бицилли обширна. «Даже при беглом просмотре основных тем, затронутых статьями П.М. Бицилли, становится ясным, что в творчестве этого ученого нельзя установить *основного* направления его научной деятельности: разнообразие и богатство тем, исключительная эрудиция, ум, тонкость, вкус и оригинальность в подходе к каждому рассматриваемому вопросу убеждают нас в том, что П.М. Бицилли был одним из последних выдающихся ученых с энциклопедическими интересами в области гуманитарных наук»²¹. И все-таки «основное направление» в творческом наследии Бицилли было, его и определил Мещерский словом «разнообразие» — ученый постигал индивидуальность во всем ее разнообразии, именно одноличности, универсальности сам — как индивидуальность — всячески сопротивлялся. Знаменательно, что «Очерки», писавшиеся в начале 20-х годов как реакция на трагические события русской революции, во многом были книгой провидческой. В эпоху тотального «моделирования» истории и кризиса гуманизма, когда самые немислимые утопии и «формулы» становились реальностью, а ценность индивидуальности ставилась под сомнение или оказывалась частью всеобщего лабораторного эксперимента, доверие ученого к живой интуиции, его интерес к «единственному», «неповторимому», его настойчивое обращение как историка к новой проблеме исторического понимания — проблеме абсолютной ценности единичной личности становились вызовом времени.

Истоки эстетико-индивидуализирующего метода Бицилли следует искать в традициях русской дореволюционной историографии, в том числе в традициях, выработанных школой И.М. Гревса, которая строилась на индивидуализации исторического материала, понимании бесконечной сложности жизни, на отказе от обобщающих формул. Именно этот путь — «открытый», а не «формул» — для Бицилли был предпочтителен, глубокое изучение отдельного исторического явления «изнутри» он ставил выше искусственной схемы. Другой выход из кризиса исторической науки он видел в замене философии истории философией культуры. Философ культуры имеет дело не со всей

²¹ Мещерский А.П. Предисловие к «Библиографии трудов профессора П.М. Бицилли» (машинопись). София, 1954. РО ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 804.

историей человечества, а с наивысшим проявлением индивидуального, с явлениями, в которых явственнее всего запечатлелся «дух эпохи» — и потому здесь можно провести имманентную закономерность развития этих явлений. Именно в философии культуры становится возможен эстетико-индивидуализирующий синтез, искомый интуитивный «охват всеединства». В итоге ученый преодолевает вскрытую им же самим антиномию историзма ценою ухода в другую область. Здесь «художественный» метод Бицилли во многих своих положениях приближался к эстетике Бенедетто Кроче.

В конце 20-х годов у Бицилли происходит смена ориентиров, он постепенно уходит от исторической науки, медиевистики к филологии, к трудам по культуре. Сам Петр Михайлович, будучи блестящим преподавателем истории, автором многочисленных исторических трудов, в одной из своих поздних автобиографий отметил смену своих научных интересов: «...Оторванный и от родины, и от эмигрантской общественности (которая, говоря вообще — по крайней мере там, где я находился, вдохновлялась совсем иными идеями и надеждами), я всецело отдался научным занятиям. Мною было напечатано много статей на общественно-исторические, а еще более на литературные и лингвистические темы»²². С одной стороны, уход в филологию объясняется чисто внешними обстоятельствами — плохо развитой, в отличие от дореволюционной России, научной традицией медиевистики на Балканах. С другой стороны, причина смены интересов крылась в самом «художественном» методе, в желании преодоления антиномии «эволюции» и «творчества», «индивидуального» и «целого»: «...анализ произведений словесного искусства, т. е. творчества, требует вместе и большей осторожности и большей свободы. Главное же, чем он методологически отличается — по крайней мере, должен отличаться — от анализа документов, сводится к следующему: историк-палеограф изучает — как общее правило — единственно части, а не целое, которого — с точки зрения эстетической — в “документе” нет. Эстетическая критика не только должна исходить от целого: целое является ее объектом. Здесь — различие принципиального свойства»²³.

Наивысшим выражением индивидуальности нации в современной культуре ученый считал национальный язык. В своих лингвистических трудах он во многом разделял взгляды Карла Фосслера и особенно подчеркивал ценность его труда «Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung» («Французская культура в зеркале ее языкового развития»). Проблеме национального

²² Мещерский А.П. Заметки и материалы... // Наст. изд. С. 573.

²³ Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. См. также: Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 385.

языка Петр Бицилли посвятил ряд работ («Нация и государство», «Нация и народ», «Нация и язык» и др.), ставших во многом «лингвистическим» продолжением «Очерков теории исторической науки». В одной из лучших своих работ «Трагедия русской культуры», где пересеклись литературоведение, история, культурология, лингвистика, ученый исследовал причины невероятного скачка, который сделала русская культура в XIX веке. В статье он проводит эксперимент, возможность которого была заявлена еще в «Очерках», — предлагает новую периодизацию истории, рассматривая «золотой век» русской литературы как отголосок европейского Ренессанса. По Бицилли, отсталость России, была минусом с точки зрения цивилизации, в то же время величайшим благом с точки зрения культуры: «золотой век» русской литературы творчески усвоил и по-новому осмыслил весь опыт мировой литературы, освободившись от ее затертых со временем литературных приемов. В то же время цивилизация не успела заслонить в русской литературе индивидуального, продиктовать общий, универсальный уровень. Эта идея стала сквозной в литературоведении Бицилли. В работе «Бунин и его место в русской литературе» он заметит: «У каждой другой из мировых литератур можно подметить известное единство стиля, общее, в каждый данный эволюционный момент, всем ее уровням. К русской литературе это неприменимо. На верхах ее — несколько ярчайших индивидуальностей, из которых каждая с точки зрения стиля является совершенно обособленной величиной; ни одна литература в этом отношении не была столь богата и столь разнообразна...»²⁴.

Первое из наиболее крупных исследований Бицилли по литературе «Этюды о русской поэзии» (1926) получило наибольшее количество откликов критики. В «Этюдах» основой стихосложения был назван ритм, который «находится в органической связи с мироощущением поэтов», исходя из этого, прослеживалась эволюция русского стиха от Ломоносова до Блока. Отклики на книгу были самыми противоречивыми, однако во взгляде на этюд о Пушкине рецензенты оказались единодушны, назвав его лучшим. «Его остроумное доказательство того, что единство “Евгения Онегина” создано ритмом и именно онегинской строфой, как и многое другое, сказанное о Пушкине, представляется нам прочным приобретением русской критики», — замечал Михаил Цетлин²⁵.

В «Этюдах» сразу же проявил себя стиль Бицилли-филолога: экспрессив-

²⁴ Бицилли П. Бунин и его место в русской литературе // Наст изд. С. 420

²⁵ Цетлин М. Рецензия на «Этюды о русской поэзии» // Современные записки. 1926. № 27. С. 568.

ная «монтажность» подачи мысли у него сочетается с умением видеть целое, парадоксальность суждений с высокой научной культурой, подробность лингвистического анализа с неожиданными «озарениями» в постижении мировоззрения писателя. В филологических трудах ученого в прямом смысле слова «мыслям тесно», но они существуют как бы в «трехмерном пространстве», каждая предполагает перспективу, не бесплодна, сразу находит отклик в читателе. Эту особенность отметил в своей рецензии на «Этюды» Владимир Вейдле: «Эстетическая критика не только должна исходить от целого: целое является ее объектом. Автор не просто высказывает эти истины, он их показывает, он осуществляет их всей своей книгой. Именно эта неколебимая правда основной точки зрения позволяет ему видеть все так верно и многое столь по-новому. Построение его книги вряд ли совершенно, ни в одной из ее глав ход мыслей не завершен, не увенчан, но мысли эти никогда не бесплодны, везде мы можем присоединиться и продолжать. И все благодаря той же первой правде даже методы опасные приводят к ценным результатам. Так, намерение автора ответить на вопрос, каким видел Пушкин мир, установлением наиболее часто встречающихся у него оборотов, образов, символов само по себе неубедительно, как всякий подсчет, и может привести к обобщениям, внутренне неоправданным, оно приводит к представлению о динамичности Пушкина, о восприятии им мира прежде всего как жизни, как движения, представлению действительно плодотворному и что-то раскрывающему нам»²⁶.

Имя Бицилли-филолога сразу привлекло к себе внимание как самостоятельная величина. Первые попытки определить ему место в иерархии научного мира были чаще всего ошибочны, как, например, опрометчивая попытка М.Л. Гофмана причислить Бицилли к формалистам²⁷. Наблюдательность по отношению к форме, приводящая к множеству открытий, параллелей, сопоставлений, приближала ученого к формальной школе. Но даже формальный метод — один из наиболее близких Бицилли — оказывался для ученого «приемом», что-то моделирующим, диктующим писательской индивидуальности от себя. «...только изучение явных соотношений вещей приводит к разумению тайных соотношений слов, т. е. к словесному искусству», — заметит он в одной из статей²⁸. В своем литературоведении Бицилли всегда искал «второго плана» в произведении — особой точки пересечения формы и содержания, то необъяснимое, иррациональное, что несводимо только к

26. Вейдле В. Рецензия на «Этюды о русской поэзии» // Дни. 1926. 31 янв. С. 4.

27. Гофман М.Л. Рецензия на «Этюды о русской поэзии» // Благонамеренный. 1926. № 27. С. 164—65.

28. Бицилли П. Бунин и его место в русской литературе // Наст. изд. С. 422.

сюжету или только к словесным рядам и что в литературном произведении, по Бицилли, напрямую выходит на «второй план» бытия. Отсюда его полемика как с литературоведением от «социалистического реализма», так и с формальной школой. «Без видения этого второго плана бытия вообще нет и не может быть искусства. С этой точки зрения все художники — одной природы. Разница лишь в том, что каждый из них в своем творчестве, которое, сколь бы художник ни был охвачен идеей “второго плана”, все же по необходимости обращено к нашей жизни, к эмпирической данности, — ибо ведь и она есть реальность, с которой мы связаны и без переживания которой невозможно и переживание той, другой реальности, — выражает это двойственное восприятие реальности»²⁹.

Параллельно с научной и преподавательской деятельностью в Софийском университете Бицилли начинает с конца 20-х годов активно сотрудничать в периодических изданиях русского зарубежья: в журналах «Числа», «Звено», «Русские записки», «Новый град» и др. Чаще всего он публиковался в одном из лучших журналов русской эмиграции — «Современных записках». «Хотя он ни идейно, ни географически ... не был близок к редакции, им было напечатано с 1925 по 1940 год 30 статей и 75 рецензий (в отношении рецензий это был, кажется, рекорд для “Современных записок”...)», — отметил Глеб Струве в своей книге «Русская литература в изгнании»³⁰. Факт примечательный. Лучший парижский журнал опубликовал наибольшее количество рецензий, написанных ученым, живущим вдали от крупных эмигрантских центров. Прежде всего это говорит об удивительной начитанности профессора — современную литературу эмиграции и России он знал блестяще (что было непросто в условиях оторванности как от родины, так и от основных центров русского рассеяния), сегодня «литературную ситуацию» тех лет можно с успехом восстанавливать по рецензиям Петра Бицилли. В то же время частота публикаций в «Современных записках» подтверждает большую заинтересованность журнала в сотрудничестве. Рецензии Бицилли никогда не напоминали поденную работу — он умел писать увлеченно, владел ярким литературным стилем, не впадая в «научообразие» дурного толка и одновременно не изменяя насыщенности мысли, интенсивности научного поиска. Его рецензии на произведения Бунина, Набокова, Зайцева и других писателей-современников и небольшие статьи, такие, как «Гоголь и класси-

²⁹ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Наст. изд. С. 331.

³⁰ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956. С. 56. (М.—Париж: YMCA-Press—Русский Путь, 1996. С. 52).

ческая комедия», «Чехов», «Что такое роман?» — список этот огромен — стали классикой литературоведения и литературной критики. Отзывы ученого ценили и сами писатели, что подтверждает переписка Бицилли с И. Буниным, М. Алдановым, Тэффи, Г. Ивановым и др.³¹ Вот как определил литературно-критический стиль профессора Георгий Адамович: «В нашей здешней, эмигрантской литературе имя П. Бицилли дорого всем тем, кто ценит мысль. Когда видишь его подпись, будь то под большой журнальной статьей, или случайной заметкой, сразу испытываешь какое-то особое, чисто умственное, головное нетерпение... Традиционное выражение будить мысль применимо не к очень большому числу наших современников: раз, два — и обчелся... Бицилли — бесспорно, из тех, кто имеет на него право.

...Он литературу знает и понимает: соединение редкое, много более редкое, чем обычно принято думать. Ученость его как бы творческая. В ней нет ничего непереваренного, никаких мертвых грузов — имен, названий, дат, терминов, фактов, лежащих в памяти, как гряда пыльных рукописей в наглухо запертом архиве. В знании он ищет и находит смысл, оно его не тяготит, он не подавился книгами, по чьему-то меткому, давнему выражению... В ста или полутора строках Бицилли иногда успевает коснуться стольких тем и вопросов, что разработка их потребовала бы большого исследования, некоторые из этих рецензий трудно забыть...»³².

Адамович верно предугадывал будущее кратких заметок ученого, многие из них пунктирно намечали будущие большие исследования. В то же время ряд публикаций в периодических изданиях изначально был заявлен как фундаментальные труды — такой стала статья, напечатанная в «Современных записках» еще в 1928 году, — «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого». В ней автор задолго до исследования Б. Эйхенбаума «Толстой и Шопенгауэр» (1935) доказывал, что эпитафия «Анны Карениной» взят Толстым не непосредственно из Библии, а из книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление». В то же время задолго до бунинского «Освобождения Толстого» Бицилли заявлял сложнейшую философскую тему: «Отношением к смерти — объективно самому важному, как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни — определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество»³³. Интересен факт,

³¹ Эта обширная переписка хранится в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 804.

³² Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1934. 29 авг. № 4900. С. 3.

³³ Бицилли П. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Наст. изд. С. 180.

что именно работы Бицилли о Толстом стали поводом и одной из ведущих тем продолжительной переписки (сроком в 20 лет) с Иваном Буниним. Эту переписку в 1931 году начал сам писатель после публичной лекции профессора на тему «Бунин и его место в русской литературе», где также проводились параллели между бунинским творчеством и литературным наследием Толстого. С легкой подачи Бунина («Сделайте одолжение, пожалуйста, возьмите в Вашу статью из того, что я Вам писал про “Дьявола” и “Митину любовь”»³⁴) Бицилли переносит часть этой эпистолярной полемики в свои статьи³⁵. По иронии судьбы статью «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» Бунин прочтет только через восемь лет после ее выхода в свет, в момент работы над книгой «Освобождение Толстого». Вот что он напишет в письме от 16 мая 1936 года: «...основа книги такова: обреченность Т. на выход из Цепи, на уход из жизни, а не из Ясной Поляны — и доказательства той обреченности. И вот опять совпадение: только на днях нашел книгу “Совр. Записок” 1928 г. со статьями о Т. и прочел впервые Вашу прекраснейшую статью, столь удивительно кончавшуюся! ... Видите, что на свете бывает!» По завершении работы над книгой Бунин в письме от 16 августа 1937 года напишет: «Дорогой Петр Михайлович, только что получил Ваше письмо, которое доставило мне большую радость: оно, во-первых, исходит от человека, писавшего о Толстом (о главной сути его творений и души) лучше и глубже всех (тут вспоминаю еще Шестова)³⁶, а во-вторых, от одного из очень немногих критиков и читателей, которые отнесутся к моей книге с интересом и вниманием, ибо кому нужно то, что в ней говорится? равнодушному ко всему на свете Адамовичу? На все на свете кисло вззирающему Ходасевичу? Всему на свете едко улыбающемуся Адданову?» В сентябрьском письме того же года Бунин напрямую попросит Бицилли дать рецензию на «Освобождение Толстого». Надо учесть болезненное самолюбие Бунина, его острый, язвительный ум и довольно холодное отношение к современникам-эмигрантам, чтобы понять, насколько он доверял ученому из Болгарии. Рецензия Бицилли появилась в 1937 году в 4-м номере

³⁴ Неизвестные письма И. Бунина / Публ. А. Мещерского // Русская литература. 1961. № 4. С. 152—58. (Далее письма Бунина к Бицилли цитируются по этой публикации.)

³⁵ См.: Бицилли П. Возрождение аллегории // Наст. изд. С. 438.

³⁶ Бунин имеет в виду статьи Л. Шестова «Откровения смерти. Последние произведения Л.Н. Толстого» (Современные записки. 1920. № 1. С. 81—106; № 2. С. 92—123) и «Ясная Поляна и Астапово. К 25-летию со дня смерти Л. Толстого» (Современные записки. 1936. № 61. С. 217—30).

журнала «Русские записки». Однако во взаимоотношениях Бунин — Бицилли не все было просто. «Размолвка» произошла постфактум, уже после смерти ученого. Во взглядах на Чехова филолог и писатель разминулись.

Книга «Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа» вышла в 1942 году, с этой работы берет начало период расцвета литературоведения ученого — в 40-е годы один за другим появляются наиболее крупные и наиболее завершенные труды о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Чехове. Достаточно проследить «чеховиану» Бицилли, чтобы понять, насколько близок был этот писатель филологу. Он публикует статьи о Чехове в «Звене» («Плагиат Чехова», 1926) в «России и славянстве» («Творчество Чехова», 1929), в «Числах» («Чехов», 1930), в «Современных записках» («Гоголь и Чехов», 1934). Выходит фундаментальный труд «Творчество Чехова» и вслед за ним — работа «Заметки о чеховском Рассказе неизвестного человека» (1947—1948), где Бицилли договаривает то, что, как ему кажется, не успел сказать в предыдущей работе. Проза Чехова становилась для Бицилли бесконечным материалом. В статье 1929 года Бицилли заметит: «На судьбе литературного наследия Чехова всего лучше выясняется бесплодие общеупотребительных по крайней мере у нас приемов критики: критики общественной, критики “философской” или “формальной”. Что касается последних двух видов критики, то показательно уже то, что их представители к Чехову даже не подступались: Чехов явно не пригоден ни в качестве предлога и отправной точки для свободного философствования, ни в качестве примера литературного “приема”»³⁷.

Отказ от «приема» ради приема, от абстрактных схем, доверие к жизнеощущению — возможно, здесь нужно искать «точку схода» в мирозерцании Бицилли и Чехова. Исключив «литературный прием» и «свободное философствование» как конечную цель, под которую можно было бы подверстать творчество Чехова, Бицилли вплотную подходил к пространству чеховской прозы и к своему опыту стилистического анализа.

Еще в статье 1929 года филолог назовет главную, с его точки зрения, черту чеховской поэтики — «строгую *мотивированность* построения его рассказов (основное правило его поэтики: если в начале рассказа говорится о ружье, то надо, чтобы затем оно выстрелило)»³⁸.

³⁷ Бицилли П. Творчество Чехова // Россия и славянство. 1929. 13 июня. № 33. С. 3.

³⁸ Там же.

С точки зрения Бицилли, в наиболее совершенных чеховских произведениях каждое слово оправданно и незаменимо другим словом без ущерба общему впечатлению и замыслу — это и подразумевал ученый под «строгой мотивированностью», в этом видел близость последнего классика «золотого века» с его родоначальником — Пушкиным. По Бицилли, Чехов замыкал круг, подытоживал опыт русской классики и начинал новую литературную эпоху. Есть нечто общее между небольшой программной статьей Бицилли «Трагедия русской культуры» и фундаментальным исследованием «Творчество Чехова»: Чехов также творчески усвоил опыт русской классики, как и она сама, творчески усвоив опыт мировой литературы, «одарила ее новым смыслом»³⁹. В сопоставлении «Творчества Чехова» с другими работами ученого выстраивается логическая цепочка: Чехов — русская классика — европейская и мировая литература — тот самый «творческий охват всеединого» от индивидуального к целому, который всегда преследовал Бицилли.

Желание доказать «мотивированность» чеховской прозы требовало искусства «медленного чтения». В книге о Чехове автор, «мотивируя» каждое свое утверждение, использовал массу цитат, сносок, комментариев, лингвистических экскурсов — вплоть до подсчета изобразительных средств, наиболее часто используемых классиком. Этот кропотливый труд был оценен не сразу. Наиболее язвительный отклик принадлежал Ивану Бунину, который подобный «подсчет» категорически отверг: «А в конце концов, какая мука читать это дьявольское занятие Бицилли! Непостижимо, что он не спятил с ума после него!... Сидит, считает, считает»⁴⁰. По отношению к современному чеховедению Бунин был крайне скептически настроен; Бицилли также попадал у него в ряд тех, кто «не справился» с задачей написать о Чехове. Однако заключительный фрагмент книги, где Бицилли пишет о мирозерцании Чехова, Бунин комментирует лаконичным: «Верно!». Не приняв «опыт стилистического анализа», Бунин не принимал *путь*, которым ученый достигал *верной* цели. По сути, писатель не распознал в «Творчестве Чехова» новизны исследования. «Алгебра» (использование частотного словаря) у Бицилли-филолога была лишь первой ступенью «художественного метода», который всегда предполагал литературоведческое открытие. Эту особенность литературоведения ученого подметил еще в 1926 году

³⁹ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Наст. изд. С. 231.

⁴⁰ Бунин И.А. О Чехове. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова. 1955. С. 368, 374.

Владимир Вейдле, подчеркнув, что у Бицилли «даже методы сомнительные и опасные приводят к ценным результатам»⁴¹.

Одним из наиболее плодотворных в книге стал подсчет слова «казалось» у Чехова. Ведя поиск изнутри самой прозы, Бицилли по-своему разгадывал тайну чеховской краткости, убедительно показывая, как, отказавшись от аналитического разложения образа, — через непосредственное впечатление своих героев («казалось») — Чехов добивался совершенно нового состояния прозы, когда образы воспринимаются мгновенно, как единое целое. Подобная поэтическая «мгновенность» («импрессионистичность»), с точки зрения Бицилли, и роднила Чехова с Пушкиным. Сегодня книгу Бицилли можно было бы назвать «поэтическим хозяйством» Чехова, наподобие известной книги Ходасевича о Пушкине, которую Бицилли высоко ценил. Со временем работа заслуженно была поставлена в ряд лучших исследований по Чехову — не случайно Дмитрий Чижевский, пожелавший опубликовать уже после смерти ученого, в 60-е годы, его произведения в немецком переводе, выбрал именно чеховедение Бицилли и, в первую очередь, книгу 42-го года⁴².

В 1945 году выходит «Пушкин и проблема чистой поэзии». Центральная тема небольшого этюда 26-го года «Поэзия Пушкина» («Этюды о русской поэзии») — главенствующая роль ритма — в итоге привела к подробному изучению пушкинского стиха в работе 45-го года. В то же время книгу Бицилли необходимо рассматривать в контексте нового опыта пушкиноведения «первой волны» русской эмиграции, для которой Пушкин был знаковой фигурой. Еще в 21-м году Ходасевич пытается разгадать именем Пушкина «надвигающийся мрак» столетия. Творчество Пушкина — первые шаги «золотого века» русской литературы — для русской эмиграции становится мерой утерянной гармонии, ясности, «соразмерности и сообразности», именем Пушкина проверяются все «сдвиги», «сломы» пришедшей на смену эпохи, ее «кризис» — от истории до литературы.

В этом контексте исследование Бицилли о Пушкине выглядит достаточно полемично. Автор не только не отдаляет поэта от новейшей эпохи «кризиса стиха», но постоянно проводит мысль, что «ясный» Пушкин, открывший бесконечные возможности русского стиха, предуга-

⁴¹ Вейдле В. Указ. соч. С. 4.

⁴² Anton P. Čechov: Das Werk und sein Stil / Petr M. Bicilli. Aus dem Russ. Übers. und mit Erg. Aus anderen Arbeiten des Auf. Hrsg. von Vincent Sieveking. München. W. Fink Verlag. 252 S. // Forum Slavicum. Bd. 7.

дал в то же время и «угасание формы», развоплощение автора в слове, которые так явно проявились в поэзии первой половины XX века (этой теме Бицилли коснется и в рецензии на «Якорь» — первую антологию русского зарубежья). В литературоведении русской эмиграции «первой волны» тема «кризиса стиха» как бы «вitalа в воздухе» — названия работ самых разных авторов, вторя знаменитой статье Стефана Малларме «Кризис стиха» («Crise de vers», 1895), подчеркнута перекликались друг с другом: «Чистая поэзия» (1933) и «Сумерки стиха» (1934) В. Вейдле, «Кризис поэзии» (1934) В. Ходасевича, «О кризисе поэзии» (1934) В. Смоленского. О новой эпохе русской поэзии Г. Иванов скажет: «Если из поэтического опыта последней четверти века можно сделать полезный вывод, то вывод этот, конечно, тот, что все внешние “достижения” и “завоевания” есть нелепость и вздор, особенно в наши дни, когда поэзия... стремится — почти до самоуничтожения — сделать свою метафизическую суть как бы обратно пропорциональной ее воплощению в размерах и образах»⁴³. Во многом это определение Г. Иванова звучит в унисон трактовке эволюции пушкинского стиха у П. Бицилли. Исследуя ритм пушкинской поэзии, Бицилли наглядно показывал, как поэт освобождался от внешних «достижений и завоеваний». Последний период его творчества, который многие из современников поэта расценивали как «кризис», был периодом, когда «метафизическая суть» пушкинской поэзии, достигнув наибольшей глубины, стала «обратно пропорциональной ее воплощению в размерах и образах».

В книге «Пушкин и проблема чистой поэзии» Бицилли как всегда оказывается верен своему методу — «интуитивному охвату всеединства» — он прослеживает пересечения прошлого и настоящего европейской и русской культуры — имена Кроче, Пруста, Андрея Белого, Ницше, Николая Кузанского, Зиммеля, Бергсона, Брюсова, Ходасевича становятся органичной частью пушкиноведения, пушкинское творчество помещается в «чистую длительность», в непрерывность исторического бытия.

В 1946 Бицилли публикует работу «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского». Труды Бицилли о Достоевском сопоставимы с исследованиями Вяч. Иванова («Роман-трагедия», 1911) и М. Бахтина о полифоническом романе («Проблемы творчества Достоевского», 1929). Предметом исследования работы 46-го года становится «двойничество» в прозе писателя, на котором «держится все построение его

⁴³ Иванов Г. Борис Поплаевский. «Флаги» // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 532.

романов и рассказов»⁴⁴. Тема «двойничества» у Достоевского разрабатывалась в эмиграции многими литературоведами, например, Д. Чижевский еще в 1929 году опубликовал работу «К проблеме двойника»⁴⁵, получившую самые положительные отклики в эмигрантской прессе. По Чижевскому, двойник — это следствие нравственного упадка человека, потеря своей незаменимости, единственности. Выбрав распространенную в те годы тему, Бицилли подчеркнуто создает независимое исследование. Все тот же тезис тождества формы и содержания приводил к самостоятельным открытиям: именно потому, что многие герои Достоевского — разновидности одного типа, двойники, проза писателя насквозь диалогична, отсюда и новый стиль — «роман-драма».

В 1948 выходит в свет работа «Проблема человека у Гоголя», подытожившая ряд ранних публикаций («Гоголь и Чехов», «Гоголь и классическая комедия», 1934). Преобладание у гоголевских героев «вещного» начала над духовным ученый доказывал путем подробного стилистического анализа. «Человек Гоголя — чистая идея актера. Такому актеру не надобно перевоплощаться в персонажа, потому что сам по себе он — ничто. И только получив маску, харю, он приобретает характер»⁴⁶. Эта «чистая идея» гоголевского героя «мелькала» в гоголеведении XX века у Ремизова («Огонь вещей»), Андрея Белого («Мастерство Гоголя»), Чижевского («О “Шинели” Гоголя», «Неизвестный Гоголь»), одну из наиболее интересных интерпретаций она получила также у Бицилли.

Сороковые годы, самые плодотворные в творчестве профессора, были полны и трагических событий. После сентября 1944, когда всем гражданам русского происхождения, проживавшим в Болгарии с «нансеновскими» паспортами, было предложено принять гражданство — советское или болгарское, Бицилли принимает советское подданство, однако не избегает гонений. По свидетельству А.П. Мещерского, в конце 1948 года по истечении очередного контракта Бицилли был уволен из университета без пенсионного пособия. Новая власть в Болгарии расценила Бицилли как педагога «буржуазного» направления. Уже в 1946 году в печати появляются враждебные статьи, в которых критикуется научный метод и изыскания профессора в области новой и новейшей истории⁴⁷.

⁴⁴ Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годешник на Софийския унив. Историко-филол. фак-т. София. 1945—46. Т. 42. Ч. 15. С. 172. См. также: Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483—549.

⁴⁵ Чижевский Д. К проблеме двойника // О Достоевском. Сб. ст. Т. 1. Прага, 1929.

⁴⁶ Бицилли П.М. Проблема человека у Гоголя // Наст. изд. С. 162.

После 48-го года его практически не публикуют. Только в 1953 году с большим трудом выходят «Заметки о некоторых особенностях русского литературного языка». Тем не менее Бицилли продолжал работать, в «Библиографии трудов профессора П.М. Бицилли» А.П. Мещерский перечисляет следующие труды: «История развития социалистических идей в Европе» (1947—1948, на болг. языке), «Этюд о творчестве Достоевского» (1947—1949, на франц. языке), «Литературно-критический разбор переводов А.С. Пушкина на болгарский язык» (1950—1951, на болг. языке) и «Заметки о лексических и тематических совпадениях и заимствованиях у русских авторов-классиков» (1952—1953, на рус. языке), которые так и остались неопубликованными. Атмосфера травли губительно сказывалась на здоровье ученого, «чувство своей ненужности, обреченности все чаще овладевало им, — вспоминает Мещерский. — Смерть (рак легкого) он встретил удивительно спокойно: он ее ждал и, очевидно, давно желал»⁴⁸. Умер Петр Михайлович Бицилли в ночь с 24 на 25 августа 1953 года. Зарубежная и эмигрантская пресса, за исключением единственного некролога Христо Гандева⁴⁹, не обратила внимания на смерть выдающегося русского ученого.

* * *

Дать всеохватывающее, полное определение взглядам Бицилли, не впадая в субъективное «моделирование», от которого уходил сам ученый, — достаточно сложно. Он был открыт ко всем новейшим исканиям своего времени, нередко и предугадывал их. Труды историков и филологов XX века — это постоянный диалог, переключка. Однако ни одной теорией, школой определить поиск Бицилли невозможно. Достаточно привести пример с его участием в 20-х годах в евразийских сборниках (например, в сборнике «На путях: Утверждение евразийцев» со статьей «“Восток” и “Запад” в истории Старого Света», 1922). Но было бы неверно причислять Бицилли к евразийцам — он один из первых указал на слабые стороны и принципиальные ошибки этого движения: «Претендовать на звание монопольного носителя общечеловеческой культуры ни один народ не имеет права, это не только грешно, это просто неумно», — напишет он в 1925 году в статье «Народное и человечес-

⁴⁷ А.П. Мещерский указывает, например, на «злую, неумную и клеветническую статью некоего Христо Нестерова», появившуюся в издании «Народна просвета» (София. Кн. 10. С. 52—64).

⁴⁸ Мещерский А.П. Заметки и материалы... // Наст. изд. С. 587.

⁴⁹ Исторически преглед. 1953. Кн. 5. С. 560—61.

кое». И в той же статье придет к заключению: «Стимулом к культурному творчеству евразийство служить не может»⁵⁰. Бицилли брал от современных течений, теорий, школ то, что было ему близко, пересекаясь с ними и ни с одной не сливался окончательно. В филологии он приближался к формальной школе, но никогда не ограничивал себя формальным методом, что сразу отметил Г. Адамович в своей рецензии на первую большую литературоведческую работу Бицилли «Этюды о русской поэзии»⁵¹. Концепция «усвоения» у Бицилли существует в контексте таких, например, работ, как «Littérature comparée: le mot et la chose» (1921) Фернана Бальдансперже, «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) Михаила Бахтина. Большое влияние на взгляды Бицилли в области филологии оказал немецкий филолог-романист К. Фосслер, разделявший эстетические концепции Б. Кроче. Поиск Бицилли в лингвистике нередко пересекался и с принципами функционально-структурного направления Пражского лингвистического кружка. Аналогии можно проводить и дальше, возможно, Бицилли был одним из тех филологов, кто предвосхитил постструктурализм и теорию интертекстуальности — достаточно сравнить центральную мысль таких его работ, как «Трагедия русской культуры», «Возрождение аллегории», «Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа» и многих других с идеей «сохранения старых форм» Ф. Джеймсона, а концепцию «чистой идеи актера» («Гоголь и классическая комедия», «Проблема человека у Гоголя») с теорией «актантовых ролей» А. Греймаса. Однако параллели эти нужно проводить крайне осторожно. Постструктурализм в своем крайнем выражении, утверждающий, что автор — это «пустое пространство проекции интертекстуальной игры»⁵² и уходящий от самой идеи творческой «индивидуальности», в итоге движется в направлении, абсолютно противоположном поиску Бицилли. Сравнительный анализ для профессора был первой ступенью «индивидуализации» художника. Он сравнивал не затем, чтобы доказать, что в литературе все уже сказано, а для того, чтобы с точностью выявить, где художник совершил открытие. «...исследовать художественное произведение — значит проникнуть в его

⁵⁰ Бицилли П. Народное и человеческое // Современные записки. 1925. № 25. С. 492.

⁵¹ Адамович Г. Литературные заметки // Звено. 1926. 3 января. С. 12. Его же: «Этюды о русской поэзии» П. Бицилли // Адамович Г. А. Литературные беседы: В 2 т. Кн. 1. СПб., 1998. С. 381—85.

⁵² См.: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien. / Hrsg. von Broich U., Pfister M. Tübingen, 1985. XII, S. 8.

собственную идею, найти его *principium individuationis* — разумеется, в этих целях сравнивая его с другими, однако, никоим образом не пытаясь вывести его из них — ибо каждое художественное произведение есть самодовлеющий замкнутый мир», — замечал ученый⁵³.

Во вступительной статье к болгарскому изданию историко-культурологических работ П.М. Бицилли Татьяна Галчева скажет об «упущенной возможности превратить в традицию определенное направление в культурной мысли»⁵⁴, так как имя Бицилли было несправедливо замолчано, на долгие годы вычеркнуто из научного наследия болгарской исторической науки. Трудно сказать, дала ли бы теория ученого определенную школу. Предположение, бесспорно, интересное — научные требования Бицилли при всей своей открытости, ясности, творческой стремительности исключают движение по проторенному пути, здесь ценность изыскания определяется не заочной принадлежностью к какой-либо «школе», а степенью чуткости к исследуемому материалу. Открытие не столько «работает» на исследователя, сколько каждый раз совершается заново. В «индивидуализирующем» методе свое движение исследователь постоянно начинает как бы «с нуля», идет в одиночку, всячески избегая шаблона. Этот путь во многом неповторим, невозпроизводим. Но если «художественный» метод Бицилли не способен к «тиражированию», то, безусловно, при других, более благоприятных исторических обстоятельствах, блестящий преподаватель и ученый мог бы воспитать целую плеяду абсолютно независимых друг от друга индивидуальностей. Сам же метод Бицилли прочно вошел в историю научных достижений, потому Дмитрий Чижевский и называл его «плодотворным», открытия профессора в социолингвистике, истории, литературоведении во многом определили дальнейшее развитие науки.

Исследования Петра Михайловича Бицилли появлялись в эпоху разрушительной нивелировки русской истории, русской культуры, русского языка. Именно в эти годы ученый развивает идею единственности, неповторимости Нации и Литературы. Залог сохранения русской литературы, ее жизненности он видит прежде всего в ее совершенстве, т. е. в гармоничном соответствии исполнения замыслу. Это осмысление совершенства русской культуры, литературы как части мирозерцания нации было, пожалуй, самым устойчивым сопротивлением, которое и

⁵³ Бицилли П. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925. С. 173.

⁵⁴ Галчева Т. П.М. Бицилли — опыт возвращения // Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурологические работы: В 2 т. Т. 1. София, 1993. С. 12.

оказывала «смутному времени» русская эмиграция. «Чем значительнее творческая личность, тем резче выступает имманентность ее *fatum*'а; чем ярче ее единственность, "монадность", тем глубже ее связь с ее временем, с его духом. Ибо в том-то и состоит ценность индивидуальности, что она переживает себя в своей связи с целым. Творческий гений поэтому столько же творит историю, сколько и творится ею. "Средний" человек рабски подчиняется всяческому условностям своего времени и своей обстановки, модам, "идеологиям", партийным программам и прочему. Человек же, стоящий в этом отношении выше своей эпохи и, так сказать, "вне" ее, проникнут тем, что кроется за всеми этими ее внешними проявлениями, являющимися нередко всего лишь грубыми искажениями ее *духа*, — и его борьба с современностью — а в этом корень всякого творчества — в сущности, не что иное, как стремление найти наиболее совершенное выражение тому, что составляет сущность ее духовных тяготений, тому, к чему сводится ее *pathos*»⁵⁵.

Составитель выражает благодарность Гуверовскому институту (Станфорд, США) за предоставленные архивные материалы, а также Владимиру Юрьевичу Макарову, другу семьи П.М. Биццлли, за сведения и уточнения, касающиеся биографии ученого.

Мария Васильева

⁵⁵ Биццлли П. Творчество Чехова // Наст. изд. С. 344—45.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Исключительная, беспримерная свобода развития русской культуры, ее кажущаяся внешняя неустроенность, неупорядоченность, наряду с ее предельным совершенством, — все это отнюдь не показатель каких-то неизменных свойств русской души...: культура и есть творимая, становящаяся национальная душа...

Петр Бицилли. Трагедия русской культуры.

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

К вопросу об источниках пушкинского творчества

Уже давно установлено, какое множество того, что Гершензон неудачно назвал «плагиатами», встречается в стихах Пушкина: то и дело находим у него заимствования чужих словосочетаний, оборотов, образов, мотивов. Считать все это «плагиатами» — значит игнорировать условия тогдашней творческой деятельности. В пушкинское время в России эти условия были сходными с теми, какие характерны, например, для Италии эпохи Ренессанса или для Франции времени «салонов» и «академий». Дифференциация интеллигенции на «писателей» и «читателей» тогда еще только начиналась, и те, кто находился вне тесного круга «немногих» собратьев по «Парнасу», рассматривались как «чернь». Литература была по преимуществу, так сказать, домашним делом, развлечением «досужных» людей, способных на то, чтобы сочетать *otium cum dignitate**, а не профессией. Пушкин, правда, был одним из первых, усмотревших и оценивших факт наступающей перемены в общественной структуре, факт возрастающей роли «черни», одним из первых литераторов-профессионалов; но над этим своим положением он сам иронизировал, ощущал его как некоторую ненормальность и выход из смущавшей его двойственности его положения как служителя Муз и «литератора» находил лишь в том соображении, что «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Во всяком случае, в первую пору его деятельности возможность сбыта «рукописей» была еще весьма ограниченной, что было обусловлено также еще и цензурными строгостями. Поэты писали свои стихи в альбомы «красавицам», обменивались между собою «посланиями», причем лишь незначительная часть этих произведений попадала затем в «альманахи». Писавший для «друга» — а известно, как тогда был распространен культ «дружбы»,

* Отдых с достоинством (лат.).

подчас чисто условной, — или для кружка друзей (впрочем, разницы тут почти не было, ибо и такие стихотворные послания, которые включались в адресованное одному лицу письмо, обычно распространялись в списках среди общих знакомых) считал долгом учтивости процитировать в своем произведении что-либо из недавно полученного произведения своего приятеля. Большинство пушкинских «плагиатов» не что иное, как всего только такие «цитации». Еще чаще бывали у него и у его современников совпадения иного несколько рода. В условиях замкнутого, «кружкового» существования, а также общей зависимости от влияний, исходивших от чужих литератур, создавался, так сказать, общий фонд сюжетов, мотивов, средств экспрессии, рифм и проч., — обстоятельство, не всегда достаточно учитываемое историками литературы, в частности пушкинистами, при исследовании источников творчества Пушкина или какого-либо иного поэта той же поры и при попытках индивидуализировать это творчество. Факт, например, пользования Пушкиным такими рифмами, как *розы — морозы, любовь — кровь, младость — сладость — радость*, для его стилистики и для его поэтической интуиции несколько не характерен — хотя, вообще говоря, степень частоты употребления того или другого слова является одним из ключей для проникновения в тайну писательского творчества (но в таком случае необходимо прежде всего установить функцию этого слова в контексте художественного произведения); равным образом, исходя из того, что те же рифмы мы находим, скажем, у Жуковского, мы еще не можем утверждать, что Пушкин именно через его посредство воспользовался этой долей «общего фонда»: роль посредника мог сыграть и любой другой из старших его современников или все они вместе. Для Пушкина гораздо характернее то, что подобными clichés он пользуется именно как таковыми, сам над этим подсмеиваясь: «И вот уже трещат морозы и серебрятся средь полей... (Читатель ждет уж рифмы *розы*; На, вот возьми ее скорей!)». «Мечты, мечты! где ваша сладость? Где, вечная к ней рифма, младость?» И это не только в период написания «Евгения Онегина» (откуда приведены эти примеры). Уже в лицейский период он пишет Вяземскому (27 марта 1816): «Что сказать Вам о нашем уединении? Никогда Лицей... не казался мне так несносным, как в нынешнее время. Уверяю Вас, что уединенье в самом деле вещь очень глупая, на зло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы жилали в деревнях и влюблены в безмолвие и тишину:

Блажен, кто в шуме городском
Мечтает об уединенье,
Кто видит только в отдаленье

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

Пустыню, садик, сельский дом,
Холмы с безмолвными лесами,
Долину с резвым ручейком
И даже... стадо с пастухом!
Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом
И над славенскими глупцами
Смеется русскими стихами;
Блажен, кто шумную Москву
Для хижинки не покидает...
И не во сне, а наяву
Свою любовницу ласкает!..»

Здесь Пушкин явно иронизирует над самим собою, а вместе с тем и над своим корреспондентом. К этому времени относится целый ряд «посланий» их обоим к друзьям, совпадающих и в тематическом и в стилистическом отношении, из которых иные написаны одним и тем же у обоих, не совсем обычным размером (трехстопный ямб), причем не подлежит сомнению, что в данном случае Пушкин почти всюду просто подражал Вяземскому: его послания по большей части написаны несколько позже посланий Вяземского¹. При сопоставлении пушкинского послания к Пушкину с первым посланием Вяземского к Батюшкову эта зависимость бьет в глаза. Оба послания — разработка темы Горация *aurea mediocritas*, состояния наиболее подходящего «мудрецу» и поэту.

Вяземский:

Виргилия приятель,
Любимый наш певец,
Не приторный ласкатель,
Не суетный мудрец,
Гораций не был знатным,
Под небом благодатным,
Тибурских рощ в тени
Он радостные дни
Посредственности ясной
С улыбкой посвящал,
Друг Делии прекрасной,
Богатства не желал.

Пушкин:

Ты счастлив, друг сердечный:
В спокойствии златом
Течет твой век беспечный,
Проходит день за днем,
И ты в беседе Граций
Не зная черных бед,
Живешь, как жил Гораций,
Хотя и не Поэт.
Под кровом небогатым...

В этих и других посланиях того же периода главный мотив их обоим — мотив «уединения» — как раз тот самый, который Пушкин

высмеивает в приведенном письме: восхваляются преимущества жизни в тиши селений, на лоне природы, вдали от шумного «света», от «столицы» с ее «суетою», сладость общения единственно с любимыми книгами и с «любезными душе» друзьями. Пушкин обещает Галичу, что когда тот оставит «Петрополь и заботы» и удалится «в счастливый городок», он с друзьями навестит его. То же самое пишет Вяземский Батюшкову (в 1-м послании):

О друг мой! мне уж зрится:
Твой скромный камелек
Тихохонько курится,
Вокруг него садится
Пряателей кружок;
Они слетелись вместе...

В послании «К подруге» Вяземский воображает себя удалившимся с женою в деревню «под кров родной» и рисует себе заранее картины этой жизни:

Уже тебя мечтою
Я, утренней порою,
Бегущей вижу в сад
Для неги и прохлад,
И Флорой и тобою
Украшенный стократ!

...Ты всё обзираешь:
Здесь мирты поливаешь,
Гвоздику расправляешь...

А Пушкин в «Послании к Юдину» (1815) воображает себя в своем «селенье» Захарове:

...с балкона
Могу сойти в веселой сад,
Где вместе Флора и Помона
Цветы с плодами мне дарят...

Туда зарею поспешаю
С смиренным заступом в руках,
В лугах тропинку извиваю,
Тюльпан и розу поливаю —
И счастлив в утренних трудах...

Поскольку дело идет о проблеме формирования творческой индивидуальности Пушкина, важно установить не только то, что, как мы видели, уже в эту, первую, стадию своего развития он стремится к преодолению влияния школы классического сентиментализма, к которой принадлежал тогда Вяземский и с которой, как это явствует из приводимых сопоставлений, последний сблизил его, но — и это главное — что эмансипация Пушкина от влияний этой школы отнюдь не была равнозначущей его эмансипации от самого Вяземского.

В своем послании «К Жуковскому» (1815) Вяземский иронически отзывается о Шишкове и его «варяжских рассуждениях»; говоря о своем творчестве, замечает: «И Дмитриев... приветствует мой дар улыбкой одобренья». В 1817 году Пушкин обратился в свою очередь с посланием к Жуковскому (написанном также, как и послание Вяземского, александрійским стихом). И здесь находим насмешки над «варяжскими» если не «рассуждениями», то «стихами»; и он, говоря о себе, ссылается на авторитет Дмитриева, почти буквально повторяя Вяземского: «И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил».

В 1815 году Вяземский написал послание «К друзьям», в котором высказывал сомнения в своем поэтическом даре. Не случайно его не признают поэтом:

И, пальцем на меня указывая, свет
Не говорит: вот записной поэт!

Он утверждает, что занятию поэзией предпочитает «на ложе сладостном из маков и из роз... понежиться еще в безвестности своей», и во всяком случае принимает такое решение (заключительные слова):

Чтоб более меня читали,
Я стану менее писать!

Это послание было использовано Пушкиным в его послании к Александру Шишкову, племяннику знаменитого основателя школы «архаистов». Здесь Пушкин высказывает сожаление, что доверился «обманчивой мечте», шепнувшей: «Ты поэт!» И заключает такими словами:

Не долго был я усыплен!
Уснув меж розами, на тернах я проснулся,
Увидел, что еще не гения печать —
Охота смертная на рифмах лепетать,
Сравнив стихи твои с моими, улыбнулся:
И полно мне писать!

Кроме этих совпадений, отмечу и еще одно: оба послания написаны «вольным» размером.

Если теперь окинем общим взглядом все до сих пор сделанные наблюдения, то увидим следующее: все рассмотренные нами послания обоих поэтов распадаются на три категории; «элегические» (темы «уединения», бегства от «света», «дружбы»), дидактические или, вернее, литературно-критические («К Жуковскому»; заключающие в себе полемику «арзамасцев» с «архаистами») и, наконец, обращенные, в сущности, к самим себе (стоит ли «писать»?); Совпадениям в содержании соответствуют совпадения и в размере (трехстопный ямб, шестистопный, «вольный»), и в образах. К этим категориям можно прибавить еще одну: это послание Вяземского «К партизану-поэту», Денису Давыдову (1815), и пушкинские послания «Товарищам» и к Василию Львовичу Пушкину, написанные ко времени окончания Лицея (1817), когда он подумывал о поступлении на военную службу. В этих посланиях их обоих, как и следовало ожидать, отражено влияние того нового, что было в «ухарской» поэзии самого Давыдова: Вяземский, «перекликаясь» с Давыдовым, естественно, как это было принято тогда, говорит его «голосом»; а Пушкин, отстаивая перед дядей свою мысль, что можно быть поэтом и вместе офицером, разумеется, не упустил случая сослаться на пример «Дениса-храбреца». Размер опять-таки общий — четырехстопный ямб. В первом из этих пушкинских посланий — явные перефразировки послания Вяземского.

Вяземский:

Пусть генеральских эполетов
Не вижу на плечах твоих...
Не все быть могут в равной доле,

И жребий с жребием не схож:
Иной, бесстрашный в ратном поле,
Застенчив при дверях вельмож;
Другой, застенчивый средь боя,
С неколебимостью героя
Вельможей осаждает дверь...

Пушкин:

Иной, под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул...

Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя...

Мы видим: прямые или косвенные «цитаты» у Пушкина из стихотворений Вяземского никогда здесь не являются случайными, вкрапленными в текст: они, напротив, всегда обусловлены контекстом. Мы здесь имеем дело с полным параллелизмом — тематическим, метрическим, лексическим; причем этот параллелизм никак нельзя свести к простому ученическому подражанию: пушкинские вещи этой поры, где он разрабатывает темы,

внушаемые ему Вяземским, уже носят на себе отпечаток пушкинского своеобразия: они отличаются той легкостью, непринужденностью, какая Вяземскому не давалась никогда. Если принять во внимание, что Вяземский, хотя он был значительно старше Пушкина (род. 1792), начал писать стихи почти одновременно с последним, можно говорить о своего рода сотрудничестве обоих поэтов, причем Вяземский, так сказать, прокладывает дорогу, но Пушкин, при каждом повороте, всякий раз обгонял его.

1817-й год, год выхода из Лицея, был в полном смысле сроком окончания пушкинских «Lehrjahre». С этого времени Пушкин обретает самого себя и вступает в полосу своих «Wanderjahre»: он уже никогда никому не *подражает*, но ищет все новых путей, обращается все к новым и новым источникам вдохновения — и эти «скитания» обрываются лишь его смертью. Иною была участь Вяземского. Он прожил до 1878 года — и, поскольку речь идет о Вяземском-поэте, на всю свою долгую жизнь остался, в сущности, таким же, каким он был в пору «Арзамаса»: русским Буало, как называл его — не вполне, впрочем, точно и исчерпывающе — Пушкин в своем письме к нему от 27 марта 1816 года, «рассуждающим», «философствующим» поэтом, верным тому стилю, который он усвоил себе в молодости. «Сотрудничество» двух друзей на поприще поэзии естественно пришло к концу. Но чем, в целом ряде отношений, дальше отходил Пушкин-поэт от Вяземского, тем, как это на первый взгляд ни парадоксально, глубже сказывалось на нем влияние последнего. И именно оттого, что это влияние было чрезвычайно глубоко, что оно касалось «внутренней формы» пушкинской поэзии, оно не легко поддается обнаружению и, насколько я знаю, до сих пор не было отмечено.

С указанной точки зрения несущественно то, что Пушкин продолжает «цитировать» Вяземского. Так, например, в своем посвящении «Евгения Онегина» (еще незаконченного) Плетневу (1827) он пишет:

Но так и быть — рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав...

А у Вяземского в «Коляске» (1826) читаем:

Друзья! боюсь, чтоб бег мой дальний
Не утомил вас, если вы,
Простя мне пыл первоначальный,

Дойдете до конца главы
Полупустой, полуморальной
Полусмешной, полупечальной...

Таких «цитат», повторяю, у Пушкина немало и из стихотворений других поэтов, которые, однако, ни малейшего влияния на Пушкина не оказали. Дело идет о таких совпадениях, которые свидетельствуют о творческом воздействии поэзии Вяземского на Пушкина и какие помогут нам установить наличие этого воздействия и там, где никаких прямых совпадений не имеется.

Покойный Владислав Ходасевич в своем последнем сборнике ценнейших, хотя отрывочных очерков, посвященных поэзии Пушкина², — преждевременная смерть воспрепятствовала ему свести все свои наблюдения над творчеством Пушкина в одно целое — обратил внимание на одну, чрезвычайно важную черту пушкинской поэтики, а именно изобилие *перечислений*, именных или глагольных, а вместе с тем и органически связанное с этим изобилие, как он выражается, «единоначатий», т.е. построение периодов, состоящих каждый из цепи одинаково начинающихся фраз. Ходасевич ограничился только констатацией этой особенности, не коснувшись вопроса ни о ее функции, ни о том, насколько она характерна именно для Пушкина, другими словами, в какой мере можно и следует говорить о ней как о его индивидуальной особенности. Ходасевич упустил из виду, что прием перечислений и «единоначатий» свойственен Вяземскому (гл. обр. ранней поры) в такой же мере, как и Пушкину. На нем построено все послание «К подруге»:

От шума, от раздоров,
Гостинных сплетней, споров,
От важных дураков,
Превосходительств тучных,
Забавников докучных
И вечных болтунов,
...
От жалких пастушков,
...
Вздыхающих в сонетах;
Безграмотных певцов,
...
От критиков-слепцов ...
От суетного света ...
О милая подруга!
Укроюсь со мной. (Стихи 1—22)

Затем следует цепь «единоначатий» (начиная с 57-го стиха): Уже воображенья Сближает отдаленье Мне тех счастливых дней, Когда ... Уже среди полей ... Горжусь своей свободой ... Уже тебя мечтою ... Бегущей вижу в сад (...); далее перечисление друзей, которые посетят их в их уединении. Таково же в общем построение первого послания «К Батюшкову». Здесь сперва цепь периодов, начинающихся с *пусть*: Пусть златом небогаты, Твоей смиренной хаты Блукстители-пенаты Тебя не обрекли ...; Пусть у твоих дверей Привратник горделивый не будет ...; И пусть в прихожей звон О друге не доложит ...; Пусть в храмине опрятной ... Слепить не будут взоров Ни выделка уборов ... Ни белизна фарфоров, Ни горы хрусталей ... (перечисление). По этой схеме построено все целиком послание. Послание к гр. Чернышеву (1816) построено по сложной схеме чередующихся «единоначатий»: *не знаешь ты...* или *не видишь ты...*; или вариаций: *твой взор не видит...* и *не для тебя...*; разнообразие вносится тем еще, что эта первая группа «единоначатий» распадается на две подгруппы: *не знаешь ты, как...* и *не знаешь ты о...*

Позже Вяземский реже употребляет этот прием и, во всяком случае, пользуется им свободнее, не подчиняя композиции столь строгим схемам. В этом отношении особенно характерна его поэма «Коляска» (1826), одна из удачнейших его вещей. Но если Вяземский в пору своей творческой зрелости охладевал к этому приему, то Пушкин остался ему верен навсегда. На нем построена онегинская строфа, более того — иногда целые цепи строф³, он широко использован и в «Графе Нулине», и в «Медном всаднике», также как и в некоторых величайших образцах его лирики, например в «Осени». Показательно одно место в «Евгении Онегине», где налицо прием перечисления является несомненной переработкой начала «К подруге», то, где (VI, 46, 47) поэт просит у «младого вдохновенья» не дать его душе «ожесточиться»

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди всedневных, модных сцен,

Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, душ и разговоров...

Не был ли этот прием, восходящий к поэзии XVIII века, с которой Вяземский был связан гораздо крепче, чем Пушкин, одним из ценнейших подарков первого последнему? Покуда я высказываю это только как предположение. Однако если это так, то чем объяснить, что как раз Пушкин остался этому приему верен дольше, чем сам Вяземский? Ответ на это может быть дан только после того, как нам удастся ответить на другой поставленный выше вопрос: о *функциях* этого приема в поэзии их обоих.

Здесь необходимы несколько предварительных замечаний. С точки зрения синтаксиса (в широком смысле) и ритмики, перечисления и «единоначатия» могут быть отнесены к одной категории средств выражения. Но с точки зрения их смысловой функции их следует различать. Для уразумения этого нужно обратиться к их генезису. «Единачатия», по своему происхождению, связаны — как и концовки — не с перечислениями, а с повторениями. Так, в произведениях так называемый народной словесности, вернее — произведениях примитивной стадии культуры, в былинах, в *chansons de geste** и тому под., постоянно повторяются одни и те же зачины, концовки (например, серии одинаковых рифм в *Chanson de Roland*), эпитеты. У Пушкина прием «единачатия» с *не*, характерный для русских былин и других памятников фольклора, использован в «Гасубе», являющемся в этом отношении опытом стилизации форм архаической поэзии:

Не для бесед и ликований,
Не для кровавых совещаний,
Не для расспросов кунака,
Не для разбойничьей потехи
Так рано съехались адехи...

Первоначально все эти разновидности приема «накопления», «аккумуляции», отражают специфическое свойство примитивного, инфантильного сознания, для которого характерно как раз влечение к накоплению всяческих ценностей, материальных или духовных, «*numero gaudere*»,

* Жестах, песнях о деяниях (франц.).

выражаясь словами Тацита, что обусловлено преобладанием начала *автоматизма* в бытовых отношениях и в сознании. Впоследствии прием «единоначатия» — вернее, вообще нанизывания фраз, построенных по одной схеме, входит в широкое употребление в ораторском искусстве: так развиваемая аргументация приобретает уже в силу своего внешнего выражения большую убедительность. Слушатель, воспринимая вслед за одним аргументом другой, построенный по той же схеме, узнавая с самого начала то, что ему уже было поднесено, тем самым легче усваивает вместе с уже указанной формой новое содержание и поддается словесному внушению. Из «discours'a» этот прием, в своем обновленном функциональном значении, переходит в классическую поэзию, проникнутую интеллектуализмом и тем самым элементами риторики.

Что до перечислений, то этот прием, пожалуй, также может быть подведен под категорию «аккумуляции», однако в совсем ином смысле. Он входит в употребление в пору «открытия мира и человека», как Michelet определил Ренессанс, — и является выражением тогдашнего энергетизма, напряженности, жизнерадостности, повышенного «жизненного порыва», стремления все охватить, все усвоить себе, ко всему приобщиться. Ярчайшим образчиком в этом отношении является проза Рабле, у которого бесконечные «перечисления» обусловлены, помимо того двойного «открытия», сделанного человеком Ренессанса, еще одним — открытием неисчерпаемых потенциальных богатств языка.

В русской литературе комбинация приемов «единоначатия» и «перечисления» характерна для XVIII века, века «русского Ренессанса», пробуждения национального и личного самосознания и вместе усвоения влияний, исходивших от Запада с его тогдашними навыками «дискурсивного» мышления и выражения мысли, с его поэтикой, в стольких отношениях подчиненной риторике. «Открытие мира и человека», открытие, исполнявшее душу «восторгом», что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать», открытие своего языка, над реализацией возможностей которого бились столько русских людей того времени, — такова была доминанта русского жизнеощущения, обусловившая собою и всю стилистику русского барокко, которую никоим образом нельзя сводить просто-напросто к подражанию немцам: здесь имело место не подражание, а творческое усвоение, обусловленное тем, что стиль немецкого барокко вполне соответствовал этому русскому жизнеощущению, поскольку и немецкое барокко было порождением сродного жизнеощущения. Особенно богата «перечислениями» поэзия Державина, которого в этом отношении можно

было бы назвать русским Рабле. Вот как описывает он праздник воспитанниц Девичьего монастыря:

Милой поступью, свободной
К гостю каждая пришла;
Принесли им: те в корзинах,
Те в фарфорах прорезных,
В разноцветных те кувшинах,
В блюдах серебряных, золотых
Сочно-желтые, багряны,
Вкусно-спелые плоды,
В хрусталях напитки холодны,
Сладки, искрометны льды...

Это не вульгарный гедонизм; это радость жизни, умиленное, восторженное, благоговейщее, *религиозное* по своему существу отношение к ней, к ее разнообразию, богатству, красоте. Надо прочесть начало этой поэмы:

Если б ум какой чудесный
Столь возвыситься возмог,
Чтоб, проникнув свод небесный,
В горний возлетел чертог;
И средь туч там бирюзовых,
Будто множество зарниц,
Белокурых, чернобровых,
Мириады светлых лиц,
В ризах блестящих, эфирных
Видал ангелов небес;
С их агатных иль сапфирных
Черпал бы восторг очес;
Красоты их луч небесной
Изумлял бы слабый взор;
Их гармонии прелестной
Тихий, умиленный хор...
Тот возмог бы, по сравненью
Сих божественных чудес,
Живо описать, к виденью
Росских мысленных очес,
Как полсвета повелитель
И его любезный дом,
Павел, посещал обитель
Юных дев *священный* сонм...

Для выражения этого своего космического сознания, этого стремления охватить жизнь во всей ее полноте, этого переживания духовного в плотском и отсюда восторга перед всем чувственным, всем, что «прекрасно», что «манит» «взор» его и «вкус» («Евгению. Жизнь Званская»), Державин столь же широко пользуется примером «единоначатий». Характернейшим примером в этом отношении служит его только что цитированное послание к Митрополиту Евгению. Он описывает свою «светлицу»,

В которой поутру иль ввечеру порой
Дивлюся в «Вестнике», в газетах иль журналах
Россиян храбрости...

В которой к госпоже, для похвалы гостей,
Приносят разные полотна, сукна, ткани,
Узорны образцы салфеток, скатертей,
Ковров и кружев, и вязани;

Где с скотен, пчельников и с птичен, и прудов
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро трепещуще лещами.

В которой, обозрев больных в больнице, врач
Приходит доносить о их вреде, здоровье,
Прося на пищу им: тем с поливкой калач,
А тем в лекарствица снадобье;

Где также иногда по биркам, по костям
Усатый староста, иль скопидом брюхатой,
Дает отчет казне...

И где, случается, художники млады
Работы кажут их на древе, на холстине...

И где до ужина, чтобы прогнать как сон,
В задоре иногда в игры зело горячи,
Играем в карты мы ...

И далее рассказ о своих развлечениях:

Иль из кристальных вод, купален, между дров,
Там внемлю юношей, а здесь плесканье дев....

Иль в стекла оптики картинные места
Смотрю моих усадеб; на свитках грады, царства,
Моря, леса, — *лежит вся мира красота*
В глазах...

Иль в мрачном фонаре люблюсь, звезды зря
 Бегущи в тишине...
 Так солнцы в воздухе, я мню, текут...

Иль смотрим, как вода с плотины с ревом льет...

Иль любопытны, как бумажны руны волн
 В лотки сквозь игл, колес, подобно снегу, льются...

Иль как на лен, на шелк, цвет, пестрота и лоск —
 Все прелести, красы берутся с поль царицы...

«Единоначатия», как видим, комбинируются у Державина с перечислениями, давая нередко повод к перечислениям, так же, как впоследствии у Вяземского. Вяземский, надо думать, явился в данном случае связующим звеном между Пушкиным и русскими поэтами XVIII века, к которым сам Пушкин относился скорее холодно. То, что в указанном отношении роднит его поэзию с поэзией XVIII века, было, по всей вероятности, воспринято им не непосредственно от них, а от эпигона, Вяземского. Но и в данном случае, как и во всех других, заимствуя нужное, Пушкин не удовлетворялся простым переносом его в поэзию, а подверг его творческому переосмыслению — если не всегда, то, по крайней мере, в целом ряде своих произведений. С этой точки зрения, для уразумения творческих тенденций Пушкина, его художественных исканий следует остановиться на «Евгении Онегине», где эти тенденции, эти искания проявились с особенной силой. Его другие вещи «большой формы» (вполне естественно, что указанные приемы всего легче могли быть — и были — использованы в вещах именно этого рода, а не в коротких произведениях пушкинской лирики) почти все написаны в согласии с канонами тогдашней романтической поэзии: в «Бахчисарайском фонтане», в «Кавказском пленнике», в «Полтаве», даже в «Медном всаднике», сколько бы высоко их ни ценить, Пушкин все же не сказался целиком — как в «Евгении Онегине» или в «Маленьких трагедиях». Не случайно же как раз первая категория его поэм вызывала у тогдашних критиков и у массового читателя наибольшее восхищение, тогда как на «Евгения Онегина» сыпались нападки за «вульгарность», «дурной тон», отсутствие «ярких красок» и изображения «могучих страстей». Из указанных соображений я останавливаюсь только на тех примерах «перечислений» и «единоначатий», которые не имеют себе аналогии ни в поэзии XVIII века, ни у Вяземского:

Потом увидел ясно он,
 Что и в деревне скука та же,
 Хоть нет ни улиц, ни дворцов,
 Ни карт, ни балов, ни стихов.

(«Евгений Онегин», I, 54)

Их разговор благоразумный
 О сенокосе, о вине,
 О псарне, о своей родне...

(Там же, II, 11)

Правда, «иронические» перечисления имеются и у Вяземского, и у «вольных» поэтов XVIII века⁴. Возможно, что пользованию ими Пушкин научился без посредства Вяземского. Ведь в те дни, когда он «безмятежно расцветал в садах Лицея», он, по его признанию, «читал охотно Елисея» Василия Майкова. Но и у Вяземского и у Майкова при перечислениях подобного рода всегда соблюдается элементарная логика: именуются только объекты *одной* категории: они не позволили бы себе поставить в одном ряду «дворцы», «балы» и «стихи» — как в первом примере у Пушкина. (Богданович, правда, в этом отношении действует свободнее — у него, как мы видели (см. примеч. 4; — *ред.*), «военные силы» царя названы вместе с его «лицом» и даже «кудрями». Здесь он как бы предвосхищает Пушкина. Но Пушкин все же идет значительно дальше его. Во втором примере характерно смелое игнорирование «иерархии» объектов: «псарня» и «родня», причем «родне» отведено последнее место.)⁵

Здесь (см. цитаты из «Евгения Онегина» в примеч. 5 — *ред.*) нагромождение слов, указывающих одни на зрительные восприятия («поклоны», «встреча новых лиц»), другие — на слуховые, одни — на конкретные, другие — на неопределенные («толкотня», «тревога», «шум»), и намеренная беспорядочность такого «перечисления» усугубляет впечатление суматохи, «толкотни», вызывает в нас восприятие «чего-то» многоголосно и разноголосно шумящего и движущегося, какой-то аморфной массы, отдельные элементы которой как бы растворены в ней.

В дальнейшем Пушкин действует еще смелее:

Мелькают мимо будки, бабы,
 Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды,
 Купцы, лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки,
 Аптеки, магазины моды,
 Балконы, львы на воротах
 И стаи галок на крестах. (VII, 38)

«Живые» объекты, люди, перечисляются здесь вперемежку с «мертвыми» вещами. Все они одинаково, здесь не сливаясь в общую картину,

«мелькают» перед взором едущих. В «Путешествии Евгения Онегина» прием перечислений путем игнорирования «иерархии» и сопоставления «живых» и «мертвых» вещей служит предельным средством выражения иронии:

Москва Онегина встречает
Своей спесивой суетой,
Своими девами прельщает,
Стерляжьей потчует ухой... (5)
Сюда жемчуг привез индеец,
Поддельны вина европеец,
Табун бракованных коней
Пригнал заводчик из степей,
Игрок привез свои колоды
И горсть услужливых костей,
Помещик — спелых дочерей ... (6)

Поразительно также намеренное употребление эпитета «спелый», никогда не прилагаемого к людям. «Дочери» таким образом «снижаются» до степени товара, сбываемого на рынке (речь идет о Макарьевской ярмарке).

Здесь Пушкин является прямым — и, если не ошибаюсь, единственным — предшественником и, по всей вероятности, учителем Гоголя, одним из главных элементов словесного мастерства которого были именно такого характера перечисления:

...все останавливало меня и поражало. Каменный ли казенный дом... среди кучи одноэтажных... обывательских домиков, круглый ли... купол, ... вознесенный над... церковью, рынок ли, франт ли уездный, ... — ничто не ускользало от свежего тонкого внимания... («Мертвые души», I, 6).

...на Руси, где любит все оказаться в широком размере: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги (ib. 8).

Счастливл путник, который после длинной, скучной дороги с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами видит, наконец, знакомую крышу... (7).

И опять... пошли вновь писать версты, станционные зрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином..., пешеход в протертых лаптях, ... помещичьи рыдваны, солдат верхом на лошади... (11).

Схема здесь та же самая, что в 38-й строфе VII главы «Евгения Онегина». О зависимости Гоголя от Пушкина свидетельствует, как кажется, и глагол *мелькать* в других аналогичных местах:

Пешеходы стали мелькать чаще, начали попадаться и дамы, красиво одетые, на мужчинах попадались бобровые воротники... («Шинель»); ...и замелькали резные избы мужиков и красные крыши каменных господских строений..., и блеснули золотые верхи...» («Мертвые души», II, 1).

Наиболее показательны те, нередкие случаи, где порядок перечисления имеет явной целью «снижение», «обесценение» тех или других указываемых величин — как иногда и у Пушкина:

Доктор этот был видный собою мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу... («Нос»; здесь эффект усиливается еще эпитетом «свеж», ср. «спелые дочери» у Пушкина). Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельяния, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих у дверей в свайку («Коляска»).

Показательно, что столь же широко использован Гоголем и прием «единоначатий» и вообще нанизывания одинаково построенных речевых отрывков — в особенности в «Мертвых душах», являющихся, с точки зрения «внутренней формы», поэмой, как назвал эту вещь сам Гоголь, т.е. по существу тем же, что и «Евгений Онегин», — «роман в стихах», а не просто «роман»⁶.

Осмотрели собак... — хорошие были собаки. Потом пошли осматривать крымскую суку... осмотрели и суку... Потом пошли осматривать водяную мельницу... (I, 4).

Или, в другом «ладу»:

Когда же дорога понеслась узким оврагом..., и когда на вопрос «чей лес?» ему сказали: «Тентетникова»; когда, выбравшись из леса, понеслась дорога лугами..., и когда на вопрос «чи луга...?» отвечали ему: «Тентетникова»; когда поднялась потом дорога на гору... и когда, постепенно темнея, входила и вошла потом дорога под тень широких... дерев...; когда пылко забившееся сердце и без вопроса знало, куда приехало, — ощущение и мысли, непрестанно накоплявшиеся, исторгнулись наконец в громогласных словах... (II, 1).

У Гоголя прием таких иронических перечислений, при которых нарушается «иерархия» перечисляемых объектов, является одним из способов выражения его доминирующей идеи — преобладания в повседневности «вещного» начала над духовным. Прием этот, таким образом, органически связывается в его творчестве со всей его тематикой и всеми средствами экспрессии у

него — например, с заглавием главного его произведения: *мертвые — души*; с темой «влюбленности» мелкого чиновника в свою — *шинель*⁷; с характеристикой Ивана Ивановича Перереленко, начинающейся с восхваления его — *бекеши* и тому под. В этом сущность гоголевского творчества. Мы видели, что у Пушкина в большинстве случаев прием иронических перечислений служит иным целям: иерархия вещей нарушается и у него: «псарня», а затем — «родня»; «шпиц» Пелагеи Николаовны, а затем уже — «муж», в силу чего «ценности» эти снижаются; однако здесь нет еще отождествления «мертвых» вещей с «живыми». В других случаях, там, где живые люди перечисляются попеременно с «мертвыми» вещами, это выражает впечатления его персонажей, обуславливаемые порядком следования восприятий. Один только раз Пушкин «по-гоголевски» переосмыслил этот прием: «спелые дочери», привезенные помещиком на ярмарку. Можно сказать: Пушкин открыл Гоголю *его*, Гоголя, собственный путь. Но самого Пушкина на этот путь натолкнул, не подозревая об этом, Вяземский.

* * *

Обратимся теперь к «единоначатиям» у Пушкина. Оговариваюсь, что, поскольку дело идет об их функциях в пушкинской поэтике, их приходится рассматривать вместе с перечислениями. Ходасевич правильно заметил, что у Пушкина перечисления часто сочетаются с «единоначатиями» и, так сказать, порождаются последними, например:

Опять кипит воображенье,
Опять ее прикосновенье
Зажгло в увядшем сердце кровь,
Опять тоска, опять любовь!..

(«Евгений Онегин», I, 34)

Типичнейший образец стилистической структуры «Евгения Онегина» — это строфы 10-я — 13-я I главы. Все четыре начинаются с *как*, причем здесь налицо чередование *как рано мог он* (10, 12) и *как он умел* (11, 13); и это *как* повторяется внутри 10-й, 12-й и 13-й строф. «Единачатия» и нанизывания сходно построенных речевых целых являются разработкой «темы», заданной уже в конце 9-й строфы: «Зато — как женщин он узнал!» Повторения зачинов и перечисления создают впечатление все возрастающего напряжения, достигающего высшей точки в последних стихах 11-й строфы:

Преследовать любовь, и вдруг
Добиться тайного свиданья...

где это и само по себе сильное *вдруг* звучит с усугубленной силой после предшествующей цезуры на третьей стопе. В 12-й строфе — передышка; главная тема сменяется побочною:

Но вы, блаженные мужа,
С ним оставались вы друзья:
Его ласкал супруг лукавый,
Фобласа давний ученик,
И недоверчивый старик,
И рогоносец величавый,
Всегда довольный сам собой,
Своим обедом и женой.

(Еще один, замечу кстати, пример «иронических» перечислений.) После этой передышки новая строфа, начинающаяся опять с *как*; затем переход к завершающей весь этот отрывок части, начинающейся как раз со второй рифмовой группы строфы (стихи 9-й — 14-й):

Так хищный волк, томясь от глада,
Выходит из глуши лесов
И рыщет средь безумных псов
Вокруг неопытного стада;
Все спит... И вдруг свирепый вор
Ягненка мчит в дремучий бор.

Это «трагическое» место резко контрастирует с «комическим» пассажем второй половины 12-й строфы. Оно подготовлено концовкой 11-й строфы, но звучит еще напряженнее, еще сильнее, потому что фраза, начинающаяся с *и вдруг*, здесь вдвое короче. Надо обратить внимание и на то, что последний, завершительный стих является первым из всех, которыми заканчиваются эти строфы, где употреблена цезура на второй стопе, что придает ему особую мерность, «правильность»⁸, соответствующую «правильности» заключительного аккорда музыкального произведения.

Мы видим, что в данном случае «единоначатия» и перечисления являются вместе одним из элементов, определяющих *ритмику* данного отрывка, могущего рассматриваться как известное композиционное целое, своею структурой приближающееся к музыкальному произведению так называемой сонатной формы.

С рассмотренным примером следует сопоставить еще некоторые: это нас убедит, что здесь мы имеем дело с проявлением известной постоянной тенденции, присущей пушкинскому творчеству.

Напомню прежде всего, что онегинская строфа, состоящая из 14 строк,

построена на таком чередовании мужских и женских рифм, при котором рифмующие строки естественно распадаются на две главных группы в 8 и в 6 строк: аВаВссDD — еFFеGG (прописными буквами обозначены мужские рифмы). Отношения, с точки зрения числа стихов, строфического целого к первой группе и первой ко второй почти равны друг другу, т.е. мы имеем здесь дело с приближением к так называемой «божественной пропорции». Если выразить эти отношения графически, то окажется, что точка, отделяющая первую группу от второй, близка к точке «золотого сечения». Возьмем теперь в пример уже отчасти цитированную 34-ю строфу I главы. За «единоначатиями» и перечислениями с *опять* в первой части строфы следует «срыв», которым начинается вторая часть:

*Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей;
Они не стоят ни страстей,
Ни песен, ими вдохновенных...*

По аналогичной схеме построен целый ряд строф:

*Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Все в Ольге... *Но любой роман*
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно. (II, 23)*

*Неправильный, небрежный лепет,
Неточный выговор речей
По-прежнему сердечный трепет
Произведут в груди моей;
Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи,
Но полно. Мне пора заняться
Письмом красавицы моей... (III, 29)*

В первом случае «срыв» приходится на 9-й стих (1-й второй группы); во втором — на 8-й (последний первой группы), в третьем — снова

на 9-й, т.е. всюду на место, отстоящее близко от точки «золотого сечения». Ср. еще главу III, 41 — встреча Татьяны с Евгением после ее письма к нему:

- И как огнем обожжена,
Остановилася она.
Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я...
- IV, 3: Я долго был пленен одною...
Но был ли я любим, и кем,
И где, и долго ли?.. Зачем
Вам это знать? Не в этом дело!..
- IV, 24: Увы, Татьяна увядает,
Бледнеет, гаснет и молчит!
Ничто ее не занимает,
Ее души не шевелит.
Качая важно головою,
Соседи шепчут меж собою:
Пора, пора бы замуж ей!..
Но полно. Надо мне скорей
Развеселить воображенья
Картиной счастливой любви.

Эти *но, но полно, зачем*, прерывающие повествование, снижающие патетику, напоминающие читателю, что рассказываемое — фикция, создающая ироническую дистанцию между читателем и объектом повествования, во всех приведенных случаях приходятся все на одну и ту же приблизительно точку — раздела первой и второй полустрофы; перечисления и «единоначатия», встречающиеся в первых полустрофах, усугубляют патетический тон и тем увеличивают эффект контраста между каждой парой полустроф. Ритмика смыслового движения совпадает с ритмикой движения чисто музыкального и подчеркивает последнюю.

Разумеется, это далеко не единственная схема построения онегинской строфы. Надо принять во внимание, что разделение строфы на две полустрофы по тому признаку, что каждая из них завершается двустопиями, заканчивающимися мужскими рифмами, отнюдь не является какой-нибудь обязательной и неразрушимой рамкой, строго определяющей ход речевого движения. Смысловая и музыкальная стороны здесь находятся в отношении взаимозависимости. Поясню это примером, каким является 46-я строфа VIII главы:

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Здесь движение речи таково, что с музыкальной точки зрения строфа эта воспринимается нами как состоящая, правда, из двух полустроф, но из которых первая — всего только первое четверостишие. Столь же показательна следующая строфа:

А счастье было так возможно,
Так близко!.. Но судьба моя
Уж решена. Неосторожно,
Быть может, поступила я:
Меня с слезами заклиняний
Молила мать; для бедной Тани
Все были жребии равны...
Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Здесь имеем дело с своего рода поэтическим «синкопом»: движение речи обрывается на первом стихе двустипхия, завершающего первую полустрофу. Татьяна повествует сперва о том, что предшествовало моменту, после которого возврата назад уже не может быть. Она вспоминает о своей непоправимой ошибке — и мы словно слышим, как она задыхается, захлебывается слезами, мешающими ей продолжать. Пауза как раз там, где мы ждем рифмы, диктуемая смыслом, разрушающая строфическую структуру, тем самым воспринимается острее, больнее.

Если принять все это во внимание, то тем ярче выступит пред нами смысловая и вместе музыкальная функция перечислений в некоторых случаях, как, например в 31-й строфе VII главы:

Отъезда день давно просрочен,
 Проходит и последний срок,
 Осмотрен, вновь обит, упрочен
 Забвенью брошенный возок.
 Обоз обычный, три кибитки
 Везут домашние пожитки,
 Кастрюльки, стулья, сундуки,
 Варенье в банках, тюфяки,
 Перины, клетки с петухами,
 Горшки, тазы et cetera,
 Ну, много всякого добра.
 И вот в избе между слугами
 Поднялся шум, прощальный плач:
 Ведут на двор осьмнадцать кляч.

Нагромождение образов, нанизывание словесных единиц в таком порядке, что смысловые ударения не совпадают по большей части с просодическими, аллитерации, не стоящие в связи с соотношениями отдельных образов (обит, обоз, обьгчный), — все это вместе вызывает в сознании один сплошной и неопределенный образ беспорядочной кучи «всякого добра». Тем сильнее действует заключительное двустипие, посвященное «решительному моменту» и звучащее как последние гармонические аккорды: цезуры на второй стопе, полный параллелизм слогового строя в полустипиях после цезуры, подкрепленной к тому же и созвучностью точек главного ударения: прощальный — осьмнадцать.

Эта строфа сходна по своей структуре с уже цитированной 38-й той же главы. Но при этом — какая все-таки разница! Здесь несравненно больше четкости, симметричности в построении: «мелькающие» объекты расположены так, что в пяти стихах их приходится по три на каждый:

Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды,
 Купцы, лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки...

Ритм строфического целого, обуславливаемый рифмическим строем его, нарушен и здесь. Но вместо него ощущается с исключительной ясностью другой, создающийся этим параллелизмом расположения образов, а сверх

того и чередованием внутри приведенного отрывка внутренних рифм (*дворцы — купцы*) и ассонансов (*бухарцы — бульвары*); и эта «геометричность», стройность резко контрастирует с беспорядочностью чередования самих образов: разрозненные и случайные зрительные восприятия едущих следуют одни за другими в строгом порядке, определяемом движением возка; а аллитерации на специфически «ударных» звуках *бу-дки, ба-бы, бу-харцы, буль-вары, баш-ни* подсказывают еще сверх того впечатление *тряски* возка, который «несется чрез ухабы».

Можно было бы привести еще множество примеров, — в сущности, процитировать почти целиком «Евгения Онегина» — чтобы убедиться в том, как перечисления и «единоначатия» у Пушкина выполняют *ритмообразующую* функцию, передавая тем самым множество оттенков разнообразнейших эмоций, о которых нельзя «рассказать», которые воспринимаются только вот этим путем словесных внушений. Перечисления и «единоначатия» являются, таким образом, у Пушкина одним из тех элементов его поэтического мастерства, которые приближают поэзию к *музыке — предельному, «чистому»* искусству, изыскующему *неизъяснимое* (один из часто употребляемых, как известно, терминов пушкинского словаря)⁹.

В 1826 году (точная дата не установлена) Пушкин писал Вяземскому из Михайловского: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата». В этом послании Вяземский обращается с советом к неизвестной девушке — не выходить замуж за человека, которого она не любит, слушаться голоса «сердца», а не «рассудка»; предупреждает ее, что такой союз не даст ей счастья. Что в этом стихотворении не понравилось Пушкину? «Излишество рассуждений», как предполагает новейший комментатор¹⁰? Но «резонирующих» стихотворений немало и у самого Пушкина. Думается, что не столько это, сколько подчиненность движения речи ходу «дискурсивного» мышления, — как всегда у Вяземского:

Ты веришь, что, как честь, насильственным, обетом
И сердце вольное нетрудно обложить,
И что ему под добровольным гнетом
Долг может счастье заменить!

. . .

Но силой ли души, иль слепотой почесть,
Когда вы жизни сей, дарами столь убогой,
Надежды лучшие дерзаете принести
На жертвенник обязанности строгой?

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

А ты, разбив сосуд волшебный
И с жизни оборвав поэзии цветы,
Чем сердце обольстишь, когда рукой враждебной
Сердечный мир разворожила ты?

Это обилие «сложных» предложений, отсутствие *ритма*, а в силу этого — «второго плана», намеков на что-то «неизъяснимое» — вот в чем, думается, была для Пушкина слабая сторона поэзии его друга; вот что он, по всей вероятности, хотел сказать, говоря, что эта поэзия «слишком умна».

Судьба свои дары явить желала в нем,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род с возвышенным умом
И простодушие с язвительной улыбкой.

Так охарактеризовал Вяземского Пушкин. Эту характеристику можно было бы дополнить: *ошибкой* соединила в нем судьба с тонким и острым умом и поэтический дар. Лишь изредка удавалось ему сочетать в одно гармоничное целое «разум» с поэтической интуицией. Чаще всего «философ» мешал ему быть поэтом. Недаром так редко писал он стихи, в чем укорял его Пушкин: «Мой милый, поэзия твой родной язык, слышно по выговору, но кто ж виноват, что ты столь же редко говоришь на нем, как дамы 1807-го года на славяно-росском» (14—15 авг. 1825). С ранних пор, как мы видели, Вяземского тревожило сомнение насчет его поэтического призвания; и все же он был настоящим поэтом: не случайно в стольких своих вещах он с поразительной меткостью описал сущность поэтического творчества. Например в чудесном стихотворении «Сумерки» (1848):

Вот тусклый огонек из-за окна мелькнул,
Тут голосов людских прошел невнятный гул,
Там жалобно завыл собаки лай нестройной —
И все опять замрет в околице спокойной.
А тут неожиданный стих, неведомо с чего,
На ум мой налетит и вцепится в него;
И слово к слову льнет, и звук созвучья ищет,
И леший звонких рифм юлит, поет и свищет.

Или еще там («Александрейский стих», 1853), где он касается вопроса о белом стихе. Он признает, что поэзия может обходиться и без рифм:

Все так! но, признаюсь, по рифме я грущу
И по опушке строк ее с тоской ищу.
Так дети в летний день, преследуя забавы,
Порхают весело тропинкой вдоль дубравы,

И стережет и ждет их жадная рука
 То красной ягодки, то пестрого цветка.
 Так, признаюсь, мила мне рифма-побрякушка,
 Детей до старости веселая игрушка.
 Аукаться люблю я с нею в темноту,
 Нечаянно ловить шалуню на лету
 И по кайме стихов и с прихотью и с блеском
 Ткань украшать свою игривым арабеском.

Поэтическое произведение возникает в результате раскрытия музыкальной по существу идеи, заключающейся *in puse** уже в одном, элементарнейшем комплексе звучаний, в «теме». Неважно, что для Вяземского этот комплекс равнозначущ «созвучью», обусловленному наличием *рифм*. То же, в сущности, самое говорит и Пушкин в «Осени», в «Домике в Коломне», в «Зима. Что делать нам в деревне...», хотя он пользовался и белым стихом. Белый стих в пору «*Lehrjahre*» и Пушкина и Вяземского был еще большой редкостью — и «*optimum*» поэтичности они с трудом могли себе представить без рифмы. Но не являются ли эти высказывания Вяземского о природе возникновения поэтического произведения просто перефразировками пушкинских? Нет, потому что к этому он пришел *раньше* Пушкина. Подобные высказывания есть уже в его поэме 1817 года «Прощание с халатом»:

В счастливы дни удачных вдохновений,
 Когда легко, без ведома труда,
 Стих под перо ложился навсегда,
 И рифма, враг невинных наслаждений,
 Хвостовых бич, была ко мне добра;
 Как часто, встав с Морфеева одра,
 Шел прямо я к столу, где Муза с лаской
 Ждала меня с посланьем или сказкой,
 И вымыслом, нашептанным вчера.
 Домашний мой наряд ей был по нраву:
 Прием ее, чужд светскому уставу,
 Благоволил небрежности моей.
 Стих вылетал свободней и простей...

Ср. у Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,
 И рифмы легкие навстречу им бегут.

* В сжатом виде, «в зерне» (лат.).

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

(«Осень»)

Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

(«Домик в Коломне»)

Беру перо, сижу; насильно вырываю
У Музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный...

(«Зима. Что делать нам в деревне...»)

У Вяземского поэт — в халате. У Пушкина в «Наперсница волшебной старины» Муза, олицетворенная в образе его няни, — в «шушуне». Здесь мы явно имеем дело не с прямыми «цитатами», а с реминисценциями — и притом довольно поздними: доказательство, насколько глубоко запечатлелось в душе Пушкина это послание Вяземского. И в этом отношении, как и в использовании приема «единоначатий» и перечислений, Вяземский открыл Пушкину его самого, сыграл роль возбудителя его творческих возможностей. В то, к чему Вяземский только лишь подошел, хотя и чрезвычайно удачно, Пушкин проник с несравненной глубиной:

И забываю мир, — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается Поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим воленьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

(«Осень»)

Подобного изображения начального момента творческого процесса нет у Вяземского нигде.

* * *

В апреле 1820 года Пушкин писал Вяземскому: «Покаместь присылай нам своих стихов; они пленительны и оживительны — Первый снег прелесть; Уныние — прелестнее». А в марте 1823 из Кишинева: «Благодарю

тебя за письмо, а не за стихи: мне в них не было нужды — Первый снег я читал еще в 20 году и знаю наизусть». Это не условные «дружеские» комплименты. Вяземский был одним из тех очень немногих людей, с которыми Пушкина связывала подлинная дружба и с которыми он был вполне откровенен. Если что-либо в стихах Вяземского ему не нравилось, он это высказывал не стесняясь. «Первый снег», надо полагать, он, действительно, знал наизусть: ибо эта поэма Вяземского была им приобщена к фонду того, что Ходасевич хорошо назвал его «поэтическим хозяйством». Он использовал ее столь же свободно и столь же широко — и притом в своих самых совершенных вещах, — как случалось ему использовать свои собственные произведения, из которых столько тем, образов, словосочетаний, рифмических созвучий он переносил в другие.

Глава V «Евгения Онегина» открывается описанием зимы, которое в 3-й строфе прерывается обращением к читателю:

Но, может быть, такого рода
 Картины вас не привлекут:
 Все это низкая природа;
 Изящного не много тут.
 Согретый вдохновенья Богом,
 Другой поэт роскошным слогом
 Живописал нам первый снег
 И все оттенки зимних нег;
 Он вас пленит, я в том уверен,
 Рисуя в пламенных стихах
 Прогулки тайные в санях;
 Но я бороться не намерен
 Ни с ним покамест, ни с тобой,
 Певец финляндки молодой!

В примечании он раскрывает имя «другого поэта». Ирония здесь очевидна. Но она направлена не против Вяземского, а против тех критиков, которые находили, что такие «картины», как дворовый мальчик с санями и с Жучкой, — «низкая природа», лишены «изящного» и неуместны в «поэзии». Пушкин дает удачное противопоставление своей манеры манере Вяземского, но это не значит, что здесь он отказывается от своей прежней оценки «Первого снега». Чтобы убедиться в том, каким источником вдохновения явилась для него эта поэма Вяземского, придется процитировать значительную часть ее почти целиком, строка за строкою: везде у Пушкина мы наткнемся то на прямые «цитаты» из нее, то на «варианты», то на подсказанные ею темы и т.д.

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

Пусть нежный баловень полуденной природы...

Улыбку первую приветствует весны!

Сын пасмурных небес...

Приветствую душой и песнью первый снег.

Ср. Пушкина в «Осени»:

Теперь моя пора; я не люблю весны...

Вяземский:

Вчера еще стонал над онемевшим садом

Ветр скучной осени, и влажные пары

Стояли над челом угрюмых горы

Иль мглой волнистою клубилися над бором...

Пушкин, «Осень»:

И мглой волнистою покрыты небеса...

Вяземский:

Природа бледная, с унылостью в чертах,

Поражена была томлением кончины.

А у Пушкина: *унылая пора* («Осень»); *природа трепетна, бледна...* («Евгений Онегин», VII, 29). Далее в «Осени» это олицетворение природы разворачивается в сравнение, явно подсказанное как приведенным местом из «Первого снега», так и еще одним:

Весны роскошныя смиренная сестра,

О сердца моего любимая пора!...

Осень «влечет (его) к себе, как нелюбимое дитя в семье родной»; она «нравится (ему), как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится». Любопытно, что значительно позже (в 1862 году) Вяземский берет у Пушкина в готовом виде то, что когда-то он сам подсказал ему:

И в осени своя есть прелесть. Блещет день.

Прозрачны небеса и воздух. Роши сень

Роскошно залита и пурпуром, и златом...

Видали, верно, вы красавицу младую,

Которую недуг в добычу роковую

Таинственно обрек себе. Цвет жизни в ней,

Роскошным знаменьем ее весенних дней,

Казалось, так живуш в младом своем уборе:

Румянец на щеках, огонь в блестящем взоре.
 Но был лукав сей блеск румяного лица;
 Зловещий признак он ей близкого конца...
 Любуясь на нее в молчанье, вам и мне
 Так было сладостно, так ненаглядно-грустно,
 Так и хотелось нам, душевно и изустно,
 Пропеть прощальный гимн красавице молодой,
 Еще прекрасней нам предсмертной красотой!
 («Осень»)

Здесь, кстати сказать, характернейший пример отношений между гениальным учеником и даровитым, но все же не гениальным учителем. Сколько у Вяземского здесь лишнего, ослабляющего впечатление по сравнению с пушкинской строфой! *«Румянец на щеках»* — и сейчас же вслед за тем: *«блеск румяного лица»*; или еще: *«огонь в блестящем взоре»*. И дважды *«красавица младая»*, а сверх того еще и *красота и прекрасная*. В своих письмах к Вяземскому Пушкин неоднократно предостерегал его от подобных излишеств, а также от плеоназмов, тавтологий, советовал ему «чистить» свои стихи¹¹. Как видим, на Вяземского это не подействовало.

Это еще не все. Самое существенное в различии между сопоставляемыми местами в том, что у Пушкина «блистает» — и то, впрочем, «смирненно» — «красою» не *дева*, а *сама осень*, что к *ней*, а не к «*деве*» поэт ставит себя в отношении «любовника» (очевидно, в сохранившемся тогда еще своем значении, соответствующем значению французского *amant* в языке XVII — XVIII вв.: *любящий, влюбленный*, а не непременно находящийся к предмету любви в определенных отношениях). О наружности «чахоточной девы» не сказано ни слова. У Пушкина не просто «сравнение», поэтическая «фигура». Дело обстоит гораздо сложнее. Он не знает, как «объяснить», т.е. отчетливо выразить то чувство, которое возбуждает в нем осень; за всем тем, что он говорит об удовольствиях, испытываемых им осенью порою, кроется еще что-то, «неизъяснимое», сложное переживание и радости и печали, радости подъема жизненных сил и печали от сознания, что этому длиться суждено недолго. Поэт подходит здесь к величайшей, глубочайшей тайне, тайне смерти, присутствующей в самой жизни, к самому неизъяснимому, что только есть в жизни, к ее непостижимой основе:

Все, все, что гибелью грозит,
 Для сердца смертного таит
 Незыблемы наслажденья —
 Бессмертья, может быть, залог!

И для выражения этого «неизъяснимого» он ищет подходящих образов. Умиравшая природа «влечет» его к себе «как нелюбимое дитя в семье родной»; она «нравится» ему, как может «нравиться» дева, обреченная на смерть. Надо обратить внимание на ту осторожность, с какой он прибегает к этому последнему сравнению:

Как это объяснить? Мне нравится она,
 Как, вероятно, вам (вам, а не мне) чахоточная дева
 Порою нравится.

Этой деве нет никакой надобности быть «красавицею» для того, чтобы «нравиться». «Нравится» не она сама, не ее красота, а самый феномен ее преждевременного умиранья; нравится — ужас, переживания какой-то непреложной истины, кроющейся в этом, ужас сопереживания выхода из того привычного, кажущегося вполне естественным, «нормальным», что мы считаем обычно жизнью, за чем мы не видим ее второго плана. Эта эмоция сродна той «приятности», какую иные люди находят — в убийстве:

Нас уверяют медики: есть люди,
 В убийстве находящие приятность.
 («Скупой рыцарь»)

Если вчитаться в «Осень», станет очевидным ее, на первый взгляд, незаметное глубокое внутреннее единство, обуславливающее ее совершенство. Резко контрастирующие по тону и стилю с этою строфою, где поэт говорит об умирающей деве, первые строфы подводят к ней, готовят к тому, что составляет ее содержание: основная тема — тема непрочности, неустойчивости жизни, и необходимости этого:

Но надо знать и честь...
 ...нельзя же целый век
 Кататься нам в санях с Армидами младыми,
 Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

...и жаль зимы старухи,
 И проводив ее блинами и вином,
 Поминки ей творим мороженым и льдом.

Здесь уже намеки на то, что с потрясающей силою выражено в той простой, лишенной каких бы то ни было «образов» заключительной фразе 6-й строфы:

Она жива еще сегодня, завтра нет.

Повторяю: «дева» нужна была Пушкину только как своего рода «пример», поясняющий то, что ему было трудно «объяснить». У Вяземского этот образ мало того что, как мы видели, обогащается совершенно ненужными «украшающими» его эпитетами, но приобретает и самостоятельное значение: обратившись к нему, поэт уже забывает об осени, и описанием умирания «красавицы молодой» и переживаний, присутствующих при этом, заканчивается стихотворение. Следуя Пушкину, и он, приступая к этой теме, обращается к неопределенному, анонимному коллективу:

Видали, верно, вы красавицу младую...

Но у Пушкина это служит одним из средств для того, чтобы отдалить, так сказать, от себя «деву». У Вяземского же это всего только «способ выражения». Далее он говорит:

Любуясь на нее в молчанье, вам и мне
Так было сладостно, так ненаглядно-грустно,
Так и хотелось нам, душевно и изустно,
Пропеть прощальный гимн красавице молодой...

«Вы» конкретизируется: это как бы друзья поэта; а вместе с этим конкретизируется и образ «красавицы», выступает на первый план, приобретает самостоятельное значение. Того, что составляет основной замысел пушкинской «Осени», Вяземский, которому Пушкин обязан ею, в ней не понял.

Есть и еще кое-что менее важное, чего не понял (в первоначальном значении этого глагола, в каком он употреблен в письме Онегина Татьяне: «Внимать вам долго, *понимать* Душой все ваше совершенство...») в ней Вяземский: это изумительное соответствие смыслового и музыкального движения речи. Вот несколько примеров: 1-я строфа — «приступ»: «объективное», лишнее, с точки зрения «содержания», каких бы то ни было субъективных оценок описание наступления осени, построенное по характерной для Пушкина в подобных случаях¹² схеме «единоначатий» с *уж*, чередующихся с фразами с *еще*, — выражение его динамического жизнеощущения, восприятия отдельных «моментов» как звеньев одного сплошного процесса. Общее впечатление этого видения жизни подкреплено чередованием кратких предложений в прошедшем времени, говорящих о моментах чего-то бесповоротно совершившегося и помещенных так, что ими определяется «правильная», внушающая впечатление некоторой законченности цезура на третьей стопе шестистопного ямба («Октябрь уж наступил», «Дохнул осенний хлад», «Но пруд уже застыл»: всюду главное смысловое ударение на последнем предцезурном слоге лексического целого), с протяженными предложе-

ниями в настоящем времени (только одно — краткое: «дорога промерзает»); причем самые протяженные предложения, обуславливающие «захождения» (enjambements), — «...уж роща отряхает Последние листы с нагих своих ветвей» и «...сосед мой поспешает В отъезжие поля с охотою своею» — приходятся: первое — на первое, а второе — на последнее двустипшие главной стиховой группы (шестистипшие) октавы. Чередование кратких фраз в прошедшем времени с протяженными в настоящем, выражающими длительное действие, само по себе внушает впечатление борьбы свершения, окончания, с длением (бергсоновская *durée*), борьбы жизни и смерти. А правильность этих чередований (фразы первой категории помещены через строку: в первом, третьем и шестом стихе), придающая всей строфе характер строгой геометричности, архитектурной стройности, подсказывает идею закономерности, непреложной необходимости этой борьбы. Далее следует «оценка» осени, а затем зимы и лета. Покуда поэт еще придается непринужденному «badinage»*, иронически перерабатывая темы Делиля и других «певцов Природы» эпохи позднего классицизма, а вместе с тем и выражая свои настоящие настроения душевной бодрости, прилива жизненных сил. В этих строфах (2—4), в полном соответствии с их эмоциональным характером, преобладает начало «правильности» просодического построения: цезура на третьей стопе почти всюду соблюдена, «захождений» нет. В этом отношении с первыми пятью строфами резко контрастируют 5-я и 6-я, где цезуры употреблены гораздо реже и где все движение речи находится в согласии с идеей медленного умирания: «На смерть осуждена, Бедняжка клонится без ропота, без гнева». Ограничиваясь сделанными наблюдениями, так как их достаточно для уразумения структуры пушкинского стихотворения и для того чтобы увидеть, как далеко отстал и в этом отношении от него Вяземский в своей разработке его темы. У него никакого соответствия между ритмом и смыслом обнаружить нельзя: его стихотворение и с этой точки зрения лишено «второго плана», в силу полного отсутствия в нем элементов того, что бы вводило нас вглубь того, о чем оно «повествует». Выражаясь словами Пушкина в «Египетских ночах» (см. ниже), Вяземский увидел в пушкинской «Осени» всего лишь только «оболочку» того создания, идею которого сам Пушкин увидел в «оболочке» его собственного «Первого снега».

Возвратимся теперь к этой поэме и постараемся сделать еще несколько сопоставлений между нею и пушкинскими вещами. Для того чтобы

* Шутливому разговору (франц.).

легче было обозреть параллельные места, я в дальнейшем обозначу номерами выписанные из «Первого снега» строчки (эти номера, конечно, ничуть не соответствуют месту каждой из них в поэме).

1. Сегодня новый вид окрестность приняла...
2. Лазурью светлою горят небес вершины;
3. *Блестящей скатертью* подернулись долины,
4. И ярким бисером усеяны поля.
5. На празднике зимы красуется земля...
6. Эдесь снег, как легкий пух, повис на ели гибкой;
7. Там, темный изумруд посыпав *серебром*,
8. На мрачной он сосне разрисовал *узоры*.
9. Рассеялись пары и засверкали *горы*...
10. *Волшебницей зимой* весь мир преобразован;
11. *Цепями* льдистыми покорный пруд окован
12. И синим зеркалом *сравнился* в берегах.
13. Раздался шум забав: пренебрегая страх,
14. Сбежались смельчаки с брегов толпой игривой
15. И празднужа зимы ожидаемый возврат,
16. По льду свистящему кружатся и скользят.
17. Там ловчих слышен крик; их взор нетерпеливой
18. Допрашивает след добычи торопливой...
19. Покинем, милый друг, темницы мрачный кров!..
20. Украшен твой наряд лесов Сибирских данью,
21. И соболю на тебе чернеет и блестит.
22. Презревши стужи гнев и тщетные угрозы,
23. Румяных щек твоих свежей алеют розы...
24. Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!
25. Кто в тесноте саней с красавицей молодой,
26. Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой,
27. Жал руку, нежную в самом сопротивленьи...

Чего только не взял Пушкин из этих пассажей!

На стеклах легкие узоры, (ср. стих 8-й)

Деревья в зимнем серебре... (7)

И мягко усталые горы (9)

Зимы блистательным ковром. (3)

Все ярко, все бело кругом.

(«Евгений Онегин». V. 1)

Вот север, тучи нагоняя,

Дохнул, завыл — и вот сама

Идет волшебница-зима. (10)

Пришла, рассыпалась; клоками
Повисла на суках дубов;
Легла волнистыми коврами (3)
Среди полей, вокруг холмов;
Брега с недвижною рекою
Сравнила пухлой пеленою; (12)
Блеснул мороз.

(«Евгений Онегин», VII, 29, 30)

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед...

(«Евгений Онегин», IV, 42)

Также в «Осени»:

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек! (15, 16)

Там же:

Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда, под сободем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа! (20—27)

Этот же пассаж (22, 23) нашел свой отголосок еще в «Зима. Что делать нам...»:

Но бури севера не вредны Русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева Русская свежа в пыли снегов!

Ср. еще отрывок 1828 года:

Полезен русскому здоровью
Наш укрепительный мороз:
Ланиты, ярче вешних роз,
Играют холодом и кровью...

Можно сказать, совершеннейшее, что только есть у Пушкина, то, в чем его гений явил себя во всей своей полноте, в очень значительной степени вышло из «Первого снега». Повторяю, здесь мы имеем дело с примером творческого усвоения, процесс которого с изумительной проникновенностью выражен в «Египетских ночах»: «Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха, и уже стала вашею собственностью», — говорит Чарский импровизатору. Тот отвечает: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит голову Юпитера и выводит его на свет, резцом

и молотом, раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными разнообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волею...» Сопоставляя один за другим приведенные пушкинские стихи со стихами Вяземского, видим, как Пушкин последовательно *преображает* образы «другого поэта», транспонирует, так сказать, его темы в новый, собственный лад — и сущность этой транспозиции состоит в том, что он «разгружает» Вяземского, освобождает усвоенный им от последнего материал от всего излишнего: у Пушкина все высказано короче, «легче»; там, где у Вяземского «developpements»*, у Пушкина только намеки, внушения; и если, повторяю, в 3-й строфе V главы «Онегина» он был далек от высмеивания «другого поэта», то все же известный элемент критики его манеры здесь, хоть и в скрытом виде, наличествует: он отказывается от попытки «бороться» с Вяземским, т.е. соревноваться с ним в его, Вяземского, манере; у него и там, где он прямо перифразирует «Первый снег», нет «пламенных» стихов, к его «слогу» эпитет «роскошный» никак не подошел бы.

И все-таки — и это особо важно отметить — было бы упрощением действительности, если бы мы сказали, что «Первый снег» был использован в «хозяйстве» Пушкина только в качестве сырого материала; что в его перифразировках этой поэмы от манеры «другого поэта», который «живописал... первый снег и все оттенки зимних нег», не осталось и следа. Известно, сколь, вообще говоря, поэзия Пушкина бедна как раз элементами «живописания», что резко отличает ее как от поэзии эпохи русского барокко, так и от романтической поэзии его времени; и известно, что не только тогдашняя «чернь», но и люди окружения Пушкина считали это слабой стороной его творчества; те, кто замечал, как последовательно из его стихов все более и более исчезали «яркие краски», видели в этом признак оскудения его дарования, его измены «поэзии», внесения в нее чуждых ей элементов «презренной прозы». И вот с этой точки зрения исключительно показательным является один феномен: та общая тенденция к «обесцвечиванию» поэзии, какая сказывается в творчестве Пушкина с особенной силою как раз в период, когда его гений достиг высшей точки своего развития, ко времени «болдинской осени» и в последующие годы, тогда же, правда, редко сталкивается с другой противоположной тенденцией: на это же время приходится опыты возврата к словесному «живописанию»:

* Развернутые описания (франц.).

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса...

(«Осень»)¹³

Там же, описывая чахоточную деву, он говорит о багровом цвете ее лица. Ср. еще «Зимнее утро»:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена.

Совершенство этих отрывков исключает всякую возможность предположения, что здесь мы имеем дело всего лишь с «цитатами» или своего рода литературными «комплиментами» Вяземскому — и это тем более, что, по крайней мере, в «Первом снеге», из которого вышли и «Осень» и «Зимнее утро», как раз нет самых ярких из употребленных здесь красок: нет «янтарного» блеска, нет «багреца» и «золота». Пушкин отнюдь не был лишен ни способности видеть всю многокрасочность мира, ни способности к словесной передаче соответствующих впечатлений. Если «яркие краски» так редки в его творениях, то это потому, что словесное живописание, которым так злоупотребляли его современники, ему надоело. В известном отношении все его творчество представляет собою реакцию против всех тех приемов словесной выразительности, которые, будучи постоянно употребляемы, тем самым утрачивали свою экспрессивность. Он многого не позволял себе, опасаясь, как бы не повторить того, что будучи сказано уже множество раз, перестало восприниматься читательским внутренним слухом. В данном случае Вяземский оказал на него *освобождающее* влияние: поддавшись ему, Пушкин разрешил себе то, воспользоваться чем он обычно не осмеливался.

* * *

Выше было приведено то место из письма Пушкина, где, назвав «Первый снег» «прелестью», он прибавил: «Уныние — прелестнее». Все сделанные выше наблюдения заставляют думать, что раз так, то «Уныние» должно было отразиться не в меньшей степени, чем «Первый снег», на пушкинском творчестве. Однако прямых следов этого влияния не заметно: в стихах

Пушкина мне не попадались нигде ни прямые «цитаты», ни косвенные из «Уньиния». Значит ли это, что от высказанного предположения надо отказаться? Это, однако, было бы чрезмерным упрощением проблемы. Бывают влияния явные, бьющие в глаза, бывают другие, скрытые, и подчас тем более глубокие. Прежде всего надобно задаться вопросом: чем могло это стихотворение прельстить собою Пушкина? Замечу предварительно, что тема «Уньиния» является одной из доминант пушкинской поэзии. Об этом свидетельствует уже весьма частое употребление самого слова *уныние*, как и *унылый*, *уныло*, во все периоды творчества Пушкина¹⁴. Следует оговориться: что до эпитета *унылый*, то он так часто рифмуется у Пушкина с *милый*, что производит впечатление «поэтического» cliché. Примеры этого рода поэтому, может быть, было бы лучше отвести как ни о чем не свидетельствующие. Однако и в этом случае необходимо соблюдать осторожность. Конечно, в шуточных стихах «Имениннице» (1825) *унылый*, рифмующее с *мило*, значит не более, чем *младость* — *сладость* — *радость* в аналогичных контекстах:

Нет, нет, по мнению моему,
И ваша речь, и взор унылой
И ножка (смею вам сказать) —
Все это чрезвычайно мило...

Ср. в письме к Великопольскому (1826):

Певец любви то резвой, то унылой;
Играешь ты на лире очень мило,
Играешь ты довольно плохо в штос.

Или еще в «В альбом Е. Вульф»:

Настоящее уныло...
Что пройдет, то будет мило.

Вряд ли, однако, в таких вещах, как, например, «Чем чаще празднует Лицей...» («...И мнится, очередь за мной, Зовет меня мой Дельви́г милый, Товарищ юности живой, Товарищ юности унылой...»), эти рифмы всего лишь cliché. Также и в «Сожженном письме»:

...пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой...

Еще менее оснований подозревать, что это слово понадобилось только для рифмы там, где оно рифмуется с — *могилой*. Здесь несомненно и смысловая ассоциация:

Под миртами Италии прекрасной
Он тихо спит, и дружеской резец
Не начертал над Русскою могилой
Слов несколько на языке родном,
Чтоб некогда нашел привет унылой
Сын севера, бродя в краю чужом.

(«19 октября»)

Или в отрывке «На кладбище» (1830):

Немые камни и могилы,
И деревянные кресты
Однообразны и унылы...

Важно еще то, что не менее часто *унылый*, *уныло* встречаются там, где это вовсе не требуется «для рифмы», в середине стиховой строчки: «Игра унылых струн» («К Овидию»), «Одна ты наводишь унылую тень» («Туча»), «Ты без участия и вниманья Уныло слушаешь меня...» («Когда в объятия мои...»), «...Узница моя, Уныла и бледна...» («Андрей Шень»), «Они (тени умерших) уныло навещают Места, где жизнь была милей...» («Ничтожество»), «Мой путь уныл...» («Безумных лет угасшее веселье»), «Унылая пора, очей очарованье...» («Осень») и тому под.

Не реже — *уныние*: «Душа твоя чиста: унынье чуждо ей...» («Мой друг, забыты мной...»), «уныние разлуки» («К моей чернильнице»), «Мой стих, унынья звук живой...» («Кн. М.А. Голицыной»); «Такие смутные мне мысли все наводит, Что злое на меня уныние находит» («Когда за городом...»), «В уныньи часто я помышляя о юности моей...» («Вновь я посетил...»). Этим список мест, где употреблено это слово, отнюдь не исчерпывается. Я выбрал примеры, свидетельствующие о том, что *уныние* проходит через всю поэзию Пушкина, а кроме того, такие, которые, как увидим, дают возможность подойти к усмотрению значения его в ней. Замечу прежде всего, что *уныние* уже по своему звуковому составу как нельзя более подходит для выражения подавленного состояния — как бы его ни назвали: унынием ли, скорбью, печалью или «меланхолией» (я покуда намеренно оставляю в стороне специфический смысловой оттенок «уныния»). Оно, действительно, «звучит уныло» — и Пушкин уже по одному этому был прав, остановив свой выбор на нем для определения свойства русской «песни»: «От ямщика до первого поэта, Мы все поем уныло» («Домик в Коломне»). Из контекста видно, что для него между «унынием», «грустью» и «печалью» с чисто логической точки зрения как будто не существовало различия:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
 От ямщика до первого поэта,
 Мы все поем уныло. *Грустный* вой
 Песнь русская. Известная примета!
 Начав за здравие, за упокой
 Сведем как раз. *Печалию* согрета
 Гармония и наших Муз, и дев.
 Но нравится их *жалобный* напев.

Но взглянемся поближе в некоторые особо показательные места: «душа твоя чиста, унынье чуждо ей». Здесь уныние, как видно, расценивается как своего рода греховное состояние, в согласии с христианской этикой, формулированной в молитве Ефрема Сирина, как известно, переложенной в стихи Пушкиным. Если в подлиннике уныние упомянуто как самостоятельная категория греха, близкая к *праздности*¹⁵, то у Пушкина они слиты вместе: «дух празности унылой». Нельзя утверждать, что это соответствует действительной оценке Пушкиным «унынья»: ведь «Отцы пустынники» всего только стилизация, а недостаточное формальное совершенство этой вещи всего убедительнее говорит о том, что Пушкин вряд ли был вполне серьезен, когда утверждал во вступительной части, что эта молитва «умиляет» его. Во всяком случае, важно то, что *уныние* в ряде его контекстов восстанавливает свой специфический смысл. Унынья звук живой: здесь состояние унынья противопоставляется состоянию *оживления*, душевного подъема, — как и в «Когда за городом...»: «злое на меня уныние находит»; «хоть плюнуть, да бежать...». Уныние — *пассивное* состояние, которое может приближаться и к состоянию «эвфории»:

Всевышний между тем
 На небесах сидел в унынье сладком,
 Весь мир забыл, не правил он ничем...
 («Гавриилада»)

Для проверки нашей попытки расшифровать смысл «уныния» у Пушкина обратимся к Вяземскому. Не говоря уже о том, что на тему «уныния» он написал целое стихотворение, восхитившее Пушкина, важно отметить, что и у него это слово встречается нередко, но в более устойчивом значении, чем у Пушкина. Так уже в ранней, необработанной поэме «Деревня» (1817) Поэт обращается к своей Музе:

Здесь (в деревне) лучший твой приют; здесь область вдохновенья!..
 Здесь все мечтанью жизнь; все размышленью пища!
 Веселый вид полей, приют сего кладбища

Вид поучительный и строгая краса!
 На камни... (середина стиха отсутствует) нависли древеса!
 Но утра беглый луч пересекает тени,
 Как веры тихий свет трепещет в смертной сени!
 И жизнь, среди гробниц, с *унынием* дружась,
 Со смертью познает таинственную связь.

Уныние здесь далеко не то же самое, что «меланхолия» тогдашнего «чувствительного человека»: это настроение *мудреца*, связанное с «размышлением» и с творческой способностью. В другом отрывке той же поэмы Вяземский обращается к Шиллеру:

*Ты возвращаешь ли, в унынье чувств неверных
 На счастье данную...,*

сопровождая это место ссылкой на стихотворение Шиллера «Resignation». *Уныние* для него и значит *резиньяция*, примиренное отношение к жизни, философская покорность судьбе, просветленное душевное состояние. И в стихотворении под этим заглавием он раскрывает подробно свое понимание уныния:

*Уныние! вернейший друг души!
 С которым я делю печаль и радость,
 Ты легким сумраком мою одело младость,
 И расцвела весна моя в тиши.*

«Уныние» — самопознание, самоограничение, самообуздание:

*В душе моей раздался голос славы:
 Откликнулась душа волненьям на призыв;
 Но, силы испытав, я дум смирил порыв,
 И замерли в душе надежды величавы.*

В «унынии» человек находит самого себя:

*Унынье! все с тобой крепил мой союз;
 Неверность лстивых благ была мне поученьем;
 Ты сблизило меня с полезным размышленьем
 И привело под сень миролюбивых Муз.*

Если теперь примем во внимание, как высоко ставил это стихотворение Пушкин, а кроме того, как медленно пускали в его душе ростки семени, запавшие в нее в раннюю пору его сближения с Вяземским, найдем ключ к истолкованию, быть может, совершеннейшего образца его лирики: «На холмах Грузии». Здесь *уныние* находится в контексте, аналогичном тому, в каком читается *уныло* в «Домике в Коломне».

И здесь оно как будто отождествляется с *грустью* и с *печалью*. Но это только на первый взгляд. *Грусть* и *печаль* здесь вводятся в определенные границы: мне грустно, но легко; печаль моя светла. Вот эта-то легкость грусти, светлость печали и создают тот комплекс настроений, который он зовет *унынием*. Это уныние близко к тому, каким было уныние *Вяземского*: «Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит...»

В свете этих наблюдений раскрывается точный смысл эпитета *унылый* в приложении к осени: унылая пора, очей очарованье, пора угасания, умиранья «без ропота», «без гнева». «Осень» и «дева» символизируют идею *прияттия* сознательным существом своей *обреченности* и тем самым *преодоления* своей судьбы. Amor fati...*

Настроение «уныния» постепенно все более и более овладевает Пушкиным. Мысль «бегства», «ухода», никогда не покидавшая его, после поездки в Арзрум приобретает новую ориентацию. Это уже не означает для него приобщения к другой *среде*, в которой он мог бы проявить себя с большей независимостью¹⁶. Теперь все серьезнее он подумывает об уходе от всякой «среды». Он возвращается к теме *уединения*, сельской жизни, той теме, которую в ранней юности он перенял от *Вяземского* и которая тогда служила ему материалом для поэтической полуиронической *игры*, для упражнения в поэзии. Теперь, разрабатывая ее, он в «Не дорого ценю я громкие права», в «Когда за городом...» и в особенности в своем последнем, замыкающем цикл его творческого развития стихотворении «Пора, мой друг», разгрузив ее от всех условно связанных с нею в тогдашней лирике «элегических», «руссоистских», «бернарден-де-сен-пьеровских» или от «эпикурейско-горациевских», гедонистических элементов, раскрывает во всей чистоте ее строгий и печальный смысл:

Бегут за днями дни, и каждый день уносит
Частицу бытия...
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель мирную трудов и чистых нег.

«Оболочка» соскоблена начисто — и ничто уже не заслоняет нам «головы Юпитера», угаданной им еще в лицейскую пору в «куске каррарского мрамора», поднесенном ему *Вяземским*.

Думается, что из сделанных выше наблюдений ясно, что и в этой работе Пушкину был пособником *Вяземский*. То, что в этом отношении принадле-

* Любовь к судьбе (лат.).

жит самому Пушкину, — это находка формы, абсолютно адекватной содержанию, т.е. образу, идее. Но усмотреть эту идею сквозь заслонявшую ее в лирике Вяземского форму помог Пушкину сам же он. Вяземский раньше Пушкина поборол в себе настроения, сплотившиеся с теми, которые составляли сущность его собственного, а затем и пушкинского жизнеощущения, настроения вульгаризованного романтизма или байронизма, и его смущало, когда отзвуки этих настроений он находил в лирике Пушкина. Прочитавши «Погасло дневное светило...», он писал А.И. Тургеневу (27 ноября 1820 г.): «Не я ли наговорил ему эту байронщицу... У меня есть начало, которое как-то сродно этой пиесе». Он здесь имеет в виду свое стихотворение «Волнение»¹⁷, где он разрабатывает мотивы Чайльд-Гарольда и глубже и смелее, нежели Пушкин в своей элегии. Его не удовлетворяет то, что Пушкин в ней все сводит к любовного свойства разочарованиям: «Зачем не упомянуть о других неудачах сердца? Тут было где поразгуляться». Тема волнений — тема *духовного* одиночества, независимо от тех или иных «неудач», и протеста против всего, что поработает личность:

Пусть преданный земному праху
Влачит по долу робкий век:
Любуясь ужасам и страху,
Я океану жизнь обрек.

Презрев земной неволи цепи,
Свергаю их на хладный брег;
Стремлю, наездник бурной степи,
За диким ветром смелый бег.

В «Погасло дневное светило» имеются некоторые совпадения с «Волнением» («Волнуйся подо мной, угрюмый океан». Ср. «Волнение»: «Бушуйте, волны бездны синей»). Все же пушкинская элегия имеет мало общего с этими «байроническими» стихами Вяземского. Есть, однако, у Пушкина в других его вещах такие места, которые представляются не прямыми «цитатами», не заимствованиями из «Волнения», а, что гораздо значительнее, так сказать, звуковыми реминисценциями, свидетельствующими о том, сколь глубоко это стихотворение запечатлелось в его сознании. Такова, кажется мне, последняя строфа «Желания» (1821):

И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?
Утихнут ли волненья жизни бурной?

Ср. «Волнение»:

Как часто сын стихии бурной,
Искатель бедствий и чудес,
Скучает тишиной лазурной
Над ним раскинутых небес.

Не является ли эта пушкинская строфа своего рода «ответом» на сказанное у Вяземского, ответом, внушенным застрявшими в памяти звуко сочетаниями? Еще показательнее другой случай — использования второй строфы «Волнения»:

Волненье! темное волненье!
К чему мятежно будишь ты
Остывшее воображенье
И обличенные мечты?

Я имею здесь в виду гораздо более позднее стихотворение «Я помню чудное мгновенье», как известно, построенное так, что рифмы на *енье* и на *ты* находятся на всех строфах то вместе, то чередуясь с другими, и где имеются и *волненье* и *мечты*.

Наконец, еще одна реминисценция, — но уже совершенно другого рода. Есть в «Волнении» одна, несколько загадочная строфа:

В тоске сердечного недуга
Возненавидел он страну,
Где зрит, как гневный призрак друга,
Воскресшей жизни старину.

Не ею ли навеяно еще более загадочное окончание «Воспоминания»: «...и тихо предо мной Встают два призрака молодые, Две тени милые...»? И не был ли подкреплён образ погибшего, обратившегося в призрак друга в сознании Пушкина еще одним трагическим образом друга, друга, обреченного на изгнание (декабристы — друзья Пушкина), и не сочетался ли этот образ у него опять-таки с образом и со звуко сочетаниями приведенной строфы из «Волнения»:

Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Перед изгнанием его.

(«В последний раз твой образ милый»)

Здесь важно то, что эти реминисценции «Волнения» попадают как раз в стихотворениях, тематически не имеющих с ним ничего общего. «Волнение», вещь в целом неуклюжая, грузная, многословная, — тем не менее, так сказать, навязалась Пушкину, бессознательно, безотчетно припоминалась ему, *звучала* в его душе. В силу чего? Очевидно, только потому, что заставило вибрировать в ней струны, соответствующим образом настроенные. Но у Пушкина они звучали по-своему. Тему «Волнения» он разрабатывает в формах, Вяземскому совершенно чуждых.

Вяземскому, может быть, и вправду случилось «наговаривать» Пушкину его «байронщиану». Но вместе с этим он *внушал* Пушкину много такого, что помогло ему отделаться и от «байронщины», от которой сам Байрон отделаться никогда не мог, и вообще от всего того, что составляло «оболочку», за которой таилась основная идея его собственного — и пушкинского — творчества, и тем самым облегчил ему задачу обретения *своей* творческой индивидуальности.

* * *

Дополнения

Высказанное выше предположение (см. с. 46—48 наст. изд.; — ред.) о зависимости, с точки зрения ее формы, гоголевской «поэмы» от пушкинского «романа в стихах», в сущности, тоже «поэмы» (мы видели, что Пушкин сам колебался в определении «жанра» своего произведения), подтверждается, как кажется, еще некоторыми «косвенными уликами». Я не говорю о лирических отступлениях, столь частых в «Мертвых душах». Это относится к тогдашнему общему «фонду». Много показательнее прием «обрывания» как этих, так и другого рода отступлений от повествования, постоянно употребляемый Гоголем. Например: «Может быть, к сему побудила его (Чичикова) другая, более существенная причина... Но обо всем этом читатель узнает постепенно...» (I, 2). Там же — характеристика Петрушки, затем: «Кучер Селифан был совершенно другой человек... Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса...». Далее ироническое рассуждение об общественных предрассудках, обрывающееся словами: «Но как ни прискорбно то и другое, а все, однакож, нужно возвратиться к герою». Или, в той же главе, замечание по поводу Маниловой, о женском воспитании. Затем автор возвращается к Маниловой: «Не мешаает сделать еще замечание, что Манилова... но, признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить, да притом мне пора возвратиться к нашим героям...». В 3-й главе он начинает говорить о Коробочке и вдруг прерывает себя: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли... мимо их! Не то на свете дивно

устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования?». Затем ряд новых размышлений и опять... «срыв»: «Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» Во 2-й главе I тома Гоголь говорит, в связи с характеристикой Манилова: «У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки...; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый... спит и грезит о том, как бы пройтись на гулянье с флигель-адъютантом...; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок...». Это очень похоже на 36-ю строфу IV главы «Евгения Онегина»:

У всякого своя охота,
Своя любимая забота:
Кто целит в уток из ружья,
Кто бредит рифмами, как я,
Кто бьет хлопнушкой мух нахальных,
Кто правит в замыслах толпой,
Кто забавляется войной,
Кто в чувствах нежится печальных,
Кто занимается вином...

К стр. 59 сл. Для того чтобы не нарушать связности изложения, я, отмечая влияние Вяземского на Пушкина там, где последний в «Осени» и в других своих вещах говорит о первых моментах творческого процесса, обошел молчанием еще один источник 12-й строфы «Осени». Это «благодарность Фелице» Державина, где также есть образ отплывающего корабля, использованный, впрочем, несколько иначе, чем у Пушкина:

Когда поверх струистой влаги
Благоприятный дует ветер,
Попутны вострепещут флаги
И ляжет между водных недр
За кораблем серебро грядою:
Тогда испустят глас певцы
И с восхищенною душою
Вселенной полетят в концы...

На это я указал в моей статье «Державин — Пушкин — Тютчев»

(Сборник статей, посвященный П.Н. Милюкову, 1929), где приведен ряд еще других заимствований Пушкина у Державина. Известно между тем, что Пушкин, хотя и признавал гениальность Державина, однако считал его «варваром», незнающим родного языка. И вот то, что в «Осени» Державин и Вяземский «сошлись вместе», как будто подтверждает высказанное нами предположение, что с Державиным (как и вообще с XVIII веком) сблизил Пушкина Вяземский.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Послания Вяземского в трехстопном ямбе следующие: К Перовскому (1811), К Батюшкову (1811), К подруге (жене, 1813, закончено в 1815 г.), К Батюшкову (1814). Послания Пушкина в том же размере: К сестре (1814), Городок (1814, к неизвестному лицу, вероятно, к сестре), К Дельвигу (1815), К Батюшкову (1815), К Пушкину (1815) и Галичу (1815).

2 О Пушкине. Берлин, 1937.

3 Глава I, строфа 10-я: *Как рано мог он лицемерить...*; 11-я: *Как он умел казаться новым...*; 12-я: *Как рано мог уж он тревожить...*; 13-я: *Как он умел вдовы смиренной...*
Гл. VII, строфа 12-я: *И скоро звонкий голос Оли...*; 13-я: *И долго, будто сквозь тумана...*; 14-я: *И в одиночестве жестоком...*

4 Например в «Елисее»:

Там шли сапожники, портные и ткачи
И зараженные собою рифмачи...
Там много зрелось расквашенных носов,
Один был в синяках, другой без волосов,
А третий оттирал свои замерзлы губы...
Меж прочими вошел в кабак детина взрачный,
Картежник, пьяница, буян, боец кулачный...

(Песнь 1-я)

Или в «Душеньке» Богдановича, которую, как известно, Пушкин очень любил:

Я только лишь могу сказать,
Что царь любил себя казать,
Иных любить, иных тазать,
Поесть, попить и после спать.

(Кн. 1-я)

Меж многими царями
Один отличен был
Числом военных сил,
Умом, лицом, кудрями,
Избытком животов,
И хлеба, и скотов. (ib.)

5 Ср. еще VIII, 25: Тут был на эпиграммы падкий,
На все сердитый господин:
На чай хозяйский, слишком сладкий...
На ложь журналов, на войну,
На снег и на свою жену.

также VII, 46: У Пелагеи Николаевны

Все тот же друг мосье Финмуш,
И тот же шпиз, и тот же муж...

V, 25: С утра дом Лариной гостями
Весь полон; целыми семьями
Соседи съехались в возках,
В кибитках, в бричках и в санях.
В передней толкотня, тревога,
В гостиной встреча новых лиц,
Лай мосек, чмокание девиц,
Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей,
Кормилиц крик и плач детей.

- 6 «...Я теперь пишу не роман, а (вычеркнуто поэ[му]) роман в стихах — дьявольская разница. Вроде Дон-Жуана...» (Пушкин — Вяземскому, 4 нояб. 1823 г.).
- 7 См. статью проф. Чижевского, О «Шинели» Гоголя, «Современные записки», т. 67. 1938 г.
- 8 Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке... («Домик в Коломне», VI)
То, что он говорит о «пятистопной строчке», приложимо и к четырехстопному ямбу.
- 9 См. акад. П.Б. Струве, Дух и слово Пушкина (Белградский пушкинский сборник, 1937 г.), где вообще приведено множество примеров некоторых чаще всего употребляемых у Пушкина слов. П.Б. Струве, между прочим, отмечает влияние Вяземского как одного из создателей современного русского литературного языка, введшего в употребление целый ряд новых слов, в этом отношении на Пушкина. Насколько я знаю, П.Б. Струве — первый, который таким образом затронул этот вопрос о возможном влиянии Вяземского на Пушкина-поэта.
- 10 В.С. Нечаева. См. П.А. Вяземский. Избранные стихотворения, изд. Academia, 1935. М.—Л., с. 495.
- 11 «Ради Бога, очисти эти стихи, они стоят уныния», — писал он Вяземскому в конце 1829 г., получив от него его стихотворение «К ним». Его «чистосердечный ответ» он находил «растянутым»: «рифмы слезы — розы завели тебя» (25 янв. 1825 г.) «Еще мучительней вдвойне — едва ли не плеоназм» (ib.). См. в особенности его подробный разбор «Водопада» Вяземского в письме к нему 14—15 авг. 1825 г.
- 12 Позволю себе сослаться на мою «Этюды о русской поэзии», где приведено много примеров этого. Должен сознаться, что в этом отношении в названной работе я допустил ту самую методологическую ошибку, которая отмечена мною выше у исследователей Пушкина: я не сделал сопоставления с точки зрения частоты употребления уж между поэзией Пушкина и поэзией его современников. Лишь позже я убедился в том, что этот прием является характерным для романтической поэзии вообще и соответствует новому, динамическому мироощущению. Для Пушкина характерно в данном случае то, что и в пользовании этим приемом он проявляет свойственные ему качества: чувство меры и умение выражаться всегда «кстати». Эти уж у него употребляются там, где он сосредотачивает свое внимание на некотором жизненном процессе, где он хочет подчеркнуть текучесть жизни, где это обусловлено общим замыслом его произведения, взятого в целом, или того или иного эпизода. Сравним, с этой точки зрения, Пушкина с «певцом финляндки молодой», которого он называет вместе с Вяземским как поэта, с которым он «равняться не намерен». Как раз в «Эде» Баратынский нередко употребляет уж: «Уже цветы пестреют там; Уже черемух финням Там в чистом воздухе струится... Уже

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

пустыня сном объята...» Разница в том, что у Баратынского эти описания природы, начинающиеся с *уж*, попадают в «Эде» там, где в них нет никакой необходимости; с «Уже пустыня сном объята...» начинается описание наступления ночи, прерывающее рассказ о свидании Эды с гусаром: «Уж поздно. Дева молодая, Жарка ланитами, встает...» Здесь было бы достаточно этого одного «уж поздно». У Баратынского это — cliché. Могут возразить: не то ли же самое у Пушкина, например, в том месте «Евгения Онегина», где он рассказывает, как Татьяна забрела в усадьбу Онегина? «Был вечер. Небо меркло. Воды Струились тихо. Жук жужжал. Уж расходились хороводы; Уж за рекой, дымясь, пылал Огонь рыбачий». Нет, потому что здесь Пушкин хочет обратить внимание на то, как долго, сама того не замечая, шла Татьяна.

- 13 Ср. еще: «Роняет лес багряный свой убор...» («19 октября», 1825).
- 14 Этот факт не отмечен П.Б. Струве в его упомянутой статье.
- 15 В памятниках древней письменности термином уныние передаются *aqumia* и *akhdia* у учителей Церкви.
- 16 «Ты, который не на привязи, — писал он Вяземскому 27 мая 1826 г., — как можешь ты оставаться в России? Если царь даст мне свободу, то я месяца не останусь. Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чутунные дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры и бордели — то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство».
- 17 Цитата из письма Вяземского приведена в комментариях В.С. Нечаевой к изданным под ее редакцией Избранным стихотворениям его (с. 493—94; —ред.). К сожалению, при работе над настоящей статьей я был лишен возможности воспользоваться Остафьевским архивом, а равно и Полным собр. соч. Вяземского. Мне было сейчас доступно только упомянутое издание его стихотворений, в силу чего, возможно, и сделанные мною сопоставления между поэзией Вяземского и пушкинской не являются исчерпывающими.

ПУШКИН И ПРОБЛЕМА ЧИСТОЙ ПОЭЗИИ

Цель настоящей работы — попытаться путем формального анализа уяснить, в чем состоит совершенство некоторых поэтических произведений Пушкина, тех именно, какие признаются наиболее совершенными, а тем самым подойти и к разрешению одного из самых сложных и самых спорных вопросов литературоведения, а именно: что такое поэтическое произведение? в чем сущность поэзии как особого вида художественного слова? Здесь можно встретить возражение: будет ли такой подход строго научным? Ведь в таком случае исследователь берет на себя смелость исходить из индивидуальной оценки, из своего личного восприятия того или иного произведения как «совершенного». Однако если отказаться от этого, то это значит отказаться от литературоведения — вообще от искусствоведения. Опасение этого рода можно преодолеть, приняв во внимание следующее: вкусы, стили, моды меняются постоянно; уже давно, например, вышел из моды как «стандартный» размер тот четырехстопный ямб, которым написано большинство стихотворений Пушкина и который, впрочем, уже ему самому «надоел», как он говорит в «Домике в Коломне», — и чем дальше мы отходим от всех тех условностей, какими в свое время так или иначе связан всякий художник, сколь бы ни боролся он с ними, тем свободнее воспринимаем мы то или иное художественное произведение, тем отчетливее вырисовывается перед нами то, что в нем является вечной, вневременной ценностью. Недаром, если не ошибаюсь, между пушкинистами нынешней поры нет разногласий по вопросу о том, какие именно вещи Пушкина надо признать самыми совершенными. Расхождения имеются, кажется, только насчет степени их *значительности*¹.

А это обязывает меня сделать еще одно предварительное пояснение. Поскольку, повторяю, я поставил себе задачей подойти путем анализа

пушкинского творчества к рассмотрению вопроса о том, что такое, в своей сущности, поэзия вообще, я должен буду остановиться преимущественно на тех произведениях Пушкина, какие относятся к категории «чистой поэзии», т.е. произведениях *малой* формы. И это вовсе не потому, что именно в них, если не всегда начисто отсутствуют, то, во всяком случае, сведены к минимуму элементы «повествования» или «рассуждения» — ведь истинный поэт способен и это все «опозитизировать», — а потому, что только такие произведения воспринимаются нами как художественное *целое*, как некоторая своего рода *монада*, как нечто единственное и неделимое. Тут приходится считаться с психологией восприятия продуктов художественного творчества. Слишком известно, как много общего у поэзии с музыкой (подробнее буду говорить об этом дальше). Но в связи с настоящим надобно отметить одно коренное различие между ними. Музыкальное произведение «большой формы» — соната, симфония, квартет и тому под. — требует для своего исполнения обычно не более тридцати-сорока минут. Слушая его заключительную часть, мы еще в состоянии связать ее с началом. Иное дело, скажем, «Евгений Онегин». Чтение его тянется слишком долго, чтобы было возможно воспринять его целиком. В нашей памяти из него выделяются отдельные строфы, а то и отдельные стихи, которые иной раз могут быть пересажены нами в «Графа Нулина» или в «Медного всадника».

Что сейчас было сказано о читателе — или слушателе, — приложимо до известной степени и к самому творцу поэтического произведения. Напомню гениальное по своей выразительности признание Пушкина в конце «Евгения Онегина» в том, что в начале своей работы над ним он «еще не ясно различал» «даль» этого «свободного романа». Этим объясняется то, что литературное произведение большой формы никогда не является безусловно целостным и неделимым — в отличие от совершеннейших музыкальных произведений той же формы.

Все же, разумеется, *творчество* есть *единый* процесс. В каждом продукте его заложены, так сказать, *все* его элементы, и только путем сопоставления *всех* этих продуктов — или, по крайней мере, наиболее показательных для каждой стадии творческого пути данного художника — возможно усмотреть как следует структуру каждого из них в отдельности. Строгое соблюдение этого методологического правила особенно необходимо как раз при анализе пушкинской лирики последней поры его творчества. И вот почему. Известно, что тогда, когда — с нашей точки зрения — Пушкин достиг апогея своего творчества, современники его — и притом далеко не

только «чернь», но и «избранные», близкие ему люди, например Вяземский, — переживали «разочарование» в нем, считали, что Пушкин не оправдал возлагавшихся на него надежд, что он изменил себе, что поэтический гений его клонится к упадку. Здесь мы наталкиваемся на один из характернейших примеров того, о чем была речь выше. Для современников Пушкина его «закат» означал собою то, что поэзия его все более утрачивала те элементы, какие ими считались «поэтическими» *par excellence**: яркость, красочность, патетичность, обилие сравнений, «возвышенный» тон речи и тому под. Его лучшие вещи казались им серыми, тусклыми, холодными, одним словом, «прозаическими». Они не могли простить Пушкину его стремления к тому, чтобы освободить свою поэзию от всяческих уже стертых, выцветших «красот», уже извне налагаемых правил — безразлично, «классических» ли или «романтических». Не в этом, однако, еще суть дела, а в том, что, отказываясь от надоевших ему поэтических «красот», Пушкин не дал себе труда заменить их какими-либо новыми. Его лирика последней поры, на первый взгляд, действительно, как будто «бесцветна», бедна «образами», «фигурами» — всем тем, что обычно, говоря вообще, присуще поэзии. Показательно, что пушкинские эпигоны середины XIX века подражают Пушкину ранней поры, а не последней, и что второй «золотой век» русской поэзии (с конца XIX века и до наших дней) уходит своими корнями, как это уже давно замечено, в поэзию не Пушкина, а Тютчева, стилистика которого столь тесно связана с стилистикой немецкого и русского (державинского) барокко. Из русских поэтов один только Некрасов с указанной точки зрения может считаться истинным хранителем пушкинской традиции — и, думается, нет более яркого примера, подтверждающего формулу Baldensperger, что история литературы — это история недоразумений, как знаменитое изречение Тургенева, что у Некрасова поэзия «и не ночевала».

И вот само собою возникает вопрос: как объяснить, что именно период второго «золотого века» русской поэзии, начинающийся с символистов и «декадентов» и кончающийся «имажинистами», является вместе и периодом, так сказать, «открытия» *подлинного* Пушкина, создания особой дисциплины, «пушкиноведения», и что безусловно крупнейший поэт этой поры, Есенин, столь, казалось бы далеко стоящий от Пушкина с точки зрения своего стиля, утверждал, что в своем творчестве он был всего более под влиянием как раз Пушкина?

Ясно одно: пушкинская поэзия обладает какой-то тайной, магической прелестью — во всех своих проявлениях, независимо от своих различных на

* По преимуществу, в высшей степени (франц.).

разных этапах его творческого пути, прежде всего бьющих в глаза стилистических особенностей. Ведь, очевидно, что-то общее было в бессознательном восприятии Пушкина как у тех его современников, которые в своем сознании не могли разграничить подлинно пушкинского в его творчестве и того, что его самого только стесняло и раздражало (чем же иным, как не этой пушкинской «магией», объяснить, что именно Пушкин был для них величайшим поэтом, а не, например, Жуковский или Батюшков, или Козлов, — и это тем показательнее, что Пушкин еще и до «болдинской осени» пользовался всеми излюбленными тогда средствами «поэтического слога» куда умереннее, чем его учителя или же поэты его «плеяды»), так и у поэтов и «пушкиноведов» нынешней поры.

Это — во-первых. Во-вторых, следует обратить внимание на то, что совершенно правильно отметила Л. Гинзбург в цитированной выше статье: нельзя провести строгие грани между отдельными этапами творческого пути Пушкина: так, например, в его стихотворениях «элегического» жанра, относящихся к последней стадии его творчества, наличествуют еще те условности, с которыми он, вообще говоря, тогда порвал.

Итак, в чем же заключается эта *тайная*, на первый взгляд неуловимая, прелесть пушкинской поэзии? Как возможно путем анализа подойти к раскрытию этой тайны?

Прежде всего надо попробовать подыскать ключ к этому в высказываниях самого Пушкина. Приведу прежде всего изображение творческого процесса в одном из совершеннейших стихотворений его — «Осень» (1830):

И пробуждается Поэзия во мне:
 Душа стесняется лирическим волненьем,
 Трепещет и *звучит*, и ищет, как во сне,
 Излиться наконец свободным проявленьем —
 И тут ко мне идет *незримый* рой гостей...

И мысли в голове волнуются в отваге,
 И *рифмы легкие навстречу им бегут*,
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
 Минута — и *стихи свободно потекут*.

Сперва, вместе с «незримыми» образами-идеями, возникают рифмы — и уже после этого слагаются *стихи*. Творческий процесс начинается с рифмы. Поэт ей подчиняется, она владеет им столько же, как и сам он ею:

Рифма — звучная подруга
Вдохновенного досуга...

. . .

Ты ласкалась, ты манила
И от мира уведила
В очарованную даль!

Ты, бывало, мне внимала,
За мечтой моей бежала,
Как послушная дитя;
То — свободна и ревнива,
Своенравна и ленива —
С нею спорила шутя.

Но с тобой не расставался,
Сколько раз повиновался
Резвым прихотям твоим...²

(«Рифма», 1828)

Ср. еще то место в «Зима. Что делать нам в деревне», где он говорит об ослаблении творческой энергии:

... насильно вырываю
У Музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной...

Сущность поэзии, критерий совершенства поэтического произведения прежде всего — гармоническое сочетание звуков (см. «Разговор книгопродавца с поэтом», «Муза»). Замечательно, что смысловая вескость рифмующих слов для Пушкина, казалось бы, не имеет значения: не только глаголы можно брать в «рифмы», но и всякую «мелкую сволочь», как-то «союзы да наречья». «Мне все равно: что слог, то и солдат» («Домик в Коломне»).

Здесь Пушкин совсем не шутит и не преувеличивает. На смысловую вескость рифмующих слов он, действительно, часто не обращает внимания. Возьмем такие, например, прекрасные стихотворения, как «Мой голос для тебя...», «Я вас любил», «На холмах Грузии». В первом рифмуют *тобою—мною*, во втором — *совсем—ничем*, в третьем — опять-таки *мною—тобою* и еще *моего—оттого*. Эти примеры легко было бы умножить. Следует ли это считать недостатком пушкинской поэзии? Ответить на это попытаюсь в дальнейшем. Покуда надо констатировать одно: для Пушкина основой поэтичности речи является

ее «музыкальность». Она осуществляется, по его словам, как мы видели, пользованием «рифмами». Если, однако, вчитываться внимательно в его произведения, станет очевидным, что этот термин у него употреблен в весьма широком значении: дело идет далеко не только о рифмах, которыми «замыкаются» стихи («Разговор книгопродавца с поэтом»), но и о внутренних рифмах, аллитерациях, повторениях отдельных звуков внутри чередующихся стихов.

В этом отношении Пушкин, можно сказать, верен себе на всем протяжении своего творческого пути. Начну с вещей раннего — лицейского — периода и приведу несколько стихов из элегии «Я видел смерть» (1817), над которой, как замечает Брюсов в своем издании сочинений Пушкина (М., 1919, т. I, с. 103), он «долго работал»:

Стих 2-й — У тихого порога моего, 3-й — Я видел гроб; открылась дверь его, 6-й — Никто следов пустынных не заметит, 8-й — Последний взор моих очей.

Здесь важно отметить, что в 3-м, 6-м, 8-м стихах ударное *о* находится на одном и том же по месту слоге — 4-м, замыкающем первое полустишие, а *ы* в обоих случаях — на втором слове второго полустишия. Аналогичный пример представляет собою 1-я строфа «Уныния» (1817):

Мой милый друг, расстался я с тобою,
 Душой уснув, безмолвно я грущу,
 Блеснет ли день за синею горою,
 Взойдет ли ночь с осеннею луною,
 Я все тебя, далекий друг, ищу.

. . .

Задумаюсь — невольно призываю,
Заслушаюсь — твой голос слышен мне.

Ср. еще «В альбом Зубову» того же года, где всего 6 стихов: 2-й — *...шумный свет*, 4-й — *...минувших лет*, 6-й — *...минутный след*.

Я намеренно остановился сперва на простейших случаях подбора созвучий. Разумеется, тенденция эта может проявляться — и проявляется у Пушкина — в самых разнообразных комбинациях: повторы звучаний в отдельном стихе, повторы в различных стихах на различных по месту слогах и т.д. Вот один из самых наглядных случаев — в стихотворении «Соловей». Его следует привести целиком.

В безмолвии садов, весной, во мгле ночей,
 Поет над розою восточный соловей.
 Но роза милая не чувствует, не внемлет

И под влюбленный гимн колеблется и дремлет.
 Не так ли ты поешь для холодной красоты?
 Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?
 Она не слушает, не чувствует поэта;
 Глядишь, она цветет, взываешь — нет ответа.

Пояснения здесь излишни. Читателю достаточно обратить внимание на выделенные слоги — или отдельные буквы, чтобы убедиться в том, насколько это стихотворение перегружено аллитерациями и другого рода созвучиями в самых разнообразных сочетаниях. Тут как будто мы имеем дело с чем-то, что можно было бы назвать звуковым «магнетизмом». Перефразируя приведенные выше слова Пушкина — «ко звуку звук нейдет», мы могли бы сказать, что здесь звук *идет* ко звуку. Ср. еще:

Умеют уж предречь и ветер, и ясный день...
 И мразов ранний хлад, опасный винограду.
 («Приметы»)

Роняет лес багряный свой убор,
 Сребрит мороз увянувшее поле,
 Проглянет день, как будто поневоле,
 И скроется за край окружающих гор.
 («19 октября»)

...
 А ты, вино, осенней стужи друг,
 Пролой мне в грудь отрадное похмелье,
 Минутное забвенье горьких мук. (ib.)

Особенно любопытный пример звукового «магнетизма» представляет собою «Желание» (1821), где несколько раз повторяется ударное *ми*: «И мирные ласкают берега»; «Все мило там...», «поклонник Муз и мира...», «где мирт шумит над тихой урной...», «на склоне мирной лени...» (сверх того еще один случай безударного *ми*: *минувших лет*³...). Ср. то же самое в «П.А. Осиповой» (1825): «...В изгнание мирном оставаться, Вздыхать о милой старине...»; «На милых бросить взор умильный».

Приведу еще несколько примеров того же звукового «магнетизма», взятых из вещей периода расцвета пушкинского творчества. Здесь мы встречаем самые разнообразные проявления этой тенденции — аллитерации, ассонансы, внутренние рифмы.

Где древних городов под пеплом дремлют мощи...
 («Подем, я готов...»)

Надо обратить внимание на то, что ударное *о* приходится в обоих полустишиях на один и тот же по месту, 6-й слог.

Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад...
(«Не дай мне Бог сойти с ума»)

Последняя туча рассеянной бури!
...
Ты небо недавно кругом облегла,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.
(«Туча»)

Здесь и внутренняя рифма, подкрепляющая конечные, и аллитерации, и звуковые повторы, причем, в обоих случаях — «симметричные»: *у* на 5-м слоге обоих полустиший, *и* на 2-м вторых полустиший двух стихов.

И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
(«Подражание итальянскому»)

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит.
...и глядь, все прах: умрем.

Этот пример, взятый из последнего произведения пушкинской лирики, особо показателен: в единственном сохранившемся автографе вместо *все прах* читается как *раз*. Очевидно, Пушкин колебался в выборе слов, но одно ему было необходимо: сохранить звучание *ра*.

О чем все это свидетельствует? О стремлении добиться возможно большего «благозвучия», для того чтобы стихи «ласкали ухо»? Приписывать это Пушкину означало бы заподозрить его в том дешевом эстетизме, который в конечном итоге является отождествлением красоты с «красивостью» или даже с «приятностью», чистого искусства с кулинарным. Необходимо привести примеры, показывающие, почему Пушкин придавал такое значение «рифме» — повторяю, в широком смысле этого его термина.

Сперва — несколько мест из «Зима. Что делать нам...»:

Арапники в руках, собаки вслед за нами;
Глядим на бледный снег прилежными глазами...

Со звуком *е*, несомненно, связывается представление *светлости*, *белизны*; а со звуком *л* впечатление легкости, быстроты движения

(обратить внимание на то, что здесь этот звук находится еще и в глядим и аллитеративно связанным с ним глазами⁴).

Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет...

Аллитерации усиливают впечатление, производимое двумя последними словами.

По капле, медленно глотаю скуки яд.
Читать хочу; глаза над буквами скользят...
...насильно вырываю
У Музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.

Повторяющееся ударное я объединяет собою слова, которым надобно было придать особую эмоционально-смысловую вескость в этом отрывке.

Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

И здесь опять-таки созвучие подкрепляет вескость как раз тех слов, которые в эмоционально-смысловом отношении являются, так сказать, центральными в каждой из обеих фраз — и вместе с тем подчеркивает их смысловую контрастность, которая находится в связи с тоном первого стиха: поцелуй пылает на морозе; а это согласуется с тем тоном сентиментальной иронии, каким проникнуто все стихотворение.

Но самым показательным является пример, находящийся в «Анчаре», ибо здесь, располагая вариантами, мы в состоянии проделать своего рода эксперимент, аналогичный проделанному выше над «Пора, мой друг...», но, как сейчас увидим, несравненно более важный для понимания пушкинского творчества. В первоначальной записи начальный стих читался «В пустыне *тощей* и *глухой*». В окончательной редакции *тощей* заменено *чахлой*, а *глухой* — *скупой*: ча в «Анчар», по-видимому, требовало для себя «окр»:жения». Одного лишь ч в *тощей* для него было недостаточно. Так было найдено *чахлой*. Но этого мало. *Чахой* выразительнее, внушительнее, чем *тощей*, сильнее напоминает о смерти⁵.

Пример, подтверждающий сказанное в «Осени» о тайной связи образов и звуков, «мыслей» и «рифм». То же самое явствует из замены *глухой* его ассонансом *скупой*. В звуковом отношении оба слова адекватны, но эпитет *скупой* здесь удачнее в том отношении, что снабженная им *пустыня* тем самым уже становится олицетворением зла так же,

как и анчар. Во 2-й строфе в первоначальной редакции вместо «И жили мертвые ветвей И корни ядом напоила» читается: «И жили мощные корней Губящим ядом напоила». Замена *мощные* его ассонансом *мертвые* — пример, аналогичный приведенному выше: *глухой — скупой*. *Мертвые*, так сказать, нужнее в связи с целым, чем *мощные*. Отказ от *губящим* с ударным я, что связует его с *ядом*, служит как бы противоположением. Здесь поэт словно был принужден пожертвовать «формой» ради «содержания»: ведь эпитет *губящий* при слове *яд* совершенно излишен. Однако звуковая структура строфы от этого ничего не потеряла: *Мертвые, корни* с ударением на о (вместо *корней*) акустически притягиваются к *природа*. Замечу кстати частоту употребления в «Анчаре» тяжелопроизносимых, заключающих в себе сочетания согласных (тлетворный, жаждущих, смертную, послушливые, стрелы и др.) слов и таких словосочетаний, при которых происходит какое-то нагромождение согласных: *стекает дождь в песок горячий; властным взглядом*⁶ — выражение давящей, неотвратимой, непобедимой силы *зла, смерти*, олицетворением которой и является анчар⁷.

«...ищу союза Волшебных звуков, чувств и дум» («Евгений Онегин», I, 59). Ср. тоже в «К моей чернильнице»: «То звуков или слов Нежданное стеченье». Нельзя точнее выразить сущность поэтического творчества. «Волшебство звуков» и состоит в том, чтобы сочетать все слова поэтической речи в одно слово, выразить все «чувства» и «думы» в одном образе-символе. Приведу самый с этой точки зрения поразительный пример из «Евгения Онегина», там, где идет речь о смерти Ленского (VI, 32):

Тому назад одно мгновенье
 В сем сердце билось вдохновенье,
 Вражда, надежда и любовь,
 Играла жизнь, кипела кровь:
 Теперь, как в доме опустелом,
 Все в нем и тихо и темно;
 Замолкло навсегда оно.
 Закрыты ставни, окна мелом
 Забелены. Хозяйки нет.
 А где, Бог весть. Пропал и след.

Звуковые повторы до такой степени объединяют все, начиная с «Теперь...», лексемы этой строфы, что уже в силу одного этого мы воспринимаем отдельные слова-образы как один слитный образ и не замечаем, что на самом деле здесь налицо сравнение «сердца» с «опустелым домом». Быть может, и сам Пушкин упустил это из виду, позволив себе допустить такую

алогичность речи там, где он говорит, что в сердце — закрыты ставни и т. д. Отмечу, что в приведенном месте мы имеем развертывание образа, данного уже в IV, 3:

Во мне уж сердце охладело,
Закрылось для любви оно,
И все в нем пусто и темно...

Здесь только метафора. В VI, 32 перед нами налицо процесс вытеснения сравнения метафорой, т.е. слияния двух отдельных образов в один, процесс, однако, как видим, не вполне довершенный. Пример гениальной творческой «ошибки». Гениальной, ибо как раз этой алогичностью как бы подчеркивается неодолимость силы, влекущей к «союзу волшебных звуков, чувств и дум». Здесь «союз» этот постигнут в полной мере.

Семантическая функция находящихся в приведенной строфе звуковых повторов ясна. Повторы *за* подкрепляют идею, выраженную словами «закрыты ставни», — *замкнутости*, отрешенности от жизни, смерти; повторы *е* — образ, кроющийся в «забелены», образ-символ савана, в который закутан мертвец⁸.

Сказанное сейчас подводит к оговорке, какую необходимо сделать, поскольку идет речь о семантической функции отдельных звуков в поэтическом языке. Утверждать безоговорочно, что каждый звук имеет свою собственную «тональность», свой собственный эмоциональный колорит, как это делает Grammont в своем, вообще говоря, чрезвычайно ценном исследовании о французском стихе⁹, нельзя. Для нас смерть звучит не менее мрачно, скорбно, чем для француза *mort*, для немца *Tod*, и слово *tristesse* французом воспринимается, надо думать, так же, как нами — грусть, хотя *е* само по себе звук «светлый», *у* — «мрачный», «грустный». У Пушкина этот «грустный» звук вовсе не всегда выполняет соответствующую семантическую функцию, — например:

Румяный критик мой, насмешник *толстоузой*,
Готовый век трунить над нашей *томной Музой*...

(Первые стихи «Шалости»)

Разумеется, я далек от безусловного отрицания того, что сказано Граммоном. Отдельные звуки кроют в себе *потенциально определенные* «идеи» — в собственном значении этого слова — и тем самым способны выполнять функции определенных эмоционально-смысловых намеков, подсказываний, внушений; однако кроющиеся в них «идеи» актуализируются так

или иначе только в известном контексте. Поскольку дело идет об одном слове, «обертонны» каждого отдельного звука — или нескольких звуков — звучат одни сильнее, другие слабее, в зависимости от состава слова, взятого в целом, — так, например, *сме* звучит иначе в *смех*, чем в *смерть*; что же до целостного комплекса звуков, каковым является слово, то и он воспринимается различно в зависимости от того, берем ли мы слово изолированно или во фразе; во фразе же — опять-таки различно, в зависимости от места, где слово находится, — на линии ли интонационного «спуска» или «подъема», «*diminuendo*»* или «*crescendo*»**, — не говоря уже, конечно, о содержании высказываемого. Например, *подруга* в «Рифма — звучная подруга Вдохновенного досуга» звучит, несомненно, совсем иначе, чем в «Расставании»:

Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Перед изгнанием его.

Если прочесть целиком начальную строфу первого стихотворения, сразу почувствуем, что здесь это слово с ударным *у* звучит бодро, легко, а вовсе не грустно. Более того. Сравним второе приведенное стихотворение с еще одним, где находится то же слово:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!

Размер тот же. Настроение — сходное с тем, что и в «Расставании». И все же эмоциональный оттенок здесь не тот же самый. К тому же и место, где находится здесь это слово, — иное: в начале линии подъема. Слово это звучит здесь мягче, нежнее, менее «патетично». Чтобы вполне убедиться в этом, следовало бы и этот коротенький отрывок прочесть целиком. Впрочем, кажется достаточно уже вчитаться в два приведенных стиха, вслушаться в отзыв, падающий на *подруга* от ассонанса *голубка*.

Все до сих пор отмеченное подводит к уразумению основной функции повторов: повторов отдельных звуков или звуковых сочетаний, отдельных звуков или созвучных слов или же, наконец, созвучных словесных групп, равным образом как и функции чередования различно звучащих таких же единиц. Повторами, так сказать, подкрепляются те или иные фонемы;

* Постоянно ослабляя силу звука (итал., муз.).

** Постоянно увеличивая силу звука (итал., муз.).

благодаря повторам они становятся центрами кристаллизации своего словесного окружения, а этим усугубляется выразительность высказывания. Тут возможны самые разнообразные комбинации. Остановлюсь на примерах таких повторов уже не звуков, а звуковых комплексов, какие кажутся мне особо любопытными. Вот сперва несколько из «Евгения Онегина»:

...Онегин...
Татьяной занят был одной,
Не этой девочкой несмелой...

...
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней
Роскошной, царственной Невы. (VIII, 27)

Созвучность, во-первых, объектов высказывания, во-вторых, эпитетов, а сверх того и тождественность их метрической структуры придают приведенной фразе особую экспрессивность. Эта Татьяна, «богиня роскошной, царственной Невы», противопоставленная «влюбленной, бедной и простой» «девочке», приобретает облик античной статуи.

Вот еще два аналогичных примера:

Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных... (VI, 47)

Здесь метрическая тождественность объектов высказывания при их звуковом различии, а вместе с тем полная в обоих отношениях согласованность эпитетов подчеркивают ироническую контрастность, с одной стороны, предмета и его эпитета в первом стихе, с другой — обеих словесных групп; в то же время эта метрическая и звуковая согласованность усугубляет общее впечатление пошлости той среды, о которой здесь идет речь.

Гостей не слушает она
И проклинает их досуги,
Их неожиданный приезд
И продолжительный присест. (III, 8)

И здесь смысловая вескость различных по смыслу слов иронически подчеркивается их созвучностью, а кроме того, эта созвучность и — опять-таки иронически — объединяет их. Ср. еще VI, 1, где разрабатывается та же самая тема — скуки, испытываемой Татьяной от приема гостей:

И бесконечный котильон
Ее томил, как тяжкий сон.
Но кончен он. Идут за ужин.
Постели стелют; для гостей
Ночлег отводят...

Здесь эти повторяющиеся *он, у, сте* в тексте, где высказывание лишено всякой патетичности, образности, колоритности, усугубляют выразительность передачи настроения, переживаемого Татьяною, — тем, что создают для воспринимающего субъекта впечатление однообразия, монотонности.

Вот еще несколько случаев комбинаций иного рода:

Тут был в душистых сединах
Старик, по-старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно. (VIII, 24)

Результат — аналогичный тому, что в примере из строфы 2-й главы III: разнокачественные логико-грамматически, но созвучные слова, характеризующие «старика», создают общее впечатление его образа: этими двумя словесными намеками он уже обрисован так, что мы словно видели его.

Приведенный пример можно считать переходным от простейших к более сложным:

Нашел он полон двор услуги,
К покойнику со всех сторон
Съезжались недруги и други,
Охотники до похорон.
Покойника похоронили.
Попы и гости ели, пили
И после важно разошлись,
Как будто делом занялись. (I, 53)

В этих восьми стихах 7 случаев аллитерации *по*, 9 случаев ударного *о*, а к тому же еще сочетание двух уже почти каламбурно созвучных *охотники* и *похорон*, *похоронили*. Надо обратить внимание также на частоту употребления *хорических* словесных форм, обычных в народной поэзии, носящей, как известно, ритуальный характер (*полон*, *други*, *гости*, *пили*, *ели*, *после*, *важно*, *делом*). Все это вместе усугубляет создаваемый уже подбором иронических выражений саркастический тон, каким окрашено это воспроизведение пошлого бытового ритуала: звуко-

вые и метрические повторы отмечают присущее всякому ритуальному действию однообразие.

Этому примеру следует противопоставить два других, где подобным же средством создаются образы коллективного движения иного характера:

Мелькают мимо будки, бабы,
 Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды,
 Купцы, лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки,
 Аптеки, магазины моды,
 Балконы, львы на воротах
 И стаи галок на крестах. (VII, 38)

Здесь намеренно беспорядочный перечень, во-первых, разнокачественных предметов. Во-вторых, воспринимаемых каждый в отдельности, не сочетающихся в «фразы», т.е. в некоторое метрическое целое, метрически разносоставных слов, однако, распределенных в однообразные группы, стихи — почти всюду по три словесных единицы в каждом; сверх того аллитерации — *м* и еще чаще «барабаниющие» *ба* и *бу*, заключительные слоги *ки* (ударные и безударные), ассонансы и внутренние рифмы — бухарцы — бульвары, дворцы — купцы — все эти слова на одном и том же месте. Всем этим создается образ какой-то бесформенной, но вместе с тем равномерно «мелькающей мимо» массы, движение которой подчинено движению едущей по городу коляски, откуда и видится вся эта масса.

Всего отмеченного здесь достаточно, чтобы понять, что роль звуковых повторов далеко не ограничивается созданием присущего тому или иному звуку эмоционального «колорита». Повторы этого рода являются одним из факторов речевого ритма, который и сам, в свою очередь, служит фактором, обуславливающим, наряду с другими, возникновение в сознании воспринимающего поэтическое произведение — иногда, даже какой-либо его «отрезок» — субъекта единого целостного в своем многообразии, если можно так выразиться, образа-слова. Вот исключительный по своей выразительности пример этого — снова из «Евгения Онегина» (VII, 7):

Но ныне... Памятник унылый
 Забыт. К нему привычный след
 Заглох. Венка на ветви нет...

Недостаточно указать, что здесь на протяжении двух стихов четыре раза повторено ударное *ы* (да еще и два раза безударное), этот, кажется, действительно, самый «унылый» звук. Прежде всего необходимо отметить наличие двух так называемых захождений (или переносов — нельзя иначе передать удачнейший французский термин *enjambement*), причем оба перенесенных слова одинаковой метрической структуры — ямба, и сродной звуковой. Напомню о том, что получило уже общее признание в литературоведении: захождение не есть разрушение метрической структуры стиха. Нельзя эти стихи читать так:

Но ныне памятник унылый забыт.
К нему привычный след заглох,

т.е. не соблюдая пауз, отделяющих «переносимые» из одного стиха в другой слова от предшествующих им, с которыми они, однако, в смысловом отношении тесно связаны. Этим не только разрушается строй целого, но вместе с тем и ослабляется интонационная вескость соответствующих фраз. Захождение в стихах выполняет функцию, аналогичную функции синкопы в музыке. Пауза после слова, за которым мы по необходимости ждем другого, выявляющего его смысл слова, именно потому, что вызывает в нас состояние напряженности внимания, усиливает впечатление, производимое этим, следующим после паузы, словом. Впечатление это усиливается тем более, если, как в первой фразе приведенного речевого отрезка, слово это в звуковом отношении, так сказать, переключается с теми, с которыми оно связано в смысловом. Вторая фраза в своем движении является вариацией первой; а это, в свою очередь, усиливает общее впечатление.

Основа всякого искусства, как и основа жизни, — ритм, чередование напряжения и ослабления переживаний, ускорения и замедления жизненного потока и его художественного отображения, взлетов и спусков, мрака и света — чередование, подчиненное какому-то закону, создающему единство в многообразии. Ритм есть *диалектика* творческого, как и всякого жизненного процесса (формула Андрея Белого), та *coincidentia oppositorum* во Всеедином, о которой говорит Николай Кузанский. Без ритма — нет искусства, как нет и жизни, а только «одних обедов длинный ряд» («Евгений Онегин»), гегелевская «дурная бесконечность». Так как произведение искусства есть некоторая *система*, замкнутое целое — в противном случае это не произведение искусства, а жалкая пародия искусства, — то все элементы его выполняют ритмообразующую функцию, находясь, таким образом, между собою в отношении взаимодействия, — и мы уже видели, что при рассмотрении и оценке

роли звучаний как фактора, создающего известный эмоциональный тон, недостаточно ограничиваться указанием на частоту «грустных» или «радостных», «темных» или «светлых» звуков в каком-либо стихотворении, но надобно отметить, например, и места их повторов, поскольку это способствует определяемому и другими факторами ускорению или замедлению, плавности или прерывистости и тому под. речевого движения.

Из этого следует, что при анализе поэтического произведения нельзя рассматривать роль отдельных факторов ритмообразования изолированно: необходимо учитывать роль каждого из них в связи с ролью, выполняемой остальными. В этом заключается трудность изложения результатов анализа. Ее, однако, возможно преодолеть, если приступить к делу, начав с рассмотрения роли того фактора, какой является в стихотворной поэзии если не главным, то во всяком случае, прежде всех прочих бьющим в глаза. Фактором этим служит *реальный* размер стихотворения, взятого как целое, или каждой отдельной строфы. «Диалектичность» ритма стихотворного произведения состоит прежде всего в противопоставленности реального размера метрической схеме. Ритм, вообще говоря, это, так сказать, узор, вышиваемый на канве, чем в действительной жизни является «длинный ряд обедов», в пластических искусствах — тот или иной геометрический план, в музыке и поэзии — размер, метр. Реальный же размер создается чередованием наиболее отчетливо произносимых акцентов. В действительности стихотворение, которое условно мы считаем написанным размером, скажем, четырехстопного ямба, состоит не из строк, распадающихся, каждая, на четыре двухсложных единицы с ударением на втором слоге, а из комбинаций ямбических, хорейческих, дактилических, анапестических и т.д. и т.д. единиц, — причем, однако, всякий «нормальный» человек воспринимает данное стихотворение все же как написанное четырехстопным ямбом. Все это слишком известно так же, как и то, *почему* такое восприятие создается — вместе с восприятием и *реального* размера, а тем самым и *ритма*, так что достаточно ограничиться напоминанием об этом для того, чтобы, исходя из наблюдений, сделанных выше, перейти к попытке всестороннего анализа некоторых примеров, показывающих, как в творчестве Пушкина осуществляется ритмичность, или — что то же — совершенство поэтического произведения, адекватность «формы» и «содержания».

Попытаюсь сперва подвергнуть анализу одну, исключительно экспрессивную, строфу из «Евгения Онегина» (VIII, 41), представляющую

собою — как, впрочем, и все другие строфы оттуда же или из «Домика в Коломне» — законченное целое:

1. О, кто б немых ее страданий
2. В сей быстрый миг не прочитал!
3. Кто прежней Тани, бедной Тани
4. Теперь в княгине б не узнал!
5. В тоске безумных сожалений
6. К ее ногам упал Евгений;
7. Она вздрогнула и молчит;
8. И на Онегина глядит
9. Без удивления, без гнева...
10. Его больной, угасший взор,
11. Молящий вид, немой укор,
12. Ей внятно все. Простая дева,
13. С мечтами, сердцем прежних дней,
14. Теперь опять воскресла в ней.

Поскольку дело идет о метрической структуре, можно отметить чередование разнообразных стоп — ямбов, хореев, амфибрахий, пеонов и др. Всякая попытка определить с этой точки зрения структурную схему данной строфы привела бы к натяжке, ибо очень рискованно было бы брать на себя решение такого, например, вопроса: является ли отрезок к *ее ногам* группой из двух ямбических строк или скорее одной стопой — четвертым пеоном. Легче можно разобраться в построении стиха *И на Онегина глядит*. И, конечно же, звучит как отдельное самостоятельное слово, так что и на никак нельзя считать ямбической стопой; на слышится «агглютинирующимся» с *Онегина*, так что мы имеем пятисложную стопу. Равным образом зачин 3-го стиха *Кто* звучит самостоятельно, ударно, как и *кто б* в 1-м; а значит, весь этот стих надо считать хорейским — однако с затактом, чем определяется коренное его отличие от «чистого» четырехстопного хорей, отличие интонационно-смысловое, а тем самым и ритмическое. Без затакта *кто* «прежней Тани, бедной Тани», вследствие полного совпадения словесного состава с метрической тканью, звучало бы «барабанно», монотонно, с одинаковыми по силе *sforzando** на ударных и *diminuendo* на безударных слогах — тогда как этот интонационно выделяемый затакт, в свою очередь, выделяет слово *прежней*, а созвучность этого слова-эпитета со следующим выделяет интонационно и его, — что, конечно, всецело согласуется с «содержанием» фразы, в которой находится этот стих. Здесь еще один пример

* Более громкое исполнение звука или аккорда (итал., муз.).

ритмообразующей роли звуковых повторов, причем необходимо отметить, что эта роль выполняется повторами в двух отношениях: во-первых, как сейчас мы видели, ими усугубляется вескость высказывания, во-вторых, подкрепляется стойкость движения речи — в иных случаях независимо от прямого «смысла». Так с *прежней* во 2-м стихе созвучны *теперь*, в *тоске* — в двух следующих, *теперь* — в последнем: ударное *e* здесь на втором слоге. В 8-м и 9-м стихах ударное *e* повторяется опять-таки на одном и том же по месту — 4-м слоге: *Онегина*, *удивления*. Кроме того: в 14-м стихе ударное *e* во втором полустишии (*воскресла*) — на том же месте, что и в 3-м (*бедной*). Также ударное *и* — *миг* (2-й стих), *княгине* (4-й), *вид* (11-й) — на 5-м слоге. Ударное *у* — *безумных* (5-й стих), *ваздрогнула* (7-й) — на 4-м. Сложнее следующий случай повторов — в 11-м—12-м стихах:

*Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор...*

Немой «перекликается» как с одинаковым по месту — 1-я стопа полустишия — *его*, так и с *больной*, являясь ассонансом обоих этих слов; *угасший* — с *молящий*; созвучия, таким образом, «перекрещиваются». Все это вместе взятое создает звуковую и ритмическую «гармоничность» строфы. Но этим еще не все сказано. Единство в многообразии подкрепляется анафорами: сходное в различных вариантах строение отдельных фраз — две группы словосочетаний в нескольких стихах: ...*прежней Тани*, *бедной Тани*; *без удивления*, *без гнева*; *его больной*, *угасший взор*; *молящий вид*, *немой укор*; *мечтами*, *сердцем прежних дней*; а также дихотомическое строение развернутых фраз, располагающихся отрезками по отдельным стихам: «*О* кто б... не прочитал!» (стихи 1, 2); «*Кто* прежней... не узнал!» (3, 4); «*Она* ваздрогнула и молчит, *И* на *Онегина*...» (7, 8). Если сопоставить обе последние отмеченные здесь композиционные черты, нельзя не заметить сходство построения этой строфы с музыкальным — имея в виду классическую музыку, для которой, как известно, свойственно развитие каждой отдельной «фразы» на протяжении четырех тактов. Наконец, и еще в одном имеется сходство этой строфы с музыкальным: повторение, в варианте, в ее конце первой «темы»: «*Кто* прежней *Тани*... *Теперь* в *княгине* б не узнал!». И в заключении: «*Простая* дева... *Теперь* опять *воскресла* в ней». Кроме словесных повторов — *теперь*, *прежней*, *прежних*, надо отметить еще и, вряд ли случайные, звуковые — *та* (*простая*, *мечтами*, ср. в начале строфы: *прочитал*, *Тани*).

Есть, кажется, связь между циклическим строением этой строфы и

ее содержанием: тем, что и Онегин и Татьяна сожалеют об утраченной в прошлом возможности обоюдного счастья и что Онегин домогается вернуть это прошлое, и главное тем, что в Татьяне «воскресла» «простая дева прежних дней».

Возврат к начальной теме в конце строфы выполняет здесь, следовательно, роль, аналогичную той же, что и подобный возврат в музыкальном произведении: воспоминания, воскрешения пережитого, отошедшего в прошлое.

Приведу еще один сходный пример такого скрытого в словесных намеках совпадения формы и содержания:

1. Безумных лет угасшее веселье
2. Мне тяжело, как смутное похмелье.
3. Но, как вино, — печаль минувших дней
4. В моей душе чем старей, тем сильней.
5. Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
6. Грядущего волнуемое море.
7. Но не хочу, о други, умирать;
8. Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
9. И ведаю, мне будут наслажденья
10. Меж горестей, забот и треволенья:
11. Порой опять гармонией упьюсь,
12. Над вымыслом слезами обольюсь,
13. И может быть — на мой закат печальной
14. Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Нет надобности говорить подробно о средствах, какими здесь осуществляется ритмичность, — звуковые повторы на одних и тех же по месту слогах в различных стиховых единицах, или на кульминационных точках интонационного напряжения, или повторы, подготавливающие и подкрепляющие рифму; чередования кратких и протяженных фраз, а также кратких и протяженных словесных единиц. Надо остановиться на лексике этой элегии. Для нее — как, впрочем, и для большинства произведений Пушкина — характерен подбор «намекающих», «внушающих», «перекликающихся» между собою, благодаря общности связанных с ними ассоциаций, слов: сравнение печали с вином, угасшего веселья с похмельем, а далее: гармонией упьюсь; вино, море, обольюсь (слезами); волнуемое (море) — треволенья, и в особенности: угасшее веселье — в начале, а в конце — на мой закат... блеснет любовь: та же самая «тема», сперва в миноре, затем — в мажоре, явная аналогия с примером, приведенным из «Евгения Онегина». Подчеркну, что и

здесь тематический повтор подкреплён ритмическим параллелизмом, сходством кривых речевого движения:

Мой путь уныл.
 Сулит мне труд и горе
 Грядущего волнуемое море.

И может быть —
 На мой закат печальной
 Блеснет любовь улыбкою прощальной,

хотя полного метрического совпадения нет, — что вполне понятно, принимая во внимание различие эмоциональных тонов.

Сделанными наблюдениями ещё не исчерпывается вопрос осуществления начала ритмичности в пушкинской поэзии. Выше было упомянуто о ритмообразующей функции метра. Из этого следует, что ритм создаётся различным образом в стихотворениях различного размера. Я не могу согласиться с теми современными литературоведами, которые считают русский стих чисто тоническим и утверждают, что привычная классификация его на «ямб», «хорей» и т.д. есть только лишь условность, вызванная связанностью с классической традицией. Сторонники этого взгляда игнорируют наличие в русском языке побочных, приглушенных ударений, без сомнения, имеющих в многосложных словах и приходящихся на слоги, отстающие на один — или даже на два — от слога, который несет на себе главный акцент. Верно то, что в процессе говорения слова «второстепенные» тяготеют к слиянию с находящимися рядом с ними «главными» по смыслу, становятся как бы их «энклитиками» или «проклитиками», «агглютинируются»; однако в том-то и состоит роль размера, что он сопротивляется этой тенденции, не позволяет ей проявляться в полной мере. Смысл борется с метром — и на почве этой борьбы возникает в стихотворной поэзии ритм. Обязанность поэта — добиваться компромисса между воюющими сторонами, но ни в коем случае не склоняться безусловно на одну из них: не то он сам терпит поражение, как это случилось однажды с Брюсовым:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
 Когда все под ярмом клонили молча выи...
 («Кинжал»)

Ясно, что подчеркнутая словесная группа должна читаться здесь: *когда* — иначе стих разрушается, между тем как смысл требует сохранения независимости лексемы *все*, более того — подчинения ей *когда*¹⁰. Что каса-

ется значения побочных ударений, то вот пример, показывающий невозможность закрывать глаза на них, как это, повторяю, позволяют себе некоторые литературоведы, пример, который можно счесть своего рода экспериментом над звуковой структурой русского языка, взятый из одного стихотворения современного поэта А. Ладинского:

Сжался, о Мельпомена.
Занавес. Занавес!
Страшный шорох и сцена:
Луна, башни и лес.

(Сб. «Северное сердце», с. 20)

Я не сомневаюсь, что автор не предложил бы читать здесь: «Занавес. Занавес!» уже потому, что подобного слова просто нет в русском общем языке. Но все же при повторении этого восклицания он позволил себе использовать побочное ударение и притом в такой мере, что оно чуть ли не отодвигает на второй план главное. Вот еще два случая — в том же стихотворении — использования более умеренного побочного ударения (я отмечаю эти ударения курсивом):

И пока театральный
Строится балаган...
...
Трагики без опаски
Погибают в вине...

Особенно чутко воспринимаются побочные ударения в протяженных, многосложных словах, всего более возникших из двух коренных слов — так, например, у Некрасова в «Рыцаре на час»: «От ликующих, праздно болтающих...»; «русокудрая, голубокая...» и тому под.

И это еще не все. Рассматривая вопрос о роли «главных» и «второстепенных» ударений как факторов образования размера и ритма, нельзя забывать, что то, что мы привычно считаем отдельными словами — не что иное, как грамматические абстракции, «реализующиеся» в языке лишь в редких случаях, когда произносимое «слово» заменяет собою фразу, тогда как чаще всего мы говорим именно «фразами» — или синтагмами, — являющимися, в сущности, «отдельными словами», имеющими свое собственное «главное» ударение — интонационное. Это необходимо принять во внимание при рассмотрении вопроса о соотношении «смысла» и «размера». Дело в том, что иной раз интонационный акцент, так сказать, волей-неволей сдвигается с одного места на другое, подчиняясь требованиям размера. Возьму для примера одну строку у

Есенина: «Отоснилась ты мне навсегда». Здесь два грамматически «отдельных» слова, насчет которых трудно сказать, какому из них следует отдать преимущество: надо ли читать *ты* мне или *ты мне*?² Ответ дается контекстом:

Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

Это — тот же размер, что в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу». Но, как видим, та же строка могла бы войти и в трехдольник, приближающийся к «вальсу».

Тем, что, с точки зрения грамматики, считающиеся «отдельными» слова являются лишь частями более сложного целого — синтагмы, фразы, объясняется еще одно, на что в связи с темой настоящей работы также следует обратить внимание, а именно, что побочные ударения целиком заглушаются там, где они сталкиваются в соседних словах с главными. Из этого следует, что они реже выполняют ту ритмообразующую функцию, о которой было упомянуто, там, где часты случаи подбора трехсложных слов или словосочетаний, дактилей и анапестов (амфибрахи не в счет), что свойственно, конечно, в большей степени стихотворениям, слагающимся из трехсложных стоп, чем ямбическим или хорейским, где, естественно, чаще встречаются слова соответствующей структуры.

Наконец, еще одно. Состязание «смысла» и «размера» происходит не только в границах одного отдельного стиха. Мы уже имели случай ознакомиться с функцией захождений, являющихся нередко результатом уже того одного, что для фразы просто-напросто не хватает места в стихе. Значит, естественно предположить, что захождения должны встречаться чаще в стихах, состоящих из малого числа стоп, чем в многостопных.

Итак, приступая к анализу того или другого продукта пушкинского творчества с целью выявить его «совершенство», т.е. адекватность формы и содержания, необходимо задаться вопросом: каким размером написано данное стихотворение, почему именно таким-то, а не каким-либо другим, чем это мотивировано и находится ли этот размер в соответствии с содержанием; наконец, каких именно средств образования ритма мы должны ожидать в каждом данном случае¹¹. Если до сих пор я оставлял в стороне этот вопрос, то это потому, что материалом для анализа мне служили покуда преимущественно стихотворения, написанные, так сказать, «нейтральным», привычным для лирики Пушкина и вообще его времени размером, четырехстопным ямбом, тем самым, который в конце концов «надоел» ему, потому что им писал тогда

«всякий», так что его пора было «оставить мальчикам в забаву». Но наряду с этим размером Пушкин, как известно, пользовался и другими: пяти- и шестистопным ямбом, также — хореем (трехсложная стопа у него встречается еще очень редко). Именно потому, что все же четырехстопный ямб всего чаще встречается у Пушкина, я брал примеры из соответствующих вещей его: мне необходимо было предварительно отметить те черты его творчества, какие следует считать наиболее характерными, его «constantes» (далее будет показано, что и это утверждение требует некоторых оговорок). Перейду теперь к рассмотрению некоторых его вещей, писанных иными размерами.

Указанная выше приблизительно одинаковая частота употребления хорейских и ямбических слов в стихотворениях, состоящих из двухсложных стоп, — что обусловлено словарным материалом, каким располагает русская поэзия, — повторяю, служит для некоторых теоретиков литературы основанием для отказа от строгого разграничения обоих размеров — ямба и хорей: вернее, с их точки зрения, говорить о хорейямбическом размере; различие только в наличии затакта в первом. Тем не менее, прав был Пушкин, отказывавший в поэтическом даровании своему Онегину, не умевшему отличить ямба от хорей, — дело идет здесь, конечно, о размере, а не о метрической форме отдельных слов: не страдал же Онегин глухотою. Показательно, что у Пушкина, во-первых, сравнительно немного вещей, написанных хорейским размером, а во-вторых, — и это самое важное, — что все эти вещи могут быть объединены в несколько групп, составляющих вместе один общий цикл (не считая нескольких «альбомных», весьма незначительных вещей): это стилизация народной или считавшейся в ту пору «народной», в ее отождествлении с «романтической», поэзии, как-то, например, «Бедный рыцарь», затем стихотворения на тему «дороги», наконец, стихи на тему «волхования», «гадания», «бесовщины», «рока». Общность в том, что, во-первых, в двух последних группах, действительно, наличествуют стилистические «фольклорные» элементы. Что легенда о бедном рыцаре, «Утопленник», «Талисман» и тому под. — или из цикла «Песни западных славян»: «Похоронная песня», «Вурдалак», «Конь», «Бонапарт и черногорцы» — писаны этим размером, вполне понятно: хорей, действительно, свойственнее архаической, связанной с танцем поэзии с ее тематикой, отражающей примитивистическое мировоззрение. Остается вопрос о второй из указанных групп. Почему и ее следует включить в тот же цикл? И почему все вещи, входящие в нее, — кроме «Телеги жизни», — написаны хорейским размером («Зимняя дорога», «Подъезжая под Ижоры», «Дорожные жалобы», «Соболевскому», «Цыганы», «Стрекотунья белобока...», «В поле чистом...»,

«Если ехать...») Во-первых, потому, что в этих вещах наличествуют те же элементы: с темой «дороги» сплетается тема «судьбы», «рока», таинственной злой силы. Более того: «дорога» сама является символом подчиненного року жизненного пути. Все эти вещи роднит между собою не только лексическая общность (образ «однозвучного колокольчика», восклицания «скучно», «грустно» и тому под.), но и в особенности общность речевого движения. Приведу очень верное наблюдение, сделанное С. Шервинским (Художественное чтение, М., 1935, с. 26): «Буря мглою небо кроет» можно читать только так; ни на одном из этих слов не может быть главного акцента — на первом уже потому, что «это противоречит законам русской речи, где прямое дополнение и глагол, обозначающий действие, нормально несут ударение большее, чем подлежащее. Выпирание слова *мгла* сводит фразу к мысли: темно... Между тем стих богаче по своей действенности. Буря мглою небо кроет... Получается, что мглою покрываются одни небеса — и только. Буря мглою небо *кроет*... вызывает какие-то юмористические ассоциации». Можно, конечно, оспаривать аргументацию автора там, где он говорит о недопустимости напряженного произнесения слова «буря». Русский язык, как и всякий другой, вовсе не столь строг насчет соблюдения своих «правил», как кажется автору. В стихах, например, из «Дорожных жалоб» — «Иль чума меня поддепит, Иль мороз окостенит» — смысловой акцент явно падает не на «поддепит». Существенно только то, что фраза «Буря мглою...» воспринимается нами как слитный образ, а не как «повествование» о том, что делает буря, — хотя в следующих стихах «буря» уже отделяется от образа, часть которого она сперва составляла, олицетворяется, — что создается сравнением ее со «зверем», а затем и с «дитятею». Как бы то ни было, первый стих мы слышим внутренним слухом как «правильный» четырехстопный хорей, где ритм совпадает с метром.

Это характерно не только для приведенного С. Шервинским стиха. Сделанное им наблюдение подводит к усмотрению общей тенденции, сказывающейся в хорейских стихотворениях Пушкина. Возьмем для примера «Дорожные жалобы». Здесь можно было бы проследить различные линии речевого движения в отдельных строфах. И все же общий ритмический характер задан первой строфой и подкреплён последнею:

Долго ль мне гулять на свете
 То в коляске, то верхом,
 То в кибитке, то в карете,
 То в телеге, то пешком?

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

Эти повторяющиеся в начале полустиший, выделяемые *то* — выделяемые потому, что этим выражается символически однообразие, при всем их видимом различии, отдельных этапов жизненного пути — дают опору общему ритму всей вещи. Ср. еще повторы *иль*, также *долго ль* мне...

Все вещи этой группы проникнуты одним настроением:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум

— строфа, завершающая «Дар напрасный, дар случайный...» Ср. заключительную строфу «Зимней дороги»:

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ящик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Остановлюсь на двух вещах этого цикла, которые, собственно, следует брать как, скажем, две вариации одной «сюиты». Это уже упомянутый «Зимний вечер» («Буря мглою...») и «Бесы». Прежде всего здесь, как, впрочем, во всех стихотворениях хореического размера, лишь редко попадают случаи несовпадения «предложений» со стиховыми единицами или с парами таких единиц: почти всюду строфы начинаются стихами, создающими «опору» ритма на метр. Так, в «Зимнем вечере», кроме уже рассмотренного первого стиха, — *вихри, наша, выпьем...* Вообще часты случаи стихов, являющихся «чистыми» хорееми, так в «Бесах»: «Мчатся тучи, вьются тучи»; «Еду, еду в чистом поле»; «Кони стали... “Что там в поле?”»; «Вьюга злится, вьюга плачет». Показателен также подбор слов: очень редки протяженные слова, чаще всего двух- или трехсложные: в «Бесах» 67 случаев употребления слов, являющихся хорееми. Столь же характерно нанизывание фраз, совпадающих по строению и по подбору слов, — таковы уже приведенные выше из «Зимнего вечера», начинающиеся с *то* или *иль*, также еще: «Выпьем, добрая подружка...», «Выпьем с горя...»; в «Бесах»: «Мчатся тучи, вьются тучи...»; «Мутно небо, ночь мутна...» и тому под. Всем этим вместе обуславливается то, на что указано было выше: тяготение ритма

к, так сказать, подчинению размеру, — в чем резкая противоположность стихотворений указанного цикла тем, что писаны ямбом, — за исключением, пожалуй, только «Телеги жизни», вещи, которую во всех остальных отношениях можно причислить к тому же циклу¹².

Подчиненность ритма размеру в этих вещах находится в полном соответствии с их эмоционально-смысловой природой, — выраженной с предельной ясностью в «Дар напрасный, дар случайный»:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум,

где, как видим, раскрывается значение символа «однозвучного колокольчика». Ср. еще отрывок, относящийся к тому же циклу:

Страшно и скучно.
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно.
В диком ущелье —
Тучи да снег.
Небо чуть видно,
Как из тюрьмы.
Ветер шумит...

В этих двух вещах, в особенности в последней, как бы сконденсированы все те элементы, из которых составлены остальные путем их развертывания и комбинирования. «Страшно и скучно» можно считать в отношении тематики, лексики, ритмики, «звукописи» — зерном, из которого вырос весь цикл, — конечно, выражаясь условно, так как этот набросок написан в 1828 году, т.е. после того как некоторые другие вещи этого цикла были уже написаны.

Сделанные наблюдения, имеющие целью показать строгую обусловленность «формы» «содержанием» у Пушкина, можно подкрепить еще одним примером — трех стихотворений, находящихся, до известной степени, в отношении полярности к только что рассмотренным. Это — «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Я помню чудное мгновенье» и «Храни, меня мой талисман». Эти стихотворения образуют известного рода «триптих», стоящий особняком среди всех других, писанных четырехстопным ямбом. Чтобы уяснить, в чем дело, должен привести их целиком, отмечая создающие ритм тонические акценты.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.

Когда подымет океан
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозой грянут тучи —
Храни меня, мой талисман.

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?²
В бою ли, в странствии, в волнах?³
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

В уединенье чуждых стран,
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман.

Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман.

Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.

Прощай, надежда; спи желанье;
Храни меня, мой талисман.

Легко заметить общую всем этим трем вещам тенденцию: чрезвычайную частоту в отдельных стиховых единицах *трех* интонационных (впрочем, часто совпадающих со словесными) ударений, что резко контрастирует с размером. И здесь, как в стихах рассмотренного цикла, движению речи сообщается, таким образом, некоторая монотонность. Ее мотивированность в «Храни меня...» не нуждается в объяснении: эта вещь по своей теме совпадает с приведенными выше хореическими.

Что касается первых двух, то и тут усмотреть обусловленность формы содержанием не представляет трудности. В «Брожу ли я...» ритмическая монотонность, подкрепленная, как в «Я помню чудное мгновенье», словесными и звуковыми повторами, тяготением в известной мере к «куплетной» форме, мотивирована темой *навязчивой идеи*. В «Я помню чудное мгновенье» — стремлением поэта подчеркнуть единство настроения, которым он был охвачен и когда «она» явилась перед ним в первый раз, и тогда, когда явилась снова. «Она», воспринимаемая в воспоминании и в действительности, — одна и та же. Ритмика этой вещи находится в полном согласии с ее обусловленным темой циклическим строением¹³.

Мне могут возразить, что выделяя «Брожу ли я...», «Я помню...», «Храни меня...» из серии всех прочих вещей Пушкина в четырехстопном ямбе, я поступил произвольно. И действительно, в «Онегине», например, можно найти немало строф, в которых как будто сказывается то же тяготение движения речи к образованию каждого отдельного стиха как трехстопной единицы, своего рода метрической «надстройки» над метрической основой (например, в 1-й строфе I главы). Однако это далеко не так. Здесь это нейтрализуется резко выявленными несовпадениями фраз и стихов, обилием предложений, охватывающих по несколько стиховых единиц, что подчеркивается захождениями¹⁴, — тогда как для «триптиха» характерно совсем иное: здесь имеем в большинстве случаев совпадение речевых единиц со стиховыми, более того — разделение стиховых единиц на *три* словесных группы в каждой (например: «И жизнь, и слезы, и любовь» или там же: «Без слез...»), также еще образование сложной фразы путем подбора опять-таки трех структурно одинаковых фраз: «Брожу ли я...», «Вхожу ль...», «Сижу ль...». Все элементы образования ритма здесь действуют в *одном*, указанном выше, направлении — превращения, если можно так выразиться, ритма в метр.

У всякого подлинного художника, «демиурга», самые разнообразные,

на первый взгляд, быть может, противоположные тенденции на самом деле являются обнаружениями одной и той же тенденции, а именно, повторяю, постижения тождества «формы» и «содержания», выражения и выражаемого. Различие между художниками только в том, что каждый из них хочет выразить. Здесь я не задаюсь вопросом о том, какие именно переживания, восприятия, все, одним словом, то, чем исчерпывается единственность, неповторимость Пушкина, лежит в основе его творчества. Моя задача много уже — рассмотреть с чисто эстетической точки зрения некоторые, наиболее совершенные произведения Пушкина-стихотворца, убедиться в строжайшей мотивированности использования в них тех или иных средств экспрессии, разгадать загадку их очаровательности. В чем, например, тайна прелести «Осени» и «Домика в Коломне»? «Четырехстопный ямб мне надоел...», — свидетельствует Пушкин: «Я хотел давным-давно приняться за октаву». Неточность здесь не в том, что «октаву» нелогично противопоставлять четырехстопному ямбу: строфа *in ottava rima** может быть составлена из четырехстопных, как и всяких других, стиховых единиц, — для Пушкина «октава», очевидно, не могла быть иною, кроме той, какую написан «Orlando Furioso», — но в том, что, отходя от четырехстопного ямба, Пушкин обращается то к пяти- или шестистопному рифмующему, но далекому от октавы, то к белому стиху. Эти формы использованы им гораздо шире, чем октава. Почему, однако, его так влекло к ней? И почему все-таки он воспользовался ею так умеренно?

Начало «Осени» представляет собою явный вариант «19 октября» (1825):

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле...

Ср. еще:

Октябрь уж наступил — уж роца отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад...

Сходство здесь не только в символичке, но и в подборе звучаний. Но дальше заданное в начале в «Осени» развивается совершенно иначе, чем в «19 октября», как и в других вещах того же цикла. В них все сосредоточено около одной темы — обращение к товарищам по Лицею, воспоминания о

* В октаве (*итал.*).

счастливым прошлым и связанные с этим размышления о неизбежности «замыкания» круга, конца жизни. В «Осени» — игра разнообразными темами, свободно сплетающимися одна с другою, и в соответствии с этим, смелое сочетание резко отличающихся один от другого эмоциональных тонов. Сперва — ироническое пародирование одной модной в пору раннего романтизма темы «времен года». Ирония подчеркнута шуточным обращением к «лету красному» как к живому существу. Но далее прием олицетворения приобретает уже совсем другой тон. Сравнение «Осени» с «чахоточной девою» разворачивается столь широко, что этим образом образ осени временно вытесняется. Далее — новая тема — начала творческого процесса. Внешне стихотворение не закончено. На самом деле эта «незаконченность» — одна из черт ее абсолютного совершенства, а значит — завершенности. Отсутствие финальной каденцы в полном согласии с, в сущности, центральным здесь предметом высказывания: повторяю, *начала* процесса творчества. Первая тема и порождаемые ею ассоциации — это и есть те «волнующиеся в голове мысли», «навстречу» которым «бегут легкие рифмы», результат состояния, когда поэт «забывает мир» и когда душа его «ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем». Кого именно из «нежданного роя гостей» изберет поэт, куда двинется его «корабль», — это в данный момент для него не важно. Перед ним открыто множество путей — и этого для него довольно.

«Домик в Коломне» — аналогон «Осени». И здесь основная тема та же самая: творческий процесс. Та же, на которую указывает заглавие, — в сущности, не что иное, как пример, указывающий, что главное условие для того, чтобы поэт мог отдаться творчеству, это — «забыть» о «мире», это — иронический подход к повседневности, к «реальной» жизни, это — «переживание дистанции» от нее. В основу фабулы взят пустячный анекдот, не требующий никакого «заключения», что и отмечено в последних строках:

«Как, разве все тут? шутите!» — «Ей Богу».
— «Так вот куда октавы нас вели! и т. д.

В этом отношении «Домик в Коломне» является аналогоном и к «Графу Нулину». Достаточно прочесть уже концовки обеих вещей, чтобы убедиться в этом. «Граф Нулин» может рассматриваться как пародия на «Евгения Онегина» и как своего рода выявление до конца той «дьявольской разницы» между романом в прозе — реалистическим, и «романом в стихах», о которой говорил в одном из своих писем Пушкин по поводу «Евгения Онегина». Показательно уже имя героя. В нем, — быть может, сам Пушкин и не

заметил этого — скрыт намек далеко не только на личность его носителя, но и на весь сюжет — *нулевой*. Нет сомнения, что в центре внимания Пушкина, когда он писал «Графа Нулина», был не сюжет его, сводящийся к совсем не новому и не слишком забавному анекдоту, «соль» которого обнаруживается в указании, кто смеялся, услышавши рассказ Натальи Павловны, — а нечто другое: бессмысленность, бессодержательность «реальной» действительности, стремление выявить право художника-демиурга быть отчужденным от нее, его право творить *свой собственный мир*. Все же в «Графе Нулине» это еще затушевано, завуалировано. В «Осени» и в «Домике в Коломне» это выдвинуто на первый план. Я не намерен вдаваться подробнее в рассмотрение вопроса о том, насколько Пушкин был последователен в этом направлении, ни о том, как эта его творческая тенденция сталкивалась с противоположной ей, что сказалось и в «Евгении Онегине», где так часто иронический роман в стихах перерождается в подлинный реалистический, и в его прозаических вещах. Это только отвлекло бы меня от темы, которой посвящена настоящая статья. В связи с этой темой для меня достаточно было отметить указанную здесь тенденцию пушкинского творчества для того, чтобы тем самым констатировать сродство между «Домиком в Коломне» и «Осенью», поскольку дело идет об их «внутренней форме». А это поможет нам понять, почему именно для этих вещей он избрал в качестве «внешней формы» октаву.

Строфа *in ottava rima* представляет собою строго законченное, гармонически построенное целое. Но она, с одной стороны, слишком, так сказать, «архитектурна», слишком массивна, чтобы могла существовать изолированно. Для этого она чересчур коротка. Она воспринимается нами подобно какому-то отрезку общей массы готического храма. Она требует себе, как восполнения, других октав. С другой стороны, как все же композиционно законченная величина, она должна вместить в себе *одну* определенную «тему», *один* слитный образ; а краткостью ее обусловлено то, что тема эта не может быть в ее рамках развита сколь-нибудь обстоятельно. Внешняя форма в данном случае обуславливает собою многотемность, более того — разнотемность вещи, которая в ней написана. Чередованием тем и связанных с ними тональностей, образов-символов и обуславливается ритм целого. Что до каждой строфы в отдельности, то здесь он может возникнуть только в результате речевого движения. Структурная схема октавы с ее троекратным повторением перекрестных рифм такова, что тут, в случае, например, совпадения фраз со стиховыми единицами и тому под., ритма не оказалось бы налицо. Приведу несколько примеров, как у Пушкина в этих его вещах выполняется требование ритмичности. Так в 1-й строфе «Осени»:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей...

Здесь имеем чередование кратких фраз, совпадающих с полустилищами, с протяженными, выходящими за пределы стиховых единиц, причем в трех случаях это подкреплено глагольными перфективными формами с ударением на последнем слоге в фразах первой категории, наряду с глаголами в настоящем времени во второй. В связи с этим и частота захождений, причем в «Домике в Коломне» иные из них по своей резкости и намеренной неуместности носят бурлескный характер:

Фригийский раб, на рынке взяв язык,
Сварил его... (Здесь захождение из одной строфы в другую.)
(у господина Копа

Коптят его). Эзоп его потом
Принес на стол... Опять! зачем Эзопа
Я вплел с его вареным языком
В мои стихи...

Легко заметить, что здесь тон бурлеска усугубляется еще почти каламбурными звуковыми повторами:

...при дворе жила
Ее сестра двоюродная, Вера
Ивановна, супруга гоф-фурьера,

где захождением разбивается цельное слово, каким, в сущности, является имя-отчество: «Вера Ивановна». Такой же «предельный» случай захождения есть и у Некрасова:

Все женщины, от пресловутой Ольги
Васильевны, купчихи в сорок лет.
До той, которую воспел поэт...

(«Новости»)

Очень возможно, что здесь Некрасов последовал примеру Пушкина. Вряд ли случайно, что как раз в этой же вещи есть случай уже несомненной реминисценции пушкинского «Безумных лет угасшее веселье»: «Поговорив — нечаянно напьются, Напившись — слезами обольются...». У Пушкина: «Над вымыслом слезами обольюсь».)

Весьма часты случаи употребления нескольких захождений в одной и той же строфе, что придает каждой из них особую ритмическую игривость, например:

Скажу, рысак! Парнасский иноходец
Его не обогнал бы. Но Пегас
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец
Иссох. Порос крапивою Парнас;
В отставке Феб живет, а хороводец
Старушек муз уж не прельщает нас.

Еще интереснее другой случай:

Она страдала, хоть была прекрасна
И молода, хоть жизнь ее текла
В роскошной неге; хоть была подвластна
Фортуна ей; хоть мода ей несла
Свой фимиам, — она была несчастна.
Блаженнее стократ ее была,
Читатель, новая знакомка ваша,
Простая, добрая моя Параша.

Здесь асимметрия захождений еще резче, чем в предыдущей строфе, контрастирует с ритмическим параллелизмом: все повторяющиеся «женские» рифмующие слова — амфибрахии, а «мужские» — ямбы; и к тому же эта их симметричность подкреплена тем, что во всех акцент падает на *a*.

Этой антитетичностью средств, подкрепляющих размер, и средств, «разрушающих» его, создается особая патетичность речи.

Приведу еще один аналогичный случай:

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

Во всех стихах с чередующимися рифмами паузы, почти всюду подкрепляемые посредством захождений, следуют после неударных слогов; все предшествующие паузам слова — одной структуры: ямбы, как и все рифмующие, «женские»; к тому же все рифмы звучат сходно — с ударным *o* (*jo* — в

последнем двустииши). И здесь — та же антитетичность, но только создающая другой эмоциональный тон, благодаря выделению ямбических слов, а тем самым интонационных *diminuendo*, «спусков», тон грусти, уныния.

Было бы, однако, натяжкой утверждать, что использование этих ритмообразующих средств вообще, а в частности заходжений в пределах каждой строфы, всюду мотивировано ее эмоционально-смысловым содержанием. Мы видели, что строфа в октаве есть вместе и самостоятельное целое, и часть более обширного целого. Ритм этого последнего создается чередованием строф, взаимно противостоящих в самых разнообразных отношениях. Так выявляется отмеченная выше сущность основной темы как «Осени», так и «Домика в Коломне», — темы *игры* поэта образами, мотивами, сюжетами, пока внимание его не сосредоточится на чем-нибудь одном. В «Евгении Онегине» это уже прямо раскрыто Пушкиным в заключительных строфах:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в *смутном сне*
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

И только в последних главах романа Онегин был им «дорисован». В соответствии с этим отсутствием какой бы то ни было планировки романа в стихах стоит и сознательный отказ от «заключения», развязки:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим.
Надолго... Навсегда...

Ср. концовку III главы:

Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я...
...
Докончу после как-нибудь.

Также — VII главы:

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...

Здесь, как и в других концовках (I главы, где он подсмеивается над предварительной планировкой романа, VI, строфа 43, где он говорит, что теперь ему не до его героя), Пушкин, может быть, преувеличенно иронически, однако в основном вполне правильно, выразил сущность своего подхода к действительности там, где она воспроизводится им в стиховой форме. За планом «реальности», дающей поэту сюжетный материал, кроется другой — план его внутреннего бытия в те его моменты, когда «Душа стесняется лирическим волнением, Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, Излиться наконец свободным проявлением...» и когда все данные реальной жизни воспринимаются им не более как символы, в которых он отображает этот свой собственный мир. Уже из приведенных выше концовок отдельных глав «Евгения Онегина» видно, что и через этот роман проходит та же тема, что находится в центре «Дюмика в Коломне» и «Осени», — тема творческого процесса (нет нужды приводить другие, аналогичные места, где она так же разрабатывается: они слишком известны). В этом родство «Евгения Онегина» с обеими вещами, писанными октавою. Не случайно и «Евгений Онегин» написан в строфической форме — и это, конечно, вовсе не проявление пассивного подражания Байрону. Однако онегинская строфа отстоит далеко от октавы. Она не столь «архитектурна», не столь массивна, в ней чередование парных, перекрещивающихся, опоясных рифм само по себе уже придает ей гибкость, ритмичность, — почему она могла бы обойтись и без «восполнения»; в силу этого она находится в большем соответствии с требованиями известной «реальности» изображения того, что является прямым объектом высказывания¹⁵. И, действительно, в «Онегине» ироническая «дистанция» между автором и изображаемыми лицами нередко преодолевается, аннулируется; лица эти «оживотворяются», сживаются с автором и с нами. Пусть между романом и романом в стихах и имеется «дьявольская разница»; до известной степени и этот роман все же роман, хотя, конечно, и коренным образом отличный от тех, где Пушкин «унизился» до «смирной прозы», от «Дубровского» или «Капитанской дочки», являющихся плодами совсем иного восприятия жизни, не иронического, а сочувственно-юмористического. На другом, так сказать, полюсе находится «Медный всадник». Ирония здесь отсутствует нацело. Почему, однако, эта вещь написана не прозой, а стихами? Потому, что и здесь все элементы сюжета не что иное, как символы, в которых поэт выражает свое душевное состояние, — но на этот раз не состояние «одержимости» творческим вдохновением, а состояние переживания тра-

гического конфликта между «я» и безличной, однако, автономной, имеющей неоспоримые собственные права по отношению к «я», силой. В сущности, это произведение следует отнести к категории лирических — с тем только отличием от «элегий», «идиллий» и тому под., что здесь образ-символ такого рода, что не только поддается, но и требует своего развития в рамках «большой» формы, формы поэмы, схожей с такими, как «Кавказский пленник» или «Цыганы», или «Бахчисарайский фонтан». Здесь, как и в этих поэмах, наличие определенного тематического содержания, отсутствие элемента иронии (если не считать того, что автор переряжает себя самого в какого-то скромного, бедного чиновника из повестей Достоевского *avant la lettre**) само по себе исключает необходимость строфического членения: монотемностью, отсутствием, в силу поглощенности одной идеей, всяческого рода «отступлений» обусловлено непрерывное движение стихового потока — нечто подобное вагнеровской «бесконечной мелодии»; еще один — как увидим ниже, не последний у Пушкина — пример строжайшего выполнения требования адекватности «формы» и «содержания». Этим «Медный всадник» выделяется из ряда других пушкинских поэм той же формы, относящихся к тому гибриднему жанру, модному в период романтизма, где беспорядочно смешивались элементы «народной» эпической поэмы и сентиментального романа, — чем грешат все подобные вещи у Пушкина: в них ведь немало такого, что могло бы быть написано и не им, а кем-либо из его современников, немало разных «поэтических» штампов, сюжетных и стилистических. Андрей Белый в своей в остальном замечательной книге «Ритм как диалектика», по-моему, был не прав, усматривая те же недостатки во Вступлении «Медного всадника» и утверждая, что здесь Пушкин кривил душою, восхваляя дело Петра, подтверждением чему для Белого здесь является прежде всего ритмичность Вступления, подчиненность ритма метру, монотонность речевого движения. Нет спору, что кривые речевого движения во Вступлении, вычерченные А. Белым, далеко не столь извилисты, как те, что относятся к другой части текста. Однако это само по себе никак еще не свидетельствует об ритмичности Вступления, а только о том, что здесь иной ритм, чем в тех частях, где описывается наводнение и раскрывается душевная драма героя. Так как раз и осуществляется то требование «диалектичности» ритма, о которой и говорит А. Белый: этим выражен контраст «стройности» «творения Петра» и хаотичности, обуявшей душу

* Перед написанием (франц.).

Евгения. И если бы Пушкину был всецело чужд пафос государственности, он не усмотрел бы начала *трагичности* в том, что было пережито его героем.

Я вдался в эти подробности для того, чтобы, воспользовавшись приведенным здесь противопоставлением, уяснить до конца, что следует понимать под терминами *ритм*, *ритмичность* в широком смысле слова и убедиться в неизменной верности Пушкина требованию соблюдения строгого соответствия между формой и содержанием, — что и обусловило собою его изумительное чутье *внутренней формы* всякого литературного жанра. А это позволяет нам подойти к окончательному ответу на поставленный выше вопрос: почему после «Домика в Коломне» и «Осени» Пушкин от октавы отошел. Потому, что больше она ему не была нужна. Строфа в октаве требует, как мы видели, «большой формы», а в то же время исключает возможность реалистического развертывания сюжета. Внутренней форме произведения, расчлененного на строфы в октаве, лучше всего соответствует то содержание, какое входит в «Домик в Коломне» и в «Осень». Воспользовавшись октавою, Пушкин сказал все, что в этой форме он хотел — и что он мог сказать.

Вот почему, отходя от четырехстопного ямба, Пушкин ищет, кроме октавы, еще других форм поэтической речи. Всего чаще, в последнюю пору своего творчества, он обращается к александрийскому стиху. В «Домике в Коломне» он говорит об этом так, что можно было бы подумать, что пользование им было для него новшеством:

Но возвратиться все ж я не хочу
К четырехстопным ямам, мере низкой

... А стих александрийский?

Уж не его ль себе я залучу?
Извилистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже — точная змея.
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

На самом деле Пушкин «управлялся с ним» во всю пору своей творческой деятельности. Однако почти исключительно в произведениях того жанра, с которым этот стих был по традиции связан, — в «посланиях», сатирах, вообще таких, где преобладает элемент *discours'a*. Надо заметить, что природа этого стиха, действительно, находится в соответствии с тяготением поэтического языка к дискурсивному — именно в том отношении, что он — «длинный». Не свидетельствует ли

частота обращения Пушкина к александрийскому стиху в последнюю пору его творчества о том, что правы были те, которым казалось, что он как поэт стал клониться к упадку? Конечно, нет. Такие вещи, как «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Когда за городом», «Как с древа сорвался», «Шалость», «Зима. Что делать нам...», никак нельзя считать лишенными «поэзии». Каждая из них в высшей мере *экспрессивна*, а это значит художественно совершенна. Наличие в них элементов дискурсивности этому не противоречит, ибо все же нигде здесь речь не утрачивает эмоционального характера; в них нет ни одного места, которое можно было бы пересказать «своими словами». Художественное совершенство этих вещей слишком очевидно, чтобы была надобность доказывать это путем подробного анализа. Остановлюсь покуда лишь на одном примере:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом...

. . .

По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы так же тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут...

Здесь бросается в глаза намеренный подбор резко контрастирующих по своей принадлежности к той или иной речевой стихии слов, равно как и слов, контрастирующих по своему эмоционально-смысловому тону (*нарядные — гробницы, публичное — кладбище*); прием оживотворения «мертвых» предметов; нарочитая парадоксальность речи — «гниющие мертвецы» тут же называются «жильцами». Тон сарказма благодаря всему этому достигает предельной степени. Далее сразу переход к совершенно другому тону. Достаточно сопоставить: «Под коими гниют все мертвецы столицы» с «Где дремлют мертвые в торжественном покое» — пример исключительно строгого соблюдения требования подлинно поэтического языка, не терпящего никаких «синонимов». В первом случае, действительно, возможно было сказать только *мертвецы*, во втором — только *мертвые*. *Мертвец* по своему звуковому составу связано с целым рядом «вульгарных», а то и «укорительных» слов: купец, кузнец, жилец (эти слова, кстати, имеются в приведенном тексте),

молодец, простец, глупец, подлец. *Мертвый*, во-первых, с указанной точки зрения стоит особняком. Во-вторых, как эпитет, оторванный от субъекта, взятый самостоятельно, это слово тем самым приобретает особую вескость. К этому надо прибавить и эмоционально-звуковое различие обеих лексем — мертвецы и мертвые: последнее, дактилическое, слово ближе подходит к общему тону второй половины стихотворения, тону грусти и вместе успокоения.

Обращение к александрийскому стиху совпадает у Пушкина с обращением также и к белому. Что этот стих был взят им для драматических произведений, — вполне понятно. Белый стих можно считать столь же подходящим для русской драматургии, как александрийский для французской. Давно замечено, что французская проза по своей структуре тяготеет к александрийскому стиху, — и это можно подметить не только в произведениях художественной литературы, но и в таких памятниках языка, как, например, правительственные распоряжения, газетная хроника, даже — объявления¹⁶. Русский язык с этой точки зрения представляет собою аналогию с французским. В подобных же памятниках русского языка фразы, являющиеся пятистопным ямбом или его полустиптишем, не менее часты, чем фразы, словно вырвавшиеся из какой-нибудь классической трагедии, во французских¹⁷. А отсутствие рифмы в «белом» пятистопном ямбе еще более приближает его к разговорной речи. Однако Пушкин не ограничился употреблением этого стиха только в драматических вещах. Им написана и одна из лучших вещей его лирики: «Вновь я посетил...» (также и известное стихотворение о Мицкевиче: «Он между нами жил...»). И тематически и эмоционально оно, казалось бы, стоит близко к таким, как «Сельское кладбище» или «Пора, мой друг, пора...». Чем же объясняется выбор именно этого стиха в данном случае? Вопрос усложняется, если обратить внимание еще на одну особенность названного стихотворения — в отличие от едва ли не всех других у Пушкина. В его белом стихе вообще очень редки случаи использования одного из элементов «музыкальности», ритмичности — звуковых повторов. Так в монологе, произносимом Борисом Годуновым:

Душа сгорит, нальется сердце ядом,
 Как молотком стучит в ушах упрек,
 И все тошнит, и голова кружится,
 И мальчики кровавые в глазах...
 И рад бежать, да некуда... Ужасно!
 Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Ср. там же, в другой сцене (разговор Самозванца с Хрущовым):

Грозен

И мрачен он. Ждут казней. Но недуг
Его *грызет*.

А кого

Наследником наречь намерен он?

Причем последний случай аллитерации ничем не мотивирован.

Во «Вновь я посетил...» имеется лишь один такой случай — «Знакомым шумом шорох их вершин...», где эти звуковые повторы выполняют функцию звукоподражания. В этом еще одно резкое отличие «Вновь я посетил...» от других совершеннейших образцов пушкинской лирики того же периода. Остановлюсь на звуковой структуре «Когда за городом...»:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы...

Ударное *о* оба раза на 4-м слоге.

По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами от столбов отвинченные урны...

Ви оба раза на втором полустишии.

Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные кругом,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеем.
Дешового резца нелепые затей...

Во всех пяти стихах ударное *о* на втором слоге первого полустишия.

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб...

Ударное *у* — в конце первого полустишия.

Эти повторы усугубляют стройность речевого движения, выполняют таким образом ритмическую функцию, а вместе с тем и семантическую. Эти *ви* словно напоминают о *визге* «амурного плача» «по старом рогаче»; пятикратное повторение одного и того же ударного звука придает речи тот характер, который выражен далее в словах:

Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит...

что, в свою очередь, подкреплено двукратным употреблением ударного *ы* на 8-м слоге. Так создается ритмический костяк этой вещи, способствующий возникновению в нашем сознании единого, целостного образа, уже подготовленного его звуковым составом.

С последней точки зрения еще значительнее другой пример — стихотворения «Зима...», относящегося к той же категории (александрийский стих). На ее звуковом составе я уже остановился выше. Здесь укажу на еще одно, широко использованное в этой вещи средство экспрессии: через всю нее проходит ряд слов, так или иначе выражающих различные виды движений, действий, состояний.

«Я встречаю слугу, несущего мне...»; «и можно ли постель покинуть для седла, иль лучше... возиться с старыми журналами...»; «Мы встаем, и тотчас на коня, и рысью по полю...»; «кружимся, рыскаем...»; «...медленно глотаю скуки яд»; «глаза над буквами скользят»; «Я книгу закрываю; беру перо, сажу;... вырываю у Музы дремлющей... слова»; «Ко звуку звук нейдет...»; «стих вяло тянется...»; «иду в гостиную...»; «хозяйка хмурится..., спицами проворно шевеля...»; «Так день за днем идет в уединенье!»; «...когда за шашками сажу...»; «приедет... нежданная семья...»; «как оживляется глухая сторона»; «Сначала косвенно-внимательные взоры, потом слов несколько...»; «и вальсы резвые...»; «на узкой лестнице замедленные встречи»; «...дева... выходит на крыльцо... и вьюга ей в лицо!».

С этими словами скрещиваются другие, указующие или намекающие на ту или иную степень света, яркости или темноты:

«...по полю при первом свете дня»; «глядим на бледный снег...»; «свеча темно горит»; «стих... холодный и туманный»; «хозяйка хмурится...»; «Как жарко поцелуй пылает...»

К этому надо прибавить еще некоторые «подсказывающие» слова: червонный король, русская роза, пыль снегов, дева в сумерки выходит на крыльцо.

Чередование света и тени, быстроты и замедленности движения, что подкреплено чередованием кратких или протяженных строф, то совпадающих с полустишиями или целыми стихами, то «заходящих» из одного полустишия в другое (бесцезурность) или из одного стиха в другой, также чередование «восходящих» (ямб, анапест) и «нисходящих» (хорей, дактиль) или «плавно движущихся» (амфибрахий) и других подобной же структуры (пеоны различных видов) слов — примеров не привожу:

их всякий может без труда усмотреть, — все это создает опять-таки один целостный в своем многообразии, не поддающийся, однако, конкретизации образ, выражающий то же, что и в «Сельском кладбище»: состояние *тоски* («Куда, как весело!... Тоска! Так день за днем идет в уединенье!»), сменяющееся состоянием *оживления*, радости жизни или примирения с жизнью после «злого уныния».

Близко к этой вещи стоит «Шалость». И здесь на первый план выступают черты иронии, смягченной грустью: «На дворе живой собаки нет. Вот, правда, мужичок...». Различные «реалистические» образы, едва набросанные, объединяются при помощи словесных внушений, намеков: «избушек ряд убогий...» и — «два бедных деревца...». Эти «деревца», «чтоб лужу засорить, *ждут* (этим словом они несколько «оживотворяются») первого Боря» (в другой редакции: «лишь только ждут Боря»). А дальше — о мужичке: «И кличет издали ленивого попенка... Скорей! *ждать* некогда! давно бы схоронил». Слово *только*, вызывающее представления уменьшения, снижения, ограничения, повторено в одной версии два, а в другой — три раза¹⁸. То же самое внушается несколькими *diminutiva**: песенка, избушки, мужичок, попенки; в согласии с ними и эпитеты: «на дворе у низкого забора» — и приведенные выше.

Словесные повторения выполняют здесь еще и другую, эмоционально-смысловую функцию, подсказывая идею тоскливого однообразия всего воспринимаемого: «На дворе... два бедных деревца стоят...»; «На дворе живой собаки нет». Также еще: «За ними (избушками) чернозем...»; «Над ними серых туч густая полоса». Надо обратить внимание и на воспроизводимый в этом месте пейзажный фон: *ряд* избушек, *отлогий* скат *равнины*, *полоса туч* — три, схожих своим отсутствием красочности, живописности, линейной извилистости, плана¹⁹. Всему этому соответствует и строение речи: почти везде совпадение фраз со стиховыми единицами, в большинстве стихов — цезура, намеренная монотонность так же, как в большинстве рассмотренных выше хорейских стихотворений. Общее настроение ясно: одержимость «проклятою хандрой»; остается одно — *ждать* приблизительно того же, чего *ждут* желтеющие листья «деревца» и «мужичок».

И в «Шалости», как и в «Зима...», все указанные средства экспрессии создают целостный, единый, но не поддающийся уточнению образ. Я задержался на анализе этих вещей, начав с рассмотрения стихотворения совсем другого строя — «Вновь я посетил...», оттого,

* Диминутивами (лат.; слова с уменьшительным значением).

что ведь только путем сопоставления разнородных величин можно как следует увидеть, в чем сущность природы той или другой из них. «Вновь я посетил...» коренным образом отличается от «Шалости», от «Зима...» в том отношении, что в нем нет тех словесных подсказываний, намеков, внушений, какими изобилуют эти две вещи, — как, впрочем, и столько других у Пушкина. Здесь, напротив, все выражено точно, определено, и отдельные образы не тяготеют к тому, чтобы слиться друг с другом; здесь нет случаев их, так сказать, взаимной контаминации.

Этим, однако, не нарушается единство целого. Все окрашено общим колоритом, проникнуто одним и тем же эмоциональным тоном, так что можно утверждать, что и здесь отдельные слова воспринимаются как одно слово, а это означает, что и здесь требование совершенства, завершенности осуществлено в полной мере. Различие, стало быть, не в степени совершенства, а в том, на выражение чего направлены в сопоставляемых вещах средства экспрессии. Я повторяю, в «Шалости», в «Зима...» мы улавливаем за отдельными образами нечто, что приходится назвать единым образом-символом, — однако назвать условно: ибо, что собственно представляет собою этот «образ», невозможно сказать. В пределе это есть что-то неизъяснимое, невыразимое, подобное божеству, Абсолюту в понимании Николая Кузанского. Другими словами, объект высказывания в данном случае есть то, что зовется внутренним опытом, переживание, по своей природе тождественное мистическому акту, экстазу. Это и есть то вдохновение, из которого рождается поэзия. Поэт, следовательно, в этих вещах выражает далеко не только те настроения уныния, тоски, «проклятой хандры», всего, о чем он в них говорит, но также — и прежде всего, то, без чего из этих настроений, самих по себе, не могло создаться художественное произведение, — в противном случае каждый человек мог бы быть поэтом. Во «Вновь я посетил...» на втором плане не момент вдохновения — не потому, разумеется, что его не было, — а наступающий вслед за ним, тот, что опять-таки на языке мистического богословия зовется моментом медитации. Настроением, сопутствующим этому моменту, и проникнуто «Вновь я посетил...». Я этим не хочу сказать, что названное стихотворение писалось тогда, когда Пушкин переживал этот момент, ни того, что «Шалость» или «Зима...» писались тогда, когда он был одержим вдохновением, — творческая работа есть результат известных переживаний, и отдаваться ей возможно лишь тогда, когда они уже изжиты: я хочу только сказать, что как «Шалость» и «Зима...» являются бессознательным выражением того следа, какой в душе художника

оставлен посетившим его припадком вдохновения, так во «Вновь я посетил...» можно услышать отголосок настроения, свойственного второму моменту мистического акта. Эта вещь воспринимается как своего рода монолог, подобный театральному, где «действующее лицо» как бы рассказывает себе самому о своих переживаниях, настроениях, стремлениях, мыслях. Речь, в таком случае, естественно, тяготеет к разговорной по своей структуре; ее «музыкальность», ритмичность осуществляется уже не звуковыми повторами, а размещением тонических ударений. Показательна во «Вновь я посетил...» так же, как и в трагедиях Пушкина, частота захождений — опять-таки в отличие от сопоставленных с этой вещью стихов.

Всех до сих пор сделанных наблюдений, думается, достаточно, чтобы прийти к окончательному выводу. Пушкин в различных своих поэтических произведениях пользуется далеко не в одинаковой мере всеми средствами поэтического, т.е. выразительного, языка, сообразуясь при этом с требованием соблюдения соответствия внешней формы, свойственной тому или другому жанру, с его внутренней формой, выявляя таким образом сущность ее природы и следуя принципу ее полного соответствия с «содержанием», предметом высказывания. Общее всем его лучшим вещам — это их *ритмичность*, но, повторяю, создаваемая самыми разнообразными способами. В этом тайна очарования некоторых его вещей. Остановлюсь на двух, в известном отношении предельных, примерах — на двух стихотворениях, в которых, на поверхностный взгляд, отсутствуют элементы «поэтической» речи, и которые, однако, производят неотразимое впечатление. Это «Я вас любил...» и «На холмах Грузии». Прежде всего бросается в глаза «сухость» речи: в «Я вас любил...» нет ни одной «фигуры», метафоры, метонимии и тому под. В «На холмах Грузии» их только с большим трудом можно, как увидим, отыскать. Это — во-первых. Во-вторых, поражает «бедность» рифм. Пушкин здесь словно приводит пример того, о чем он юмористически заявил в «Домике в Коломне»: «Мне рифмы нужны. Все готов сбережь я... Что слог, то и солдат...». В обеих вещах рифмуют, как уже было отмечено выше, невыразительные, «бессодержательные» слова. Эти два стихотворения следует сопоставить с «Мой голос для тебя...», которое в некоторых отношениях имеет с ними много общего: сходная тема, тот же, что и в «Я вас любил...», размер (шестистопный ямб; в «На холмах Грузии» шестистопные стихи чередуются с четырехстопными), случаи тех же «бессодержательных» рифмующих слов: *тобою — мною, твоя — слышу я*. Все эти совпадения позволяют думать, что и

то, что во всех трех этих вещах имеется слово *тревожит*, — не случайное совпадение: похоже, что и «Я вас любил...» и «На холмах Грузии», так сказать, выросли из этого стихотворения, что мы имеем здесь перед собою не просто использование того «запаса», каким, выражаясь словами Ходасевича, Пушкин располагал в своем «поэтическом хозяйстве», а нечто другое: две вариации, — но очень, по крайней мере на первый взгляд, мало схожие между собою, одной и той же «темы». Но сколь в то же время они далеки и от своей «темы». Недостаточно в данном случае ограничиться указанием на метафоричность речи во фразе: «...мои стихи, сливаясь и журча...». Необходимо отметить прежде всего редкую смелость и последовательность в использовании приема словесных внушений. «Близ ложа моего печальная свеча *Горит...*» и — «Во тьме твои глаза блистают предо мною...» (ср. еще: «молчанье ночи *темной*»). Это сочетание сходных образов находится в согласии с тем, что сказано в начале и в конце стихотворения: «Мой голос... Тревожит позднее молчанье ночи темной» и «...и звуки слышу я: Мой друг...» — и т.д. Прежде всего надо ответить на вопрос: о чем собственно идет здесь речь. На первый взгляд, все совершенно ясно: поэт сочиняет стихи, посвященные «ей», и в конце концов «она» в его воображении предстает перед ним и объясняется ему в любви. Но это в противоречии с известным самопризнанием в «Евгении Онегине»:

Прошла любовь, являлась Муза,
И прояснился темный ум.
Свободен я, ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

Это не значит, конечно, что творческий подъем переживается поэтом только тогда, когда он разлюбил кого-нибудь. «Я помню чудное мгновенье» совпадает по времени написания со знаменитым письмом Пушкина, в котором он сообщает о своей связи с женщиной, которой это стихотворение было посвящено, — и притом в выражениях не весьма приличных. Творческий акт — результат отхода от любви, «освобождения», «сублимации» любовного переживания. Было необходимо на этот раз прибегнуть к, вообще говоря, вредному, или во всяком случае рискованному, психоаналитическому методу, потому что иначе, думается, нельзя было бы расшифровать «Мой голос...». Эти два экстаза, творческий и любовный, несовместимы. Звуки, которые слышит поэт, — подчеркиваю, *звуки*, а не *слова* — это его собственные звуки, это стихи, которые в данный момент создаются им; «ее» голос — это его

голос. «Сублимация» того или иного влечения не есть простое вычеркивание его: «стихи» = «ручьи любви». То, что Пушкин-психолог, каковым он являет себя в приведенном месте из «Евгения Онегина», там разлагает на отдельные моменты, в действительности есть одно целостное во всей сложности переживание: это-то и выражено лексикой «Мой голос...».

В этом отношении «Я вас любил...» диаметрально противоположно этой вещи. Здесь все ясно, здесь нет никаких словесных намеков, никаких образов-символов, только — голые высказывания, «констатации», и то, о чем здесь говорится, не представляет собою ничего, что само по себе могло бы воздействовать на наше чувство. В чем же все-таки несомненная поэтичность этой вещи? Единственно в музыкальности ее речевого строения. Началом является короткая фраза с отчетливым тоническим ударением в конце ее, обусловленным паузой. Затем та же фраза повторяется уже как часть более протяженной фразы, в силу чего ударение на *любил* несколько приглушается. Все же звуковая вескость этого слова поддерживается созвучащими безмолвно, безнадежно. Наконец, в третий раз эта фраза повторена как начало фразы, являющейся так называемым сложным предложением, охватывающим два заключительных стиха. Схема обычная для музыкальных произведений: фраза, охватывающая всего лишь один такт, развивается при повторениях во все более и более протяженные мелодии. К тому же еще в первом случае такого развертывания «мелодии» мы имеем фразу, правда, связанную в эмоционально-смысловом отношении со следующей в другом стихе, но все же синтаксически самостоятельную; во втором соответствующая фраза синтаксически — в широком смысле слова — настолько связана со следующей (после «так нежно» мы, естественно, ожидаем чего-то начинающегося с *как*), что тут уже явно имеет место захождение; в силу этого «так нежно» звучит особо повышено: здесь кульминационная точка всего стихотворения, после чего следует постепенное *diminuendo*, спуск к *pianissimo**. Последняя фраза является, таким образом, *каденцой* в буквальном смысле этого термина, что подкреплено и подбором односложных и сходно звучащих слов в первом полустишии «как дай вам Бог» (причем с последним словом созвучат «любимой» — и еще более «быть» во втором), создающим впечатление медленно и мерно падающих капель. Столь же музыкальны — с точки зрения структуры — повторы в одной фразе сходно звучащих и симметричных

* Очень тихо (*итал., муз.*).

слов и словосочетаний: «Я вас любил *безмолвно, безнадежно, То робостью, то ревностью томим; Я вас любил так искренно, так нежно...*».

Между этими двумя стихотворениями «На холмах Грузии...» занимает среднее место. Структурно оно близко к «Я вас любил...». И здесь последнее двустопише объединено захождением, еще более резким, так как — в отличие от захождения в «Я вас любил...», где «так» отделено от «как» в смысловом отношении «самостоятельным» словом «нежно», — в «На холмах...» первый стих заканчивается «грамматическим» словом «оттого», еще напряженнее требующим своего восполнения таким же словом «что» и теми, какими дается ответ, чем в еще большей степени достигается эмоциональная напряженность речи так же, как и тем, что «заходящая» фраза разбивается цезурой после ямбического «любить» (вернее анапестического *не любить*) на два отрезка. Повторяющейся фразе «Я вас любил» соответствует в «На холмах...», повторяющаяся «печаль моя» — в первом случае в сочетании с одним лишь словом, во втором — с двумя. Но тогда как в «Я вас любил...» — полное отсутствие «образов», — в «На холмах...», как и в «Мой голос...», наличествует не менее смелое, но не столь выпирающее — в этом-то и состоит несравненное совершенство его — сочетание образов-символов, являющихся тем самым, так сказать, завуалированными метафорами: «печаль моя *светла*» после «На холмах Грузии лежит ночная *мгла*», «печаль моя *полна* тобою» после «шумит Арагва...»²⁰ — все это вместе создает из «печали», реки, «холмов» — один смутный, но опять-таки не поддающийся конкретизации образ. В этом же направлении и воздействуют созвучия сложных согласных *лм, мгл, тл, лн* (ср. еще: *Грузии — грустно*). Отмечу еще, для уяснения, в чем тайна совершенства этой вещи, ее неотразимой очаровательности, полную согласованность словесной символики с ритмом. Первое четверостишие проникнуто колоритом светотени, выражающим настроение грусти, «светлой» печали. Здесь движение речи мерное, спокойное, фразы совпадают с стиховыми единицами (в одном случае — две фразы, распределенные по двум полустишиям: «мне грустно...»). Во втором — сразу резкая перемена, внезапное *sforzando*: «Тобой, одной тобой...». Здесь, кстати сказать, показательна замена ямбическою формою этого слова «взлетающею», «плавной», амфибрахической, в какой оно употреблено в первом четверостишии. Затем фраза, «заходящая» за пределы второго полустишия в следующий стих, что подготавливает тот второй случай захождения, отличающегося значительно большей напряженно-

стью, о котором сказано было выше. И вот в противоположность словам-образам первого четверостишия, здесь — одно, той же смысловой категории, но с совсем другим оттенком: *горит*. Антитетичность 1-й и 2-й строф выражена и различием их звукового строя. Отмеченные выше сочетания согласных со звуком *л* в 1-й строфе во 2-й отсутствуют. Эта строфа звучит резче, тверже первой. Но антитетичность не исключает единства. Так, при резком ритмическом отличии 2-й строфы от 1-й, есть и в этом отношении известная общность между ними. В обеих строфах одинаковое число интонационно ударных слов — 16; с *Грузией* в 1-й строфе перекликается *мучит*, с ударным *у* на том же слоге (4-м) во 2-й; к тому же намеренные повторы рифм: из восьми рифмующих слов — шесть с ударным *о*. Не меньшее значение имеет и синтаксис этой вещи. В «Я вас любил...» преобладает синтаксическая схема «дискурсивной» речи: «я» выступает в качестве *агента*, субъекта своих переживаний — напомним еще раз повторы начальной фразы. В «Мой голос...» это имеется только один раз: «...и звуки слышу я». В «На холмах Грузии...» ни разу. Подобные предложения придают речи отвлеченный характер: «я» вне своих переживаний — чистое понятие, а собственно говоря, — *ничто*. Смысловой вес, конечно, в таком случае приходится на то, что делает или что чувствует «подлежащее», субъект, и тем самым слова, указующие на это, приобретают известную самостоятельность, выделяют фразу, где они находятся, из контекста. Речь, таким образом, носит скорее аналитический, чем синтетический характер. В «На холмах Грузии...» — «я» показано в качестве не субъекта, а объекта, не агента, а пациента. Поэт не грустит, а *ему грустно*. В связи с этим его переживания как бы персонифицируются, «оживотворяются»: «печаль моя светла...»; а это, в свою очередь, влечет за собою и персонификацию органов восприятия или переживания: «*сердце... любит*». Другими словами, все то, что в дискурсивном высказывании воспринимается как понятия, уточняющие, конкретизирующие только в так или иначе ограничивающем их содержание контексте, здесь воспринимается как ряд образов, однако, не столь определенных, чтобы они не тяготели к своему слиянию в один образ, в известный комплекс. Синтетический характер речи выдержан в «На холмах Грузии...» с предельной строгостью.

После сделанных наблюдений вопрос об употреблении «бессодержательных» рифм в «На холмах Грузии...», думается, сам собою отпадает. Рифмование может выполнять двойную функцию. Прежде всего, слово, сочетаясь с другим, созвучным ему, тем самым выделяется во фразе и

этим определяет линию ее движения; а кроме того, в силу того же самого, в слове подчеркивается его смысл. Эта последняя функция выполняется там, где в произведении наличествуют элементы иронии или размышления и тому под., вообще говоря, там, где поэт достигает синтеза через анализ. Она является излишней там, где этого нет, где поэт намеренно переходит от одного, чуть намеченного образа к другому, сочетая их вместе, — в соответствии с чем и отдельные слова как бы сливаются во фразе в одно слово. Приведенный выше пример одного случая употребления в качестве рифмы «грамматического» слова при захождении, т.е. там, где оно подчеркивается, выделяется, — «И сердце вновь горит и любит — оттого...» — не служит противопоставлением этому, а напротив — подтверждением: именно потому, что слово это — «грамматическое», т.е. гораздо настоятельнее, чем всякое другое, которое может, по крайней мере, в обиходной речи быть воспринято и изолированным, требующее для себя восполнения.

Подводя итог всем до сих пор сделанным наблюдениям над поэзией Пушкина, можно, кажется, прийти к выводу, что такое «чистая» поэзия и какое место принадлежит ей в ряду прочих искусств. Распространяться об этом, впрочем, нет нужды, так как выше, при анализе отдельных пушкинских вещей, я уже касался этого вопроса, — правда, лишь мимоходом; но это потому, что тема эта была и остается предметом множества обстоятельных исследований, и я не смею думать, чтобы мне удалось сказать здесь что-либо новое. Отличная сводка результатов, достигнутых занимавшимися этой проблемой, имеется в книге Henri Brémond (в сотрудничестве с Robert de Souza) «La Poésie Pure»²¹. При всех своих достоинствах книга эта свидетельствует все же о том, что проблема поэзии как «чистого» искусства художественного слова до сих пор еще не может считаться разрешенной окончательно и что при попытках разобраться в ней исследователи наталкиваются на немало затруднений, обусловленных, как кажется, тем, что им не всегда удается отрешиться от различных предвзятостей, препятствующих ее уточнению.

Поэзия, — говорит Бремон, — искусство *выразительного* слова, т.е. слова, имеющего целью выразить, изъяснить — сколь ни парадоксально это — «невыразимое», «неизъяснимое». В пределе «чистая» поэзия — «la feuille blanche» Малларме: боги и ангелы не говорят и не имеют нужды в этом, ибо они и без того созерцают, во всей их абсолютной полноте и чистоте, *идеи*. Поэт воссоздает своим творчеством слово, возвращает ему, стершемуся в обыденной речи, ставшему в ней бесцветным «сигналом», всю полноту его *смысла* и тем самым позволяет

ему выполнять функцию, аналогичную той, какую в музыке выполняют звуки. Поэзия, как и всякое другое искусство, тяготеет к музыке, самому «чистому» искусству. Без слов нет — и не может быть — поэзии, и в этом ее отличие от музыки, сколь бы «музыкальна» ни была она. На этом настаивает Бремон — и с полным, разумеется, правом. Но выдерживает ли он — как и многие другие литературоведы, на которых он ссылается, — эту точку зрения в полной последовательности? Неоднократно, говоря о «тайне поэзии», о своего рода «магии слов», он замечает, что прелесть совершенного поэтического произведения можно уловить, так сказать, внутренним чутьем, — и не *понимая его*. «Чистая» поэзия может быть и лишена «смысла», «содержания»: Бремон согласен с теми, кто находит, что один из самых чарующих стихов у Расина, это — *La fille de Minos et de Pasiphaé*, и с полным основанием подсмеивается над одним из своих оппонентов, утверждающим, что для того, чтобы уловить прелесть этой строки, надобно все же ознакомиться с содержанием «Федры», откуда она взята. Здесь с Бремоном сходится и Benedetto Croce: анализируя творчество Ариосто, он, между прочим, замечает, что, быть может, самые очаровательные октавы в «*Orlando Furioso*» это те, которые состоят из одного перечня собственных имен. Допустим, что это действительно так, что эти строфы — самые благозвучные. Но разве прелесть поэзии состоит только в ее «благозвучии»? Почему бы в таком случае не выдумать для поэтов всех стран какого-нибудь одного, наиболее «благозвучного» языка, в котором не было бы ни одного слова, на что-либо указующего? Близок к этому был уже Огюст Конт, требовавший, чтобы при будущем идеальном строе, в котором объединится все человечество, поэты писали только на итальянском языке как самом благозвучном. Но возвратимся к примеру, приведенному Бремоном для доказательства, что нет необходимости «понимать» поэзию, чтобы поддаться ее очарованию, и сделаем такой «эксперимент»: вообразим себе человека, знакомого с французским произношением и просодией, но не знающего *ни одного* слова во французском языке. Как он прочел бы этот стих? Наверно, не иначе, как добросовестно скандируя, так, что нам бы слышалось:

La fille deux Minos et deux Pasiphaé,

т.е. выделив *de* как самостоятельные ударные слова. В результате вся прелесть этого стиха исчезла бы бесследно. Нет необходимости знать все содержание «Федры», для того чтобы восхищаться этим стихом, но надо уметь *услышать* его, а для этого надо знать, что *de* — это предлог.

Сколь далеко бы ни отстоял язык поэзии от языка житейского, орудия социального общения, «обмена» мыслями, — все же он не может быть целиком оторван от последнего или — он перестает быть языком. То, что в поэзии слово обретает новый смысл — подчас просто возвращает себе свой «коренной» смысл, — обрастает новыми ассоциациями, не значит еще, что оно утрачивает свой общежитейский смысл.

Здесь мы подходим к одному вопросу, который в последнее время стал привлекать особое внимание теоретиков словесного искусства. Признать, что художественное слово имеет своей задачей вызывать в нашем сознании различные ассоциации, часто неожиданные, поражающие нас, это равносильно признанию его как скрытой метафоры или даже комплекса метафор. Функция «сигнала», присущая слову в обиходной речи, уступает место функции «намёка», «внушения». Из этого делается вывод, что главным условием художественной речи является *метафоричность*, что понимается нередко так, что поэтический язык должен быть обязательно перегружен всякого рода «фигурами». На этом настаивал Пруст, это составляет основу поэтики «имажинистов». Мы видели, однако, что в некоторых — и при том безусловно совершенных продуктах поэтического творчества Пушкина — «фигуры» отсутствуют начисто. О том, что поэзия может обходиться и без «фигур», не переставая от этого быть поэзией, весьма убедительно говорит шведский мыслитель, проф. Hans Larsson в своей книге (цит. по франц. переводу) «La Logique de la Poésie», Paris, 1919, с. 37 и сл. И Пушкин в этом отношении не одинок. Некрасов шел тем же путем. Возьмем к примеру одно его потрясающее стихотворение, кстати сказать, — как это правильно отмечено Шимкевичем²², подсказанное «Шалостью»:

Вот идет солдат. Под мышкою
Детский гроб несет детинушка...

Никаких метафор, сравнений и тому под. здесь нет. Но какую эмоциональную вескость приобретает это «вульгарное», бесцветно-ласкательное слово *детинушка*, относимое к солдату, в сочетании с «детский гроб». То же самое характерно для целого ряда вещей — и притом самых очаровательных — у Гете, например «Über allen Gipfeln...» или «Wer nie sein Brot...». Что в них поражает прежде всего, это крайняя *лапидарность*. В силу этого каждое слово выделяется, воспринимается как звучащее с особой напряженностью. Отсюда, в особенности во второй вещи, предельная эмоционально-смысловая насыщенность всех фраз. Невозможно, например, воспринять заключительный стих «Denn alle Schuld rächt sich auf Erden», как простую констатацию факта. Все звучит здесь трагически. А этим определяется и

ритм: нам словно слышится тяжелый, грозный шаг неумолимой, неотвратимой, имманентной судьбы.

Сказанное сейчас подводит нас к последнему — самому важному — спорному вопросу. Мерилом совершенства каждого произведения художественного творчества служит его *ритмичность*. Это объединяет все виды художественного творчества, а значит — все искусства. Остается вопрос: с какой все же точки зрения можно — и должно — классифицировать искусства? Мы видели, что теоретики искусства выдвигают на первый план вопрос о его *чистоте*, свободе от чего бы то ни было навязываемого «практическим разумом» и повседневностью, бытом, и с этой точки зрения — поскольку, по крайней мере, дело идет о поэзии — отмечают тяготение ее к музыке как искусству более «чистому». Музыка для них и вообще самое чистое, а значит, стоящее на первом месте искусство. Есть, однако, и такие теоретики искусства, например Paul Valéry, которые обращают внимание на то, что наряду с музыкой есть еще одно столь же чистое искусство. Это — архитектура²³. Другие теоретики искусства подчеркивают различие между музыкой и архитектурой. Музыка — «искусство времени», архитектура — «искусство пространства». Музыка — динамична, архитектура — статична. Все прочие искусства тяготеют, следовательно, не безразлично к этим двум искусствам, двигаясь, в действительности, к одному или другому полюсу, в зависимости от того, какие элементы каждому из них, элементы — «статичности», т.е. «пластичности», или «динамичности» — более или менее присущи.

Мне все же кажется, что ближе к истине Валери. Неважно то, что Акрополь занимает столько-то и столько-то кубических метров, а Патетическая соната исполняется в течение столько-то и столько-то минут, как неважно и то, что Акрополь можно обойти в течение столько-то и столько-то минут, а Патетическая соната занимает столько-то и столько-то нотных страниц. Подлинно эстетическое восприятие архитектурного памятника — восприятие комбинации потенциальных движений, следующих одно за другим в известном порядке, однако вне «реального» времени. Этим-то архитектура и сближается с музыкой. То, что мы переживаем в действительной жизни, на самом деле относится либо к прошлому, либо к будущему. «Настоящее» время — не более как точка пересечения прошлого и будущего. После Бергсона нет нужды останавливаться на этом. В настоящей связи надо отметить только одно: чем глубже в прошлое отходит пережитое, тем слабее его связь с «настоящим», тем более оно выветривается, тускнеет,

отрывается от нас. Или же оно, это прошлое, воскресает в нашей памяти, однако все же как прошлое, навсегда покинувшее нас, как нечто, в этом отношении глубоко чуждое «настоящему». Восприятие музыкального произведения совершается *вне* времени, хотя слушание его и требует времени. Вне времени — в том отношении, что услышанная музыкальная фраза и та, которую мы слушаем в данный момент, не различаются нами. Жизнь в «реальном» времени, когда мы живем еще, в сущности, не имеет конца. Конец — это уничтожение, аннулирование жизни. Напротив, только тогда, когда зазвучит последний аккорд музыкального произведения, оно *реализуется* в нашем сознании полностью, — так же, как и любое стихотворение, когда оно прочтено до конца, и так же, как любой памятник архитектуры, после того как мы окинем его взглядом со всех сторон.

Всякое подлинное искусство вместе и динамично и статично или, что то же, — пластично. Это снова возвращает нас к Пушкину. Не случайно столь часты у него два, словно всю жизнь преследующих его, образа-символа: символ *струящейся воды* и символ *свода*. Оговорюсь, что, поскольку дело идет о первом образе, я, разумеется, не имею в виду случаи, где у Пушкина встречается образ реки или ручья при описаниях природы: это принадлежит общему тогдашнему поэтическому фонду, — одно из тех *clichés*, над которыми и сам он подсмеивался. Я останавлиюсь лишь на тех случаях, где этот образ и сродные ему имеют символическое значение — и притом, в связи с рассматриваемым сейчас вопросом, такое, какое относится к процессу поэтического творчества. Вот эти случаи:

«В размеры стройные *стекались* Мои послушные слова...» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «...и стихов журчанье излилось...» («Андрей Шенье»); «Бежит он, дикий и суровый, И звуков, и смятенья полн, На берега пустынных волн...» («Поэт»); «Минута — и стихи свободно потекут» («Осень»); «Мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви...» («Мой голос...»). Отмечу, кстати, что этот стих перекликается с другим — из отрывка «Как счастлив я...», где образ текущей воды употреблен не в метафорическом значении: «У стройных ног, как пена белых, волны Ласкаются, *сливаясь и журча*». И уже в «Пирующих студентах» (1814): «Как сладостно в стесненну грудь Томленья звуков льется!...».

Что до образа свода, то его, конечно, нельзя было бы ожидать в аналогичных контекстах. Его Пушкин использовал в самостоятельном значении. Приведу все случаи, чтобы убедить в частоте его употребления:

«Навис покров утрюмой ночи На своде дремлющих небес...» («Воспоминания в Царском Селе», 1814); «А там в безмолвии огромные чертоги, На своды опершись, несутся к облакам» (ib.); «Окошки в сад веселый..., Где мне в часы полдневны Березок своды темны Прохладну сень дают...» («Городок», 1814); «Мрачится неба свод...» («Наполеон на Эльбе», 1815); «И тихо тускнет неба свод...» («Окно», 1816); «Тогда моей темницы вновь Покину я глухие своды...» («Письмо к Лиде», 1817). В дальнейшем опускаю даты, так как примеры приводятся из произведений поры творческой зрелости: «Дубровы (...) Ступаю вновь под ваши своды...» («К Михайловскому»); «Туманный свод небес...» («К Овидию»); «Лишь эхо сводов молчаливых Руслану голос подает» («Руслан и Людмила»); «Идет под дремлющие своды» (пещеры, ib.); «Взгляни: под отдаленным сводом Гуляет полная луна» («Цыганы»); «...Неба своды, Творец, поддержаны тобой...» («Подражание Корану»); «Свод Тартара дрожат...» («Прозерпина»); «Недавно черных туч грядой Свод неба глухо облакался...» («Аквилон»); «Свод небес зелено-бледный» («Город пышный...»); «Теснят его ... кремнистые своды» («Стансы»); «Но там, увы, где неба своды...» («Для берегов...»); «Я ... убежал... Под свод таинственный порфирных скал» («В начале жизни...»); «Страшен хлад подземна свода» («Из Анакреона»); «Скал нахмуренные своды» («Таврида»); «И синий свод полуденного неба» («Желание», первонач. ред.); «До свода адского касалась вершиной Гора стеклянная» («И дале мы пошли...»); «Глядит на синий свод небесный...» («Шумит кустарник...»); «Как шитый полог, синий свод Пестреет частыми звездами» («Какая ночь!»); «Свинцовый свод небес» («Евгений Онегин»); «...Луна обходит Дозором дальний свод небес» (ib.).

Частота этого образа у Пушкина вряд ли случайна: ведь он не принадлежит к категории «поэтических» clichés. Она свидетельствует о пластичности, «архитектурности» его видения мира. Мне могут возразить против сделанного сопоставления обоих образов, что оно не служит подтверждением сказанного выше: одно — видение мира, другое — процесс поэтического творчества. Однако можно ли разграничивать оба эти духовных процесса? Показательно употребление обоих образов в одной и той же строфе из «Евгения Онегина» (VIII, 3, первонач. ред.), где речь идет как раз о зарождении у Пушкина творческой потребности:

В те дни — во мгле дубравных сводов

...

Являться Муза стала мне

Я изменился, я поэт,
В душе моей едины звуки
Переливаются, живут,
В размеры сладкие бегут.

А может быть, еще убедительнее приведенное выше место из «Разговора книгопродавца с поэтом» — своего рода вариант последних стихов этой строфы: «В размеры *стройные стекались* Мои послушные слова И звонкой рифмой *замыкались*».

Лексемы, наиболее часто употребляемые подлинным художником слова, — не считая, конечно, «трафаретов», как, например «сладость», «вечная рифма» к «младость» («Евгений Онегин»), — не живут у него «сами по себе»: напротив, они образуют известную *систему*, они все связаны одни с другими — более или менее тесно. В каждом из них, явственнее или приглушеннее, слышатся, в качестве «обертонов», остальные. Для меня в данном случае важно отметить еще две лексемы, всего теснее соприкасающиеся с только что приведенными, — *свод*, *стекаться*, *замыкаться*. Это, во-первых, *круг* и производные от него, а во-вторых, восклицание *пора*.

Что касается «круга», то его употребление у Пушкина свидетельствует, так сказать, о некотором имманентном фатуме, направляющем творческий путь поэта. В стихотворениях раннего периода это слово встречается весьма часто в значении: общественная среда или общественная группа. Покуда еще трудно заметить, что оно включается в «систему»:

«Ваш (друзей) резвый *круг* увидел снова я» (элегия «Опять я ваш...», 1816); «Я люблю вечерний пир..., Где просторен *круг* гостей, А *кружок* бутылок тесен» («Веселый пир», 1819; здесь еще только каламбурное сочетание обеих лексем); «Ты мне велишь оставить мирный *круг*, Где... Я провожу незнаемый досуг...» («К Горчакову», 1819); «Не долго радовать собою Счастливый *круг* семьи своей...» («Увы, зачем она блистает...», 1819); «Оставь блестящий, душный *круг*...» («Когда твои молодые лета...»); «Красавиц наших бледный *круг* В ее сиянье исчезает» («Красавица»).

Это слово как будто само по себе навязывается Пушкину. Однако уже в одном стихотворении 1817 года, посвященном Кюхельбекеру, оно употреблено в контексте, выявляющем его эмоционально-смысловые «обертоны» и тем самым его принадлежность к «системе»:

Итак, они прошли — лета соединенья;
Итак, *разорван он* — наш братский, верный *круг!*

Но лишь позже вся полнота содержания этого слова постепенно раскрывается. В одном из самых совершенных стихотворений Пушкина («Была пора: наш праздник молодой...») оно употреблено два раза: «Сидишь ли ты в кругу своих друзей»; «Припомните, о други, с той поры, Когда наш круг судьбы соединили, Чему, чему свидетели мы были! *Игралица таинственной игры, Метались смущенные народы; И высились и падали цари...*» С образом-символом круга связывается идея судьбы, фатума, нашей обреченности смерти. Ср. еще там же:

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем Лицея день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир *вкруг* человека, —
Ужель один недвижим будет он?

Эта тема в различных тональностях разрабатывается преимущественно в стихотворениях, посвященных лицейскому празднику:

Чем чаще празднует Лицей
Свою святую годовщину,
Тем робче старый *круг* друзей
В семью *стесняется* едину...
...
Тесней наш верный *круг* составим...

В «19 октября» (1825) внимание направлено на другой смысловой оттенок «круга»:

Пируйте же, пока еще мы тут!
Увы, наш *круг* час от часу редет;
Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу *своему*²⁴...

Судьба — не что иное, как время. Им обуславливается в жизни закон замыкания «круга», возвращения к «началу», т.е. к небытию, ее обесмысления:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный...

(«Евгений Онегин», V, 41)

В плане житейской реальности человек всецело поработен судьбе.
Жизнь — какая-то бесовщина:

В поле бес нас водит, видно,
Да *кружит* по сторонам.
...
Сил нам нет *кружиться* доле...
...
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Словно листья в ноябре...

Преодоление поработенности этой «бесовщине» в жизненном плане возможно только при помощи *иронии*:

Беспечно *окружась* Корреджем, Кановой²⁵,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в *окно* глядишь на них
И видишь *оборот* во всем *кругообразный*.
(«К вельможе»)

Вот что оно такое в действительности то «вечное возвращение», о котором грезил Ницше.

Через всю поэзию Пушкина проходит тема стремления к возвращению утраченного, возрождению того, что отошло в прошлое²⁶. Но ей противостоит другая тема: «Что было, то не будет вновь». Даже воспоминанием невозможно воскресить прошлого, — что с такой горечью и такой искренностью высказано в стихотворении на смерть Амалии Ризнич. «Вечное возвращение» — всего лишь смена поколений:

Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле Провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

(«Евгений Онегин», II, 38)

Жизнь есть «дар напрасный, дар случайный». Ее «оборот кругообразный», ее процесс возвращения к «началу своему» — возвращение в «ничтожество», из которого неведомо кто «воззвал» человека. Спасенья от этого, в плане эмпирического бытия, нет и не может быть. «Таков судьбы закон». Остается одно — ждать скорейшего конца: «Живу печальный, одинокий, И жду: придет ли мой конец?» («Я пережил свои желанья»).

Вот, думается, чем навязывалась Пушкину вторая из упомянутых выше лексем. Так же, как лексема *круг*, и лексема *пора!* (а также и в субстантивном значении или в адвербиальном — *порою*) проходит через все творчество Пушкина:

«Все чередой идет определенной, Всему пора, всему свой миг...» («К Каверину», 1817); «Раскаяться приходит ей пора...» (эпиграмма «Оставя честь судьбе на произвол...»); «Мы вольные птицы; пора, брат, пора!» («Узник»); «Пора весны его... Промчалась перед ним» («Андрей Шень»); «Пора, пора! душевных наших мук Не стоит мир...» («19 октября», 1825); «Пора и мне... пируйте, о друзья!» (ib.); «Придет желанная пора...» («В Сибирь»); «Прощайте, братцы: мне в дорогу, А вам в постель уже пора» («19 октября», 1828); «Теперь моя пора...» («Осень»); «Довольно, сокройся! Пора миновалась...» («Туча»); «Была пора: наш праздник молодой...» и там же: «Всему пора: разгульный праздник наш С приходом лет, как мы, перебесился...»; «Всему пора: уж двадцать пятый раз Мы празднуем...»; «Пора, пора! рога трубят...» («Граф Нулин»); «Проснулся Карл. “Ого! пора! Вставай, Мазепа”» («Полтава»). В «Евгении Онегине»: «Придет ли час моей свободы? Пора, пора! — взываю к ней...» (I, 50); «Там ужин, там и спать пора, И гости едут со двора» (II, 34); «Прощай, Онегин, мне пора» (III, 1); «Пора, дитя мое, вставай...» (III, 33); «Глядит — и видит, что пора Давно уж ехать со двора» (VI, 24); «...Иль скоро слез прошла пора?» (VI, 42); «И пилигримке молодой Пора, давно пора домой» (VII, 20); «Поздравим Друг друга с берегом. Ура! Давно б (не правда ли?) пора!» (VII, 48).

То, что в большинстве случаев эта лексема встречается в контекстах, по своему содержанию не имеющих отношения к той навязчивой идее Пушкина, которой она, по моему предположению, является отголоском, не может считаться противопоказанием. И опять-таки, словно какая-то сила имманентной судьбы, определившей творческий путь Пушкина, сказалась в том, что последнее произведение его лирики посвящено целиком теме, таящейся в этом восклицании: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

Правда, здесь речь идет о «побеге» туда, где есть «покой и воля», в «обитель мирную трудов и чистых нег». Однако не эта тема доминирует здесь, а та, другая, отмеченная выше:

Бегут за днями дни, и каждый день уносит
Частицу бытия. А мы с тобой вдвоем
Располагаем жить. А глядь: все прах. Умрем.

«Пора», стало быть, выражает не только то, что сказано в последнем двустишии. В сознании Пушкина постоянно сталкиваются две тенденции: желание смерти и искание другого выхода из обреченности «существованию». Жить полной жизнью — это, согласно гениальной формуле Георга Зиммеля, не только *leben*, но и *mehr als leben**, это переход в другой план бытия. В этом плане, плане творческой деятельности, освобождение от обреченности времени означает не уничтожение «я», а напротив, его «сублимацию», реализацию его «монады» путем создания *вневременных* ценностей. К плану эмпирического «существования» этот план находится в отношении полярности. В нем окончание, *завершение*, это — достижение *совершенства*, отстранение всего «напрасного» и «случайного». Замыкание круга в этом плане означает выявление внутренней необходимости *конца*, заданного в *начале*. Символически это-то и выражается в обоих «чистых» искусствах посредством симметрической группировки масс, возвращения в финальной части к первоначальной теме. Эти же приемы наличествуют и в поэзии. И все же поэзия — даже в пределе, не то же самое, что музыка или архитектура или и то и другое вместе. Искусство слова, поэзия располагает и иными средствами. И с этой точки зрения поэзия Пушкина служит показательным примером. Наряду с вещами, в отношении внешней формы близкими к произведениям музыки и архитектуры, писанными в форме «куплетов» и «стансов» или же такими, где, если нет повторов отдельных фраз или рифм, то все же наличествуют повторы звучаний или ритмических единиц, — у него есть немало и других, в которых эти элементы гармонической цельности отсутствуют и где она создается исключительно подбором слов, сближающихся между собою своими эмоционально-смысловыми «обертонами», чем и определяется *ритмическая* стройность данного стихотворения, взятого в целом, — или, как в «Евгении Онегине», отдельной строфы.

Я остановился на этом для того, чтобы отстранить еще одно недо-

* ... не только жить, но и больше, чем жить... (нем.).

разумеение. Те литературоведы, которые занимаясь проблемой «чистой поэзии», констатируют факт ее тяготения к музыке или архитектуре как к «чистым» по преимуществу искусствам, тем самым как бы проявляют склонность ставить эти искусства *выше* поэзии — наивная, устарелая точка зрения: распределение продуктов отдельных категорий духовного творчества по ступеням иерархической «лестницы» порочно постольку, поскольку оно препятствует усмотрению сущности природы каждой из этих категорий. Верно, что музыка или архитектура — «чище» поэзии в том отношении, что материал, из которого создаются произведения этих двух искусств, носит настолько отвлеченный характер, что сам по себе он на воспринимающего не воздействует никак, тогда как материал произведения поэтического, сколь бы «бессюжетно», «бессодержательно» ни было оно, все же до известной степени является взятым из области эмпирической жизни: как бы свободно поэт ни обращался со словом, он не в силах лишить его всецело привычной ему его семантической функции *сигнала*. Воспринимающий субъект должен сделать над собою большое усилие, чтобы слово могло стать для него тем, чем оно является для поэта, чтобы «рифма» могла «увести» и его, вместе с поэтом, от «мира» в «очарованную даль» («Рифма»). И если ему не удастся добиться этого, то ответственность падает на него самого, а не на поэта или на поэзию вообще.

Недоразумения, возникающие при попытках разрешения проблемы «чистой» поэзии, обусловлены, надо полагать, устарелым, восходящим к руссоизму и романтизму резким разграничением двух областей: области действия разума и области проявления интуиции или чувства, области науки и области искусства. Выходит, что можно быть идиотом и в то же время гениальным поэтом, или музыкантом, или живописцем; можно быть совершенно лишенным способности воображения и в то же время быть великим мыслителем, изобретателем, создателем новых научных или философских концепций. В области гносеологии, психологии этот взгляд давно уже преодолен. В области эстетики — до сих пор он еще имеет своих приверженцев. Идя этим путем, можно легко забраться в тупик. Приведу показательное место в одной из новейших книг, посвященных жизни и творчеству Флобера. Флобер, говорит автор, ставил себе вопрос, не следовало ли бы писателю «попытаться написать книгу ни о чем, т.е. книгу без сюжета..., книгу, способную, *независимо от того, что в ней выражено*, доставить сильнейшее удовольствие (*un plaisir violent*) единственно своей внутренней ценностью (*par sa seule vertu intrinsèque*). Так, за три четверти века раньше *открытия чистой*

поэзии, он дал определение чистой прозы²⁷. Но в чем же состоит эта «внутренняя ценность» чистой поэзии или чистой прозы? В обаянии стиля (*la force interne du style*), говорит, излагая взгляды Флобера и, очевидно, вполне соглашаясь с ним, автор. В чем же, однако, это совершенство, эта притягательная мощь, это обаяние *стиля*, если произведение художественного слова не говорит *ни о чем*? Я уже оставляю в стороне это бьющее в глаза смещение *бессюжетности и бессодержательности*. «Старосветские помещики» — повесть «без сюжета», «без интриги». Значит ли это, что она лишена *содержания*? (Это же приложимо и к таким повестям в стихах, поэмам, как «Домик в Коломне» или «Граф Нулин».) Обратимся еще раз к некоторым из тех произведений пушкинской лирики, о которых шла речь выше, — «На холмах Грузии...», «Я вас любил...» и др. произведений, на поверхностный только взгляд «бессодержательных». Можно ли утверждать, что они не говорят *ни о чем*? Напротив, в них сказано *более*, чем это кажется читателю, ищущему в лирических стихотворениях выражения «глубоких мыслей» или «сильных страстей». А поэты, «открывшие» чистую поэзию, верно ли, что в своих вещах они не говорят *ни о чем*? Малларме как будто добился этого. Но что получилось в результате? Не случайно же такой авторитетный исследователь его творчества, как A. Thibaudet (да и столько еще других), делает попытку *расшифровать* его стихотворения и признается на каждом шагу, что бессилён сделать это. На самом деле Малларме отнюдь не *обесмысливает* слов; он только придает им свой, новый, не имеющий ничего общего с принятым, ему одному понятный смысл. Иначе и быть не может. Слово, лишенное смысла, уже — не слово. Смешно говорить поэтому об «открытии» чистой поэзии в недавнее время. Чистая поэзия налицо там, где необходимое слово не подменено каким-нибудь «синонимом», где *идея* не подменена *понятием* и где все сказанное воспринимается как одно, целостное переживание. Единственным, абсолютным критерием чистоты художественного произведения, в частности — поэтического, служит, как это прекрасно формулировал Бенедетто Кроче, его *выразительность*. Что именно составляет прямой объект высказывания, что послужило для поэта толчком для «пробуждения в нем» — говоря словами Пушкина — «поэзии», безразлично. *Stabat mater dolorosa*, «философические» стихотворения Гете, Баратынского, Тютчева, «эротические» произведения пушкинской лирики — такая же чистая поэзия, как и поэзия тех стихотворцев, которые ее будто теперь только «открыли».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Правда, Лидия Гинзбург в своей весьма ценной статье «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе» («Пушкин, Временник <Пушкинской комиссии>», П. М.—Л., 1936, с. 401) утверждает, что «Медный всадник» является выражением последнего творческого периода Пушкина в гораздо большей степени, чем «Онегин»... чем «Станционный смотритель» или «Домик в Коломне», бесконечно уступающие ему в гениальности замысла и выполнения». Вопрос о «замысле» оставляю в стороне. Что до «выполнения», то, мне кажется, автор цитированной статьи здесь несколько увлекся.
- 2 Или еще в «Евгении Онегине» (IV, 35):
«...Тоской и рифмами томим ... Пугаю стадо диких уток...»
- 3 Можно предположить, что это созвучие Пушкин заимствовал у Державина: «Я пою под миртой мирной...» («Гитара»).
- 4 Ср. еще там же:
А там и дружный смех, и песни вечерком,
И вальсы резвые, и шепот за столом,
И взоры томные, и ветренные речи,
На узкой лестнице замедленные встречи...
- 5 Аналогичный пример представляет собой работа Пушкина над «19 октября» (1825). В первоначальной редакции первой строфы было: «Дохнул мороз на убранное поле». Впоследствии заменено: «Сребрит мороз увянувшее поле». «Увянувшее» было, по-видимому, подсказано соседними *роньет*, *багряный*, *проглянет*. Но этот эпитет не только в звуковом отношении более подходит к общему колориту строфы, но и в эмоционально-смысловом. Тут пришлось пожертвовать аналогичным эмоционально-смысловым *дохнул*. Однако это открыло возможность найти лексему, в другом отношении обогащающую строфу: *сребрит* в противоположении к *багряный* придает целостному образу, слагающемуся из отдельных слов, большую колоритность.
- 6 Ту же функцию выполняет и согласная ч (иногда еще в сочетании с ш — щ) — всего 15 случаев. Ср. «Кавказ», где наличествует тот же, что и в «Анчаре», образ-символ: «Там ниже мох тощий... А там уже рощи..., Где птицы щебечут, где скачут олени... И ползают овцы по значным долинам... И нищий наездник таится в ущелье... (Зверь) завидевший пищу из клетки железной... Вотще! нет ни пищи ему ни отрады: Теснят его грозно немые громады».
- 7 Работа Пушкина над первой строкой «Анчара» представляет интерес еще в одном отношении. Корнелий Зелинский в своей интереснейшей книге «Поэзия как смысл» (М., 1929) отметил, что в первоначальной редакции последний стих этой строфы читается так: «Растет один во всей вселенной». Здесь, говорит автор, «появилась механическая логика образа, которая оттеснила первоначальную, тоже логически развивавшуюся мысль поэта. Эта первоначальная логика была в том, что анчар как растение, конечно, растет. Но анчар, это — часовой пустыни. А часовой не растет, стоит» (с. 117). В связи с этим необходимо указать на следующее. Весьма вероятно, что образ дерева-часового заимствован Пушкиным у Вяземского: «С деревьев, на часах стоящих, Проезжим мало барыша» («Станция», 1825, а «Анчар» написан в 1828. О своего рода «сотрудничестве» Пушкина с Вяземским см. в моей работе «Пушкин и Вяземский», Годишник, 1939). Любопытно, что Пушкин не сразу заметил, что у Вяземского «дерево-часовой» *стоит*, а не *растет* — или что, во всяком случае, не сразу убедился в логической правоте Вяземского. Характерный пример психологии процесса поэтического творчества.
- 8 Отмечу здесь совпадение с Пушкиным И. Анненского. У него в «Внезапном снеге», выражающем то же самое настроение, в одиннадцати четверостишиях — 8 слов с префиксом за:

ПУШКИН И ПРОБЛЕМА ЧИСТОЙ ПОЭЗИИ

занесен, замороженной, затеканий, запрокинутых, заснул, закат, забывшим, зародили — плюс один случай употребления предлога за и 4 — слов с коренным ударным за: глаза, терзанье, обмерзанье, перегрызать.

9 Maurice Grammont, *Le vers français*, 3-е изд., 1923, ч. II.

10 Ср. подобный случай у Марины Цветаевой:

Молниеносный
Путь — запасной:
Из своего сна
Прыгнула в твою.

(«С моря»),

где сна явно приглушается за счет своего, что, конечно, не вяжется со смыслом этой фразы.

11 Считаю нужным остановиться на этом потому, что, сколь ни много сделано в последнее время в области изучения мастерства Пушкина, как раз *этому* вопросу, насколько я знаю, не было до сих пор уделено внимания. Впрочем, оговариваюсь, что далеко не вся новейшая литература о Пушкине была мне доступна.

12 Показательно, что у гениальнейшего русского поэта последней поры, Есенина, творчество которого, по его собственному признанию, развилось преимущественно под влиянием пушкинского, есть ряд вещей на сходные темы, написанных как раз также хорическим размером, например «Мелколесье. Степь, и дали...», «Слышишь — мчатся сани...», «Нивы сжаты, рощи голы», «Топи да болота...» и др. Не свидетельствует ли это о том, что Есенин глубже, чем кто другой, — пусть бессознательно — *понял* Пушкина?

13 К «триптиху» можно было бы присоединить и «Анчар», где сказывается та же ритмическая тенденция, опять-таки в согласии с его «однотемностью»: *идеи зла*. Но в «Анчаре» эта тенденция выражена гораздо менее резко.

14 Они вообще часты в пушкинском четырехстопном ямбе, — как в отдельных коротких вещах, так и в онегинской строфе.

15 Разнообразием «содержания» «Евгения Онегина», эмоционально-смысловой разнокачественностью его «материала» обусловлено и чрезвычайное ритмическое разнообразие его строф, так что, по-моему, является натяжкой всякая попытка подвести их структуру под какую-нибудь одну определенную схему. Л.В. Пумпянский («Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века — Пушкинский временник, т. IV—V, 1939, с. 100), например, утверждает, что «перенос чужд онегинскому стилю». Это совершенно ошибочно. Приведу примеры таких переносов (или захождений), которыми мерное чередование стиховых единиц нарушается особенно резко: «...только вряд Найдете вы...» (I, 30), «Ее измененные пальцы Не знали игл...», «С послушной куклою дитя Приготовляется шутя К приличию...» (II, 26); почти вся 32-я строфа III главы: «Татьяна то вздохнет...», также 38-я — с захождением в следующую; IV, 41 — несколько случаев; V, 21: «Спор громче, громче; вдруг Евгений Хватает длинный нож, и вмиг Повержен Ленский; страшно тени Сгустились; нестерпимый крик Раздался...», там же 30-я строфа — почти целиком, также — 37-я VI главы («Быть может, он для блага мира...»); VII, 1 — целиком, также 14, 15; VIII, 22. Повторяю, я здесь намеренно ограничился самыми крайними примерами — да и то не всеми. С по такой схеме построенными строфами резко контрастируют те — и их также множество, — где имеются юмористические различного рода перечисления и где обычно выдерживается совпадение фраз со стиховыми единицами (см. примеры, приведенные выше).

16 Смешно утверждать, как это делает, например, Charles Chassé в своей книге «*Styles et Physiologie*». P., 1928, с. 22 сл., ссылаясь на Jean Psichari, что газетные хроникеры и даже

составители объявлений руководятся в таких случаях заботою о «красоте слога». Все дело в просодической структуре общего языка.

- 17 Приведу несколько примеров, взятых мною намеренно из двух прозаических вещей, ни в каком отношении ничего общего между собою не имеющих. Это — «Записки декабриста» Якушкина и «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова.
 Якушкин: «Я убедился, что в словах их много правды, и переехал на жительство в деревню»; «На третий день поутру взмошел ко мне с обыкновенной свитой плащ-адъютант...»; «В то время я никак не догадался, что это было что-то вроде искушенья»; «на другой день (...) взмошел ко мне тихо ефрейтор и подал мне крупичатую булку»; «...дверь с шумом отворилась, и Трусов вошел ко мне с обыкновенной свитой».
 Ильф и Петров: «Под капитанской рубкой Кого-то распекали»; «Надпись поползла вниз, и кусок кумача, казалось, был испорчен безнадежно», «Тогда Остап, с помощью мальчика Кисы, перевернул дорожку наизнанку и снова принялся малевать»; «Казалось, что в отчаянии он бьет себя ушами по щекам». Также — хорей: «Он налепливал на стены рукописные афиши».
 И это еще далеко не все случаи, имеющиеся и у Якушкина, и у Ильфа и Петрова.
 Приведу еще два примера, попавшиеся мне случайно на странице объявлений в одном журнальчике: «Музыкальные инструменты для дома, концертов и путешествий по доступным ценам»; «Итак, карбуратор "Гретцин" отличается и превосходит другие нам известные системы».
- 18 Ср. еще: «...и то из них одно Дождливой осенью совсем обнажено...».
- 19 Ср. «эскиз» этого пейзажа в «Странствии Евгения Онегина», XVI:
 Иные нужны мне картины:
 Люблю песчаный косогор,
 Перед избушкой две рябины,
 Калитку, сломанный забор,
 На небе серенькие тучи...
- 20 Ср.: «Текут ручьи любви, текут полны тобою...».
- 21 Париж, 6-е изд., 1926.
- 22 Пушкин и Некрасов. Сб. «Пушкин в мировой литературе», с. 329.
- 23 «Скажи ты мне, — говорит Евпалинос в его диалоге Eupalinos ou l'Architecte, — ...не заметил ли ты, прогуливаясь в этом городе, что из зданий, находящихся в нем, одни — немые, другие — говорят, и, наконец, еще некоторые, самые редкие, — поют». Ср. слова Сократа в том же диалоге: «Я сближаю и вместе различаю (искусства); мне хочется слышать пение колонны и вообразить себе в чистом небе архитектурный памятник какой-то мелодии (le monument d'une melodie). Так при помощи воображения я легко подхожу к тому, чтобы отнести одно место музыке и архитектуре, и другое — прочим искусствам» (цит. по 6-му изд. рф., с. 105, 123).
- 24 Ср. «Зимняя дорога»: «Звучно стрелка часовая Мерный круг свой совершит...»
- 25 Подчеркиваю здесь *окружась*, чтобы лишний раз отметить столь характерный для Пушкина прием словесных «подсказываний».
- 26 Так в «Безумных лет...», в «Я помню чудное мгновенье...» Ср. еще монолог Сальери: «Быть может, посетит меня восторг, И творческая ночь и вдохновенье; Быть может, новый Гайдн сотворит Великое — и наслажусь им...» Эти примеры можно было бы умножить.
- 27 Alfred Colling. Gustave Flaubert, 1941, с. 214.

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА У ГОГОЛЯ

Гоголь — несравненный мастер комического. Нет другого художника слова, у которого с такой последовательностью и такой смелостью использованы общеизвестные средства речевого строения, лексики, служащие для выражения юмора, иронии, сарказма, — например, сочетания посредством союза *и*, ничего общего не имеющих по прямому смыслу между собою высказываний, как, например, губернатор «был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю», где «и» подкреплено «даже», выполняющим у Гоголя еще другую функцию — присоединения к уже высказанному нового высказывания, не придающего больше вескости первому, а, напротив, являющегося как бы опровержением его: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские Ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал», и тому под., где абсурдность речи фиктивного «повествователя» усугубляет характер всего, что является предметом повествования, сообщает общий тон ему. Но есть у Гоголя и иные, ему одному принадлежащие средства комической экспрессии, на функцию которых, если я не ошибаюсь, еще не было обращено должного внимания и ознакомление с которыми приводит к пониманию подлинной функции и тех средств, какие на первый взгляд могут быть истолкованы просто как опять-таки элементы абсурдности, алогичности комической речи, как, например: «Но теперь он (Чичиков) не *взглянул ни на подбородок, ни на лицо...*» На них, этих «родимых пятнышках» Гоголя, я и считаю нужным остановиться. Далее увидим, что они-то и проливают свет на доминанту его творчества.

Чичиков предлагает Коробочке пятнадцать рублей ассигнациями за ее «мертвых душ». Раз уже предложена такая покупка, значит, «мертвые души» — товар: «Лучше ж я маненько повременю, авось понаедут купцы, да применюсь к ценам». Напрасно пробует Чичиков разубедить ее:

Кто ж станет покупать их? Ну какое употребление он может из них сделать? — А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся..., — возразила старуха, да и не кончила речи, открыла рот и смотрела на него почти со страхом, желая знать, что он на это скажет. — Мертвые в хозяйстве! Эх куда хватили! Воробьев разве путать по ночам в вашем огороде, что ли? — С нами крестная сила! Какие ты страсти говоришь! — проговорила старуха, крестясь.

Неизвестно, что у нее было в голове, когда она вообразила, что умершие крестьяне «в хозяйстве понадобятся». В разговоре Чичикова с Собакевичем о том же деле подобный психический процесс выявлен отчетливее. Коробочка идиотка, Собакевич далеко не дурак. Однако, торгуясь с Чичиковым, он поддается такому же соблазну мечты, он говорит о покойниках как о живых людях:

...Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги (...) А Еремей Сорокопехин! Да этот мужик один станет за всех (...). — Но позвольте, — сказал наконец Чичиков (...): зачем вы исчисляете все их качества? Ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все народ мертвый (...) — Да, конечно, мертвые», — сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые (...).

Всего более человек поддается привычке. На следующий день после ссоры с Иваном Никифоровичем Иван Иванович в обычное время

(...) остановил глаза на соседнем дворе и сказал сам себе: «Сегодня я не был у Ивана Никифоровича. Пойду-ка к нему». Сказавши это, Иван Иванович взял палку и шапку и отправился на улицу, но едва только вышел за ворота, как вспомнил ссору, плюнул и возвратился назад.

При внимательном чтении нельзя не увидеть аналогичные примеры и в других вещах у Гоголя. Так в «Ревизоре». Почтмейстер сообщает собравшимся у городничего, что чиновник, которого они приняли за ревизора, «был не ревизор». «Как не ревизор? — Совсем не ревизор, — я узнал это из письма». Но городничему это еще словно ничего не говорит: «Да как же вы осмелились распечатать письмо такой уполномоченной особы?» И хотя далее почтмейстер утверждает, что Хлестаков «не уполномоченный и не особа», что он «ни се, ни то, черт знает что такое», городничий не может отказаться от своей мечты: «Знаете ли, что он женится на моей дочери, что я сам буду вельможа, что я вас в самую Сибирь законопачу?» И это еще не все. Уже после того, как письмо прочтено, Анна Андреевна отказывается признать истину: «Но это не может быть, Антоша: он обручился с Машенькой...»

У Аммоса Федоровича «навязчивой идеей» являются охотничьи собаки. Когда он узнает о «счастье», выпавшем на долю городничему, он старается использовать это, предлагает ему купить «того кобелька, которого торговали». — «Нет, мне теперь не до кобельков», — говорит городничий. Но Аммос Федорович как бы не слышит этого, вернее — понимает это по-своему: «Ну, не хотите, на другой собаке сойдемся».

Уже из этих примеров видно, как одержимость «мечтою» — все равно, привлекательной или отталкивающей, устрашающей, — создает в сознании призму, в которой преломляется воспринимаемое. Достаточно сослаться на сцену первой встречи городничего с Хлестаковым: до какой степени превратно каждый из них понимает то, что говорит другой. Параллель этому в диалогах Анны Андреевны и Марьи Антоновны:

Это Добчинский, маменька! — Какой Добчинский! Тебе всегда вдруг вообразится этакое! Совсем не Добчинский (...) — А что? а что, маменька? Видите, что Добчинский? — Ну, да, Добчинский, теперь я вижу, — из чего же ты споришь?

Анна Андреевна боится «комплексом зависти» к дочери. Вообще, «мечта», центр притяжения всех восприятий, становится у гоголевских персонажей исходной точкой различных «комплексов». Убеждая себя в том, что ему «нужно жениться», Подколесин начинает думать, что и портной и сапожник уже догадываются о его намерении:

— Ну, а не спрашивал ли (портной), для чего, мол, барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?

Степан. Нет.

Подколесин. Не говорил ничего о том, что не хочет ли, дескать, жениться?

Степан. Нет.

Подколесин. А когда он (сапожник) отпускал тебе ваксу, не спрашивал, для чего, мол, барину нужна такая вакса?

Степан. Нет.

Подколесин. Может быть, не говорил ли: не затевает ли, дескать, барин жениться?

У Гоголя каждый человек находится так или иначе во власти какой-нибудь «идеи» и автоматически подчиняется ей. Так, у Собакевича привычка отзываться не слишком хвалебно обо всех своих знакомых, даже о приятелях: «...весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только

и есть порядочный человек — прокурор...», но, сказавши это, он тотчас же поправляет себя: «да и тот, если сказать правду, свинья».

Следует перейти к другому, особо важному вопросу: как зарождается такая «идея», становящаяся центром комплекса? У Чичикова, вполне понятно, из чисто практических соображений. Также у Акакия Акакиевича. Он «влюбляется» в шинель, потому что шинель действительно необходима ему. Но это — исключительные случаи. Вообще у гоголевских персонажей этот процесс возникает совсем по-другому. Для усмотрения общей направленности гоголевской «антропологии» можно сопоставить две редакции явления посещения Хлестакова городничим в гостинице. В ранней редакции на приглашение городничего перейти к нему Хлестаков отвечает:

Нет, я не хочу. Я знаю, что значит «к вам»: то есть, это — в тюрьму. Нет, я не хочу в тюрьму. Зачем же меня в тюрьму?... Я... я... Ему... Я заплачу... Меня вы не имеете права... Я имею вид... Я вам и подорожную... Я чиновник. Я губернский секретарь (...)
Я служу по министерству финансов. Я... меня представят скоро к ордену... (про себя, П.Б.): Ей-богу, не поддаваться! Нужно эту бутылку и, если... (вслух, П.Б.): Вы меня не смеете... Я буду жаловаться на вас министру (...)
Я хоть вам и кажусь таким, однако ж меня сам министр знает.

Отсюда уже легко было бы перейти и к «тридцати пяти тысячам одних курьеров» и к «посланникам», приезжающим к нему играть в карты. В окончательной редакции это место значительно сокращено. Хлестаков, правда, и здесь грозит пожаловаться министру («я прямо к министру!»), однако ж еще не начинает врать о своем служебном положении; он только напоминает о том, что его приняли за «значительную персону», и тогда сам словно начинает верить этому.

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"» Гоголь сам дал это толкование личности Хлестакова:

Он разговорился, никак не зная в начале разговора, куда поведет его речь. Темы для разговора ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор (...) Обед со всякими лабарданами и винами дал словоохотливость и красноречие его языку. Чем далее, тем более входит всеми чувствами в то, что говорит, и потому выражает многое почти с жаром. Не имея никакого желания надувать, он позабывает сам, что лжет. Ему уже кажется, что он действительно все это производил, о чем врет (...) Влюбляется он и в мать и в дочь почти в одно (недописано). Просит денег, потому что это как-то само собой срывается с языка и потому что уже у первого

он попросил, и тот с готовностью предложил (Соч. Гоголя под ред. Н.С.Тихонравова, изд. Маркса, 1900 г., т. XI, с. 189).

Говоря вообще, «идея» возникает у гоголевских персонажей в результате какого-либо толчка извне. Обратимся к предельным случаям. Когда чиновники убеждаются окончательно, что Хлестаков никакой не ревизор, они задают себе вопрос: как же это они могли так одурчиться? «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора!» — восклицает городничий. «Ничего не было! Вот просто на полмизинца не было похожего — и вдруг все: ревизор! ревизор! *Ну, кто первый выпустил, что он ревизор?* Отвечайте!» И, конечно, все накидываются на Добчинского и Бобчинского, хотя помнят, что они обосновали свое сообщение только тем, что приезжий, остановившись в трактире, «денег не платит» (слова Луки Лукича). И по-своему они вполне правы. По крайней мере, ни Бобчинскому, ни Добчинскому и в голову не приходит оправдываться тем, что они ведь никаких доказательств в пользу предположения, что Хлестаков — ревизор, не приводили, а только поделились своей догадкой. Вместо этого каждый из них пытается свалить с себя вину на другого («Ей-богу, это не я, это Петр Иванович. — Э, нет, Петр Иванович, вы ведь первые того... — А вот и нет, первые-то были вы».) — как раньше они спорили между собою о том, кому из них первому принадлежит заслуга сказать «э».

Гоголевский человек словно отказывается от самостоятельного, сознательного восприятия действительности или, вернее, даже не подозревает, что это возможно. Ему необходимо какое-либо внушение извне. В приведенном случае словесное. Так и в «Женитьбе». У Агафьи Тихоновны *embarras de choix**. Кочкарев выручает ее:

Ну, возьмите Ивана Кузьмича. (Она еще колеблется): Как же, а другой? а Никанор Иванович? ведь он тоже хороший человек. — Помилуйте, это дрянь против Ивана Кузьмича. — Отчего же? — Ясно, отчего. Иван Кузьмич человек... ну, просто человек... человек, каких не сыщешь. — Ну, а Иван Павлович? — И Иван Павлович дрянь! все они дрянь. — Будто бы уж все? — *Да вы только посудите, сравните только: это, как бы то ни было, Иван Кузьмич; а ведь то, что ни попало: Иван Павлович, Никанор Иванович, черт знает что такое!*

Самому Кочкареву эта его аргументация представляется вполне убедительной — мы видим, что он не считает нужным развивать ее — и только

* Затруднение из-за большого выбора (франц.).

возражение Агафьи Тихоновны: «А ведь, право, они очень... скромные», — заставляет его уточнить сказанное им выше: «Какие скромные! Драчуны, самый буйный народ», чем и склоняет Агафью Тихоновну окончательно на свою сторону.

Мало того. Гоголевский человек и *видит*, в буквальном смысле слова, то, что перед ним, так, как ему *сказано* видеть. Женихи стараются отбить один у другого Агафью Тихоновну. Кочкарев утверждает, что она «совсем нехороша, совсем нехороша». Яичница придерживается той же тактики: «Нос велик». Жевакин, однако, еще колеблется: «Ну нет, носа я и не заметил. Она этакой розанчик». В первоначальной редакции это выявлено еще резче:

Онучкин. Невеста, впрочем, довольно развязная, нос только очень длинен.

Яичница. Ну, нельзя сказать, чтобы очень. Нет, хорошая, красавица.

Онучкин. Не то, совсем не то.

Яичница. А что ж такое?

Онучкин. Вот, позвольте, я вам покажу. Брови должны быть у хорошей красавицы узенькие, дугою и тут между ними немножко, самый небольшой промежуток.

Яичница. Да, я с вами согласен: у ней и нос-то не так казист.

В окончательной редакции показано, как эти разговоры подействовали на Подколесина: невеста перестала ему нравиться:

И нос длинный, и по-французски не знает.

Кочкарев. Ну вот, дурак сейчас один сказал, а он и уши развесил. Она красавица, просто красавица; такой девицы не сыщешь нигде.

Подколесин. Да мне самому сначала она было приглянулась, да после, как начали говорить: длинный нос, длинный нос, — ну, я рассмотрел и вижу сам, что длинный нос.

Кочкарев. (...) Они нарочно толкуют, чтобы тебя отвадить (...) Это, брат, такая девица! Ты рассмотри только глаза ее (...)! А нос — я не знаю, что за нос! белизна — алебастр (...)! Ты рассмотри сам хорошенько.

Подколесин. Да теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша.

Без толчка извне гоголевский человек в большинстве случаев не способен действовать. «Комплекс женитьбы», родившийся в сознании Подколесина в результате размышлений «на досуге», сам по себе не проявляется ни в чем, кроме совещаний со свахой и заказывания нового костюма и сапогов. Не будь Кочкарева, он, наверно, так бы и не отправился искать невесту. В этом отношении «сангвиник» Кочкарев

ничем не отличается от «флегматика» Подколесина. Зачем увлекся он решением непременно женить Подколесина, он сам не знает.

Ну скажите, пожалуйста, вот я на вас всех сошлюсь, — говорит он сам с собою. — Ну не олух ли я, не глуп ли я? Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? (...) А просто черт знает из чего! *Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!*

Только оттого, что он увидел у Подколесина сваху. У этого человека нет имманентного фатума, нет собственных стремлений, обусловленных его душевно-духовною природой. Он собственно не живет, а только «существует». Он — пассивный восприимчивый услышанного или попавшегося ему на глаза. Его деятельность сводится к ряду автоматических реакций на воздействия извне. Подколесин, уже и обручившись с Агафьей Тихоновной, так-таки и не знает, *хочет* ли он или *не хочет* жениться. Достаточно было ему увидеть, что он *может* выбраться из окошка, и он делает это — совершенно как кот, который царапается в дверь только оттого, что *видит* дверь; если же кто откроет ему дверь и затем после того, как он вышел, закроет ее, царапается снова, чтобы войти обратно. Ивану Ивановичу *понадобилось* ружье — зачем, он сам не знает: только потому, что он *увидел* ружье на дворе Ивана Никифоровича. Только что объяснившись в своей любви Марье Антоновне, Хлестаков, когда вошла Анна Андреевна, находя, что она «тоже недурна», бросается перед ней на колени и «просит ее руки».

Все гоголевские люди — «мертвые души». Когда умер прокурор, «вскрикнули, как водится, всплеснув руками: “Ах, Боже мой!”», послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Только тогда с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал». В отвлечении от своих комплексов — повторяю, насколько не коренящихся в его собственной природе, — такой человек *пустое место*, могущее, в зависимости от случайного стечения обстоятельств, быть заполненным чем угодно. Поэтому все эти люди, в сущности, так же одинаковы, как и «близнецы» Бобчинский и Добчинский. Отсюда — параллелизм ситуаций. Агафья Тихоновна относится к вопросу о браке точно так же, как и Подколесин. Ср. еще заключительный эпизод «Повести» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Показательны в этом отношении имеющие, несомненно, символическое значение весьма частые случаи различных видов словесных повторов. Так, например, после выхода в свет «Мертвых душ», в переработанной редакции IX главы I тома:

В это время вошел прокурор. Собакевич сказал: «Прошу», и, приподнявшись, *сел опять на стул*. Прокурор подошел к ручке Феодулии Ивановны и, приложившись к ней, *сел также на стул*. Феодулия Ивановна, получивши себе на руку поцелуй, *села также на стул*. Все три стула были выкрашены зеленой масляной краской, с малаванными кувшинчиками по уголкам.

Показательна, кстати сказать, и эта заключительная фраза: персонажи как бы выгесняются уж вполне «мертвыми» вещами, «стульями». Ср. еще там же:

«Кстати черт принес этого Чичикова», — думал председатель, *снимая с себя в передней забрызганную грязью шубу*.

«У меня идет кругом голова», — говорил (прокурор), *снимая с себя шубу*.

«Я все не могу разобрать этого дела», — сказал вице-губернатор, *скидая шубу*.

Почтмейстер ничего не сказал, *сбросил просто*.

Также — сцена чтения письма Хлестакова, где каждый, дойдя до места, где идет речь о нем, отказывается продолжать чтение, а все восклицают. «Нет, нет, читайте!». Здесь использовано одно место уже в «Майской ночи» — чтение письма комиссара голове:

Писарь откашлялся и начал читать: «Приказ голове, Евтуху Макогоненку. Дошло до нас, что ты, старый дурак, вместо того, чтобы собрать прежние недоимки и ввести на селе порядок, одурел и строишь пакости...»

— Вот, ей-богу, — прервал голова, — ничего не слышу!

Писарь начал снова: «Приказ голове, Евтуху Макогоненку. Дошло до нас, что ты, старый ду...»

— Стой, стой! не нужно, — закричал голова. — Я хоть и не слышал, однако ж знаю, что главного тут дела еще нет. Читай далее! и т.д.

В приведенной здесь сцене в «Ревизоре» сказывается еще и то, что сам Гоголь удачно называл «законом отражения» — в эпизоде появления Чичикова на балу у губернатора:

Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия. Так бывает на лицах чиновников во время осмотра приехавшим начальником вверенных управлению их мест: после того, как уже первый страх прошел, они увидели, что многое ему нравится, и он сам изволил наконец пошутить, то есть произнести с приятною усмешкой несколько слов. Смеются

вдвое в ответ на это обступившие его чиновники; смеются от души те, которые, впрочем, несколько плохо услышали произнесенные им слова, и наконец стоящий далеко у дверей, у самого выхода, какой-нибудь полицейский, отроду не смеявшийся во всю жизнь свою (...) и тот, по неизменным законам отражения, выражает на лице своем какую-то улыбку...

Ср. еще режиссерские ремарки в «Ревизоре», в сцене, где появляются гости с поздравлениями: каждый «подходит к ручке» сперва Анны Андреевны, затем Марьи Антоновны.

Близко к этому описание в «Коляске» приезда генерала с офицерами к Чертокуцкому:

Между тем экипажи подъехали к крыльцу.

Вышел генерал и встряхнулся, за ним полковник, поправляя руками султан на своей шляпе. Потом соскочил с дрожек толстый майор, держа под мышкою саблю. Потом выпрыгнули из бонвоая тоненькие подпоручики с сидевшим на руках прапорщиком, наконец сошли с седел рисовавшиеся на лошадях офицеры.

Можно быть уверенным, что всякий другой художник слова не остановился бы на таких подробностях, на первый взгляд как бы отвлекающих только внимание от того, что является «сущностью» рассказываемого анекдота. Но Гоголь никогда не забывает о «втором плане» своих вещей. Здесь показан тот, так сказать, *ритуализм обыденщины*, который обусловлен «стадностью» людского общества, в силу одинаковости его членов. Замечание о «стадности» людей есть уже в «Сорочинской ярмарке».

Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта (...) *все* обратилось *волею и неволею*, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. *Все* неслоь. *Все* танцевало.

В отвлечении от своего «комплекса» гоголевский человек не *individuum*, неделимое. Поэтому он так легко разлагается как в собственном сознании, так и в чужом. Ковалеву легко было вообразить себе утерянным собственный нос — нет сомнения, что все это «фантастическое происшествие» не что иное, «как драматизация бреда» его¹. Для Чичикова его живот — как близкий ему человек: «Когда затянул он позади себя пряжку, живот его стал точно барабан. Он ударил по нем тут щеткой, прибавив: ведь какой дурак, а в целом он составляет картину». Ср. еще в «Коляске»: «Между тем из

конюшни выпрыгнул солдат (...), наконец показался другой, в белом балахоне, с черными огромными усами, ведя за узду вздрагивавшую и путавшуюся лошадь, которая, вдруг подняв голову, чуть не подняла вверх присевшего к земле солдата вместе с его *усами*» — как если бы было возможно «поднять» солдата и без его усов. В первоначальной редакции «Коляски» эта самостоятельность «усов» показана еще резче: «Посмотришь в ворота какого-нибудь дома: на дворе усы лежат против самого дома и греются. Словом, городок Б сделался усатым городом». Отмечу еще раз, что и здесь Гоголь как будто пускается в излишние в связи с ходом повествования замечания. На самом деле, конечно же, это не так: Гоголь постоянно *напоминает* читателю, как должно воспринимать показываемых им людей — выдерживая этим самым *общий тон* повествования. В свете всего до сих пор сказанного выясняется и подлинный смысл приведенной выше фразы: «Но теперь он не взглянул ни на подбородок, ни на лицо». Для Чичикова он, столь «любимый» им подбородок, существует как бы независимо от его лица. Агафья Тихоновна в своих мечтах составляет себе, следуя «аналитическому» методу, из отдельных признаков своих женихов — «губы» Никанора Ивановича, «нос» Ивана Кузьмича, «развязность» Балтазара Балтазаровича и «дородность» Ивана Павловича — «синтетического» жениха. Различие между «душевым» и «телесным» здесь устраняется уже в силу того, что *все* эти качества воспринимаются как относящиеся к категории «вещности». Поэтому нет ничего абсурдного в сравнительной характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках, что, если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». Гениальнее всего в этом отношении первая фраза «Повести» о соре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!». С «бекеша» начинается не только характеристика Ивана Ивановича, но и вся вообще повесть. Для фиктивного рассказчика, куда еще заменяющего автора, эта бекеша, первая отличительная черта одного из «героев» повести, является сама главным предметом интереса: «А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! (...) Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекеша!»

Можно в этом смысле сделать своего рода оговорку к вышесказанному, что гоголевский человек не есть *individuum*. Его своеобразная «индивидуальность» в том, что его внешние «принадлежности» не отделяются от его личных «качеств»: «(Чичиков) подлетал как-то этак, ловко подшаркнувши ножкой, встряхивался (...) как военный, или, по крайней мере, такой человек,

которому *чувствуется*, что у него стройные ноги и штаны со штрипками». («Мертвые души». Черновой текст XIII главы I тома.)

Ср. еще в ранней редакции «Ревизора» слова Анны Андреевны:

А стоявший в то время штаб-ротмистр Ставрокопытов (...) Красавец! Лицо свежее, румянец — как я не знаю что, глаза черные-черные, а воротнички рубашки его — это батист такой, какого никогда еще купцы не подносили нам. Он мне несколько раз говорил: «Клянусь вам, Анна Андреевна, что не только не видал, не начитывал даже таких глаз! Я не знаю, что со мною делается, когда гляжу на вас...» На мне еще тогда была тюлевая пелеринка, вышитая виноградными листьями с колосками, обложенная тонкою, не больше как в палец, блондю: это просто было обворожение!

Ее «пелеринка» и «воротнички» штаб-ротмистра, как видно, для нее значительнее, чем ее собственные или его «глаза».

Гоголевский человек замечает в другом скорее всего именно такие «принадлежности»: «Ковалев не заметил даже лица (доктора, к которому он обратился с просьбой приставить к нему его нос) и в глубокой бесчувственности видел только выглядывавшие из рукавов его черного фрака рукавички белой и чистой как снег рубашки». Составные части такого «индивидуума» могут целиком отождествляться с его «принадлежностями» или быть принятыми за «мертвую» вещь: «Ивану Федоровичу (Шпоньке) очень понравилось это лобызание, потому что губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки». Более того: весь «индивидуум» может быть воспринят целиком как такая вещь:

На четвертое место (у Собакевича) явилась очень скоро, трудно сказать утвердительно, кто такая (...), — *что-то* без чепца, около тридцати лет, в пестром платке. Есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапинки или пятнышки на предмете. Сидят они на том же месте, одинаково держат голову, их почти готов принять за мебель...

Отсюда — возможность таких сопоставлений, как, например, в «Носе»:

«Доктор этот был видный собою мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу, ел поутру свежие яблоки...», — чем «докторша» и «яблоки» как бы подводятся под одну и ту же категорию. Здесь, кстати, следует отметить еще одну деталь словесной символики «Носа»: в этой повести почти все персонажи обрисованы в первую очередь упоминаниями об их «бакенбардах». Иван

Яковлевич, отправившись выбросить нос, «вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими бакенбардами...». У Ковалева «бакенбарды... были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные, румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа». Полицейский чиновник, доставивший Ковалеву его нос, был «красивой наружности, с бакенбардами не слишком светлыми и не темными...». Также еще выведены «спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки...»; «высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников». Все это, конечно, не случайность, не проявление авторского автоматизма, а, напротив, находится в тесном соответствии с замыслом повести, выражающей символично концепцию человеческой безличности, а потому и разложимости. «Бакенбарды» наименее характерная индивидуальная черта человеческого лица: они — всего только свидетельство социального положения человека, что и выражено в только что приведенном пассаже, где идет речь о бакенбардах «героя» повести.

Предельный случай замещения живого существа его «принадлежностями», «мертвыми вещами», намеренно абсурдных, алогичных словосочетаний — в одном месте ранней редакции II тома «Мертвых душ»:

Пожалуйте-с, пожалуйста! — говорил у суконной лавки, учтиво рисуясь, с открытой головою, немецкий *сюртук* московского шитья с шляпой в руке на отлете, только чуть державший круглый подбородок и выражение тонкости просвещения в лице.

Отождествление «живого» и «мертвого» находит у Гоголя свое выражение также и в часто встречающихся в его вещах перечислениях множества разнородных объектов:

«Волы, мешки, сено, *цыгане*, горшки, бабы, пряники, шапка, — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами». Это — в «Сорочинской ярмарке», вещи того периода, когда творческая направленность Гоголя еще не созрела окончательно. Здесь еще этого рода перечисления не выполняют функции, обусловленной намерением «снизить» живой объект на степень «мертвого»: здесь просто все происходящее на рынке показано так, как это видел Гоголь-живописец, — известно ведь, что у Гоголя была способность к живописи и что он был большим ценителем и

знатоком этого искусства. Но таков имманентный фатум всякого творческого гения: он обретает средства выражения своего видения жизни раньше, чем успевает осознать это видение. В более поздних вещах такие перечисления выполняют уже очевидно иную функцию, ту, о которой было сказано выше. Так, например, в «Невском проспекте»:

В это благословенное время от двух до трех часов пополудни (...) происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок (NB — пару глазок, как будто бы этих «произведений человека» у «несущей» их могло быть и больше) и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, восьмой — усы, повергающие в изумление (показательны эти рифмующие и сходные по значению «удивление», «изумление», сближающие «усы» с «галстуком»).

Несколько иное значение имеет сходного рода перечисление в описании уездного города в «Коляске».

(...) посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельяния, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих около дверей в свайку.

Здесь уже все перечисленное не сливается в общий образ; следует вчитаться внимательно в этот пассаж, чтобы увидеть, что в нем отдельные предметы показаны с намерением обособленно: «пуд мыла», «несколько фунтов миндаля», «два приказчика». Этим подчеркивается убожество, мертвенность «городка Б», в котором до прибытия кавалерийского полка «было страх скучно», в котором «низенькие маленькие домики (...) смотрят на улицу до невероятности кисло». Сходно показан такой город и в «Мертвых душах».

Каменный ли казенный дом (...), круглый и правильный купол (...) рынок ли, фронт ли уездный, попавшийся среди города (...) ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания, и, высунувши нос из походной телеги своей, я глядел и на невиданный дотоле покррой какого-нибудь сюртука, и на деревянные ящики с гвоздями (...), глядел и на пехотного офицера (...) на уездную скуку и на купца, мелькнувшего в сибирке на беговых дрожках — и уносился мысленно за ними в бедную жизнь их.

«Уездная скука» — вот то, что объединяет все эти вещи. Показательно, что и она здесь опредмечена, — предельная смелость символического воспроизведения данности.

У самого Гоголя это, кажется, единственный случай. В связи с основной темой настоящей статьи весьма важно, как увидим ниже, отметить, что такого рода перечисление есть также только у одного, если не ошибаюсь, писателя после Гоголя — у Чехова²:

«И его (Королева) пленял вечер, и усадьбы, и дачи по сторонам, и березы, и *это тихое настроение кругом*, когда, казалось, вместе с рабочими теперь, накануне праздника, собирались отдыхать и поле, и лес, и солнце — отдыхать и, быть может, молиться» («Случай из практики»).

* * *

Что «уездный город» это символ убожества, низости, таящейся в душе «человека вообще», это прямо высказано самим Гоголем в «Развязке “Ревизора”» словами «первого комического актера» (Щепкина):

Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что этакое города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет (...) Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас (...) Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? (...) Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя (...) Лучше ж сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее — на место пустых разглагольствований о себе и похвальбы собой, да побывать теперь же в безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, — в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей!

Ср. еще в Заметках к 1-й части «Мертвых душ»: «Идея города — возникшая до высшей степени пустота (...)».

Абстрактный антропологизм Гоголя, его стремление понять «человека вообще» не исключают его реалистичности — иначе не был бы он великим художником слова.

Художник мыслит образами, и ценность его творений определяется степенью совершенства его образов, а значит, их правдивости, реальности. Художественные образы — воплощение «чистой идеи» того, что

художник заимствует из действительности, из всего того, что дано ему, выражение сущности этой данности. В противном случае его произведение неспособно воздействовать на нас; оно лишено совершенства, оно фальшиво. Плюшкин — «идеальный скупец», каких мы, вероятно, никогда не встречали, — и тем не менее, раз уже познакомившись с Плюшкиным, мы его представляем себе как живого человека, нам словно не верится, что его никогда не было. Пусть «уездный город» у Гоголя — символ «душевного»; однако это не значит, что этот город не более как его чистый вымысел и что именно это он и хотел сказать словами Щепкина. Это карикатура действительности, но не искажение ее. Более того: видение «человека вообще» у Гоголя, несомненно, внушено ему впечатлениями от тех житейских отношений, какие были в его время. Не случайно сюжетная основа его главного произведения — спекуляция «мертвыми душами», т.е. крепостными. Если Гоголя терзала мысль, что человек для человека — предмет пользования, вещь, которая, выражаясь словами Коробочки, может «как-нибудь понадобится», то это объясняется тем, что при крепостном режиме такое отношение человека к человеку проявлялось в самом обнаженном виде. И нельзя не предположить, что его символика была подсказана ему практикой продажи крепостных «душ» путем столь хорошо известных тогдашних газетных объявлений. В «Носе» имеется прямое указание на это.

(В «газетной экспедиции», куда отправился Ковалев для подачи объявления о пропаже носа) по сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой — малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпущалась дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры...

Ужас от сознания, что человек может пользоваться своими ближними как мертвыми вещами, как предметами потребления, легко мог привести к идее, что такой человек сам — мертвая вещь.

Как таковой, он подчинен закону инерции. Его «идея» может в нем «набухаться», разрастаться в «комплекс» — таков «жизненный путь» Плюшкина, так Хлестаков начинает свою воображаемую карьеру с того, что его приглашают «департаментом управлять», и наконец договаривается до утверждения, что его «завтра же произведут в фельдмаршалы»; но она не развивается, подобно гегелевской, не доводится до истинного конца, до завершения, выявления полностью ее цели и ее смысла. Вот

почему гоголевская комедия, как и комическая повесть, не имеет *развязки*. Тяжба Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем тянется без конца и будет тянуться, покуда оба они будут живы; затея тетушки Ивана Федоровича Шпоньки не приводит ни к чему; в ее голове «созревает» какой-то «новый замысел» — какой именно, об этом не говорится, на этом упоминании и обрывается рассказ — и совершенно, с художественной точки зрения, обоснованно: «новый замысел», наверное, будет такого же рода, что и старый, и ее племянник точно так же попытается его выполнить. Гоголь гениально выявил внутреннюю форму комедии в «Женитьбе», освободив ее от той развязки «сплетения», какая была в обычае: или — окончательный «скандал», или, что всего чаще, — «счастливый конец», пересаженный в комедию, в несоответствии с ее внутренней формой, из буржуазного, «чувствительного», в сущности, *реалистического* романа; в несоответствии оттого, что в классической комедии жизнь воспроизводится именно *комически*, т.е. *сниженно*. Скандалом бегства Подколесина дело не кончается: Кочкарев бежит разыскивать и воротить его, и с точки зрения основного замысла этой комедии, а отсюда ее сюжета, безразлично, женится ли Подколесин на Агафье Тихоновне или же Кочкареву придется искать ему другую невесту, что приведет к такому же скандалу и т.д.³

Собственно говоря, не имеет «развязки» в точном смысле этого слова, закономерного разрешения «интриги», «сплетения» и «Ревизор»⁴. Если бы и не было истории с Хлестаковым, «чиновник из Петербурга» все же бы приехал. «Развязка» искусственно присоединена к комедии — плод насилия, учиненного Гоголем над самим собою, его безуспешного стремления уверить самого себя и других, что благодаря «попечительному начальству» справедливость все же должна «восторжествовать». То же самое и в «Мертвых душах»: нравственное возрождение Чичикова при содействии такого «общественно-полезного» человека, как Констанжогло, и, наконец, добродетельного губернатора изображено до последней степени фальшиво. Сам Гоголь, очевидно, осознал это, потому-то и сжег последнюю редакцию второго тома своей «поэмы». «Мертвые души», собственно, кончаются на первом томе, т.е. без какого-либо завершения, «развязки», — по существу, точно так же, как и «Повесть» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем или как «Шпонька».

Единственный выход из этой «дурной бесконечности» — смерть, которая в таком случае столь же бессмысленна, как и сама жизнь: «Так пустота и бессильная праздность жизни сменяется *мутною, ничего не говорящею* смертью. Как это страшное событие совершается бессмыс-

ленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая *бесчувственность жизни*» (Из Заметок к 1-й части «Мертвых душ»).

Принимая во внимание эту «двупланность» гоголевских вещей, можно дать *оценку* их. Остановлюсь на наиболее показательном примере — его комедий. И в них, как в его повестях, сказывается если не прямое влияние на его творчество Пушкина, то, во всяком случае, — их, его и Пушкина, *конгенциальность*. То же самое, что в своих «маленьких трагедиях», совершеннейших образцах своего творчества, сделал Пушкин с классической трагедией, выявив в абсолютной чистоте ее внутреннюю форму, освободив ее от всех наростов, восходящих к повествовательному жанру, сделал и Гоголь с классической комедией. Это хорошо прослежено в упомянутом исследовании П.И. Рулина о «Женитьбе». Ограничусь несколькими дополнительными замечками — о том, как были преобразены Гоголем шаблонные персонажи — *personaе*, так называемые маски — классической комедии: «любовники», «посредник», «благородный отец», «двойники» или «близнецы», «подставные лица», необходимые для усложнения, «сплетения», интриги, для развлекающих зрителя *qui pro quo**. «Любовников», в сущности, как мы видели, нет ни в «Ревизоре», ни в «Женитьбе», есть только персонажи, *пытающиеся* влюбиться. В «Игроках» элемент любовной интриги выключен целиком. «Наперсник» — друг любовника, равный ему по социальному положению, или его «верный слуга», играющий роль посредника, помогающий влюбленному преодолеть препятствия для соединения с возлюбленной, пародирован в «Женитьбе» Кочкаревым. Он берет на себя эту роль, сам не зная зачем, старается натянуть маски «влюбленных» на Подколесина и Агафью Тихоновну и отстраняет настоящего «посредника», сваху. Противоположным способом пародирован в «Ревизоре» самозванец, *miles gloriosus*** античной комедии: Хлестаков не берется сам, по своему почину, за эту роль: он входит в нее лишь после того, как на него, по ошибке, надели маску другие. Оба Петра Ивановича, Бобчинский и Добчинский — прямые потомки «близнецов» античной комедии. Но там они *нужны* для усложнения «интриги», для *qui pro quo*. В «Ревизоре» это «удвоение» одного персонажа показано намеренно как сюжетно излишнее: они ведь и появляются на сцене обычно вместе и только мешают один другому

* Путаница, недоразумение (лат.).

** Хвастливый воин, хвастун (лат.).

играть свою роль. Один из главных традиционных персонажей комедии — «благородный отец», приводящий интригу к «счастливой развязке», обеспечивающий «торжество добродетели». В гоголевских комедиях для него просто-напросто не имеется места. Все же Гоголь не решился порвать с ним совсем. В «Женитьбе» он пытался дать ему заместителя в лице честного купца Старикова, который мог бы быть подходящим для Агафьи Тихоновны женихом. В «Ревизоре» таким Ersatz'ем «благородного отца» является тот «настоящий» чиновник из Петербурга, за которого был принят Хлестаков. Но Стариков только на минуту появляется на сцене и никакой функции в развертывании интриги не выполняет. А подлинный ревизор и вообще не появляется. Он — невидимый *deus ex machina**, и на объявлении о прибытии его действие обрывается. Сохранить в своей комедии, как и в своей «поэме наизнанку», «Мертвых душах», «положительный тип» Гоголю не удалось. Но этой именно неудачей еще более подчеркивается то, чего он достиг как обновитель комедийного жанра. В традиционной «классической» комедии не было полного совпадения внешней формы с внутренней. Развившаяся из площадного, шутовского спектакля классическая комедия была подчинена канонам внешнего комизма, требуемого массовым зрителем. Внутренние конфликты используются как поводы для создания внешних. Скупец, ревнивец, хвостун, сводня, влюбленный старикашка требуются для «плетения» сюжета. Когда читаем «Мандрагору» Макьявелли, «Комедию ошибок» Шекспира, комедии Мольера, мы чувствуем, сколь стесняют их те «каноны», от которых они не смели отделаться. Во всех этих пьесах как бы два несопадающих плана: один — обусловленный внутренней природою персонажей, другой — «обстоятельствами», случайностями, — две «интриги», сетки, и авторам приходится прилаживать первую сетку ко второй, так чтобы их узлы совпали.

Не то у Гоголя. Жизнь, как он видит ее, сама — сплошная *commedia dell'arte*; поэтому для него ничего не стоило перенести в план жизни один из элементов театрального ремесла: механика жизни у него сводится к распределению ролей. Человек Гоголя — «чистая идея» актера. Такому актеру не надобно перевоплощаться в персонажа, потому что сам по себе он — *ничто*. И только получивши маску, *харю*, он приобретает *характер*. Показывая, как сборище безликих лиц, после того как на них надели маски, начинает лицедействовать, Гоголь раскрывает то свое видение жизни, которое его

* Бог из машины (*лат.*).

самого приводило в ужас. Классическая комедия хотела быть пародией жизни. У Гоголя сама жизнь представлена как пародия балаганной комедии, из которой выросла классическая.

Кажется, ни один значительный русский писатель не был предметом столь длительных и ожесточенных споров, возникших на почве недоразумений, как Гоголь. Для одних Гоголь — великий «реалист», избочливающий пороки русской действительности, взяточничество, невежество, грубость нравов; другие утверждали, что Гоголь, в сущности, не знал русской жизни, так как никогда не жил в провинции (Малороссия не в счет), что его люди совсем не типичные представители тех общественных слоев, о которых у него идет речь; некоторые заходили так далеко, что объявляли Гоголя хоть, правда, и великим писателем, но все же глупцом или, по крайней мере, весьма ограниченным человеком, не способным понять всю сложность и глубину человеческой личности: потому-то его персонажи все — идиоты, автоматы, «мертвые души». Как это возможно, быть великим писателем — и вместе с тем лишенным способности «мыслить» — в смягченной форме так оценивались и «легкомысленный» Пушкин и «бездуховный» Толстой — и в чем тогда состоит «величие» такого писателя, — этим вопросом обично и не задавались русские критики, за исключением «формалистов», которые без труда нашли ответ на него, показав, что все стилистические «приемы» Гоголя находятся в полном соответствии с требованиями «гротескного» жанра. Но почему Гоголь останавливается преимущественно как раз на этом «жанре», этот вопрос для формалистов был просто беспредметным: ведь с их точки зрения, задача каждого писателя — «остранить» изображаемое им и тем «épater»* читателя. «Содержание» обуславливается «формой», а не наоборот; забота о выдержанности той или иной формы наводит писателя на содержание. И все же заслуга формалистов в том, что, не ставя себе вопроса об истинном содержании гоголевских вещей, они, утверждая принцип адекватности формы и содержания, тем самым подвели к более или менее правильной постановке того вопроса, который был вне поля их зрения. Собственно к этому мог бы подвести уже и сам Гоголь, если бы его читали без предубеждений и с большим вниманием. Что он и сам не считал себя чистым «реалистом», т.е. объективным историком современного ему быта, что он и не думал доказывать, что все без исключения чиновники — взяточники, казнокрады и к тому же идиоты, что все помещики — Собакевичи или Плюшкины, это он сам же, как мы видели, и высказал, из чего, однако, не следует, что гоголевская карикатура — *искажение* русской дей-

* Эпатировать, ошеломить (фр.).

ствительности, результат незнания ее. В таком случае пришлось бы утверждать, что ни Аристофан, ни Свифт, ни Мольер и столько еще других не знали каждый своей действительности и тем легче искажали ее. Прав был, конечно же, Гоголь, пытаясь объяснить, что карикатура не искажение действительности, а изображение безобразных сторон ее в подчеркнутом виде. Но он сказал и больше: смысл обращенной к зрителям реплики городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» — раскрыт в словах о «душевном городе» каждого человека. Это подводит нас к усмотрению диалектичности гоголевского понимания человека вообще, а тем самым «второго плана» всех лучших продуктов его творчества — ведь не хотел же он этой своей формулой выразить убеждение, что не только провинциальные чиновники или мелкие помещики, но и все вообще люди такие же негодяи или, в лучшем случае, полные идиоты, как и его персонажи.

Нельзя игнорировать *двупланность* всех произведений зрелого периода гоголевского творчества. Гоголь, конечно же, гениальный сатирик-реалист, изобразитель русской «обыденщины» своего времени, но вместе с тем и антрополог, терзаемый идеей греховности, душевной пустоты человека вообще. Это-то он и хотел высказать в «Развязке “Ревизора”», и я не уверен, вполне ли прав С. Данилов, утверждающий в своей работе «Гоголь и театр» (Л., 1936, с. 95), что здесь Гоголь пытался «разоружить социальную сатиру “Ревизора”», придав ему мистический смысл, и что «Развязку» и «Дополнение» к ней следует рассматривать как «реакционные попытки (Гоголя) преодолеть общественное значение “Ревизора”», попытки, сделанные «в пору усиления тяжелого душевного недуга, обострившего до мистицизма и без того повышенную его религиозность». Во-первых, все толкование «Ревизора», сделанное в «Развязке», уже задано в самом «Ревизоре» в словах городничего, обращенных к зрителям: «Над собою смеетесь!» Во-вторых, это толкование еще не означает, что Гоголь хотел своим указанием на «второй план» своей комедии тем самым как бы набросить завесу на первый. И, наконец, нельзя признать это толкование свидетельством «реакционности» настроения Гоголя. В противном случае «реакционность» пришлось бы усмотреть и у Шекспира, и у Свифта, и у Расина, и у Достоевского, у всех вообще гениальных изобразителей темных сторон человеческой души. «Реакционность» Гоголя сказалась, как мы видели, в другом — в том, что он пытался себя уверить, что в русской действительности не все так уж плохо, как это показано в «Ревизоре» или в первой части «Мертвых душ», что над Сквозник-Дмухановскими, Держимордами, Чичиковыми бдит благопопечительное начальство, —

и, утверждая это, впадал в ту самую пошлость, которую он воплотил в своих персонажах. Как бы то ни было, повторяю, ошибочно оспаривать наличие второго плана гоголевских вещей, исходя из того соображения, что, признавая его, мы тем самым как бы закрываем глаза на наличие первого. Будь Гоголь *только* сатириком-реалистом, продукты его творчества отошли бы в прошлое вместе с изображенной в них действительностью, сохранили бы лишь значение исторического документа.

Хорошо известно, что наряду с мнением о «бездушности» и «бездуховности» Гоголя было и другое, ему противоположное, выраженное формулой Достоевского, что «вся русская литература вышла» из его «Шинели». Ей русская литература обязана своим духом человечности, сочувствия «бедным людям», «униженным и оскорбленным». Странно, что, утверждая это, Достоевский как будто забыл о «Медном всаднике», о «Станционном смотрителе»⁵, но в связи с поставленным вопросом это не так уж важно. В «Шинели» «бедный», «обиженный» человек, хотя и вызывает жалость к себе, все же окарикатурен. Стиль «гротеска» соблюден и там, где речь идет о нем самом, — что правильно отмечено Эйхенбаумом⁶. Акакий Акакиевич такой же комический персонаж, как и городничий, и Хлестаков, и Подколесин, такой же автомат, одержимый «идеями» переписывания ради переписывания, покуда на смену ей не явилась «идея» шинели. Акакий Акакиевич возбуждает в нас жалость к себе, но не внушает симпатии. И все же «Шинель» свидетельствует о том, что для Гоголя человек был не только объектом иронического издевательства. Еще далее в этом другом направлении идет он в «Старосветских помещиках». Эта вещь по степени своего художественного совершенства должна быть оценена, наравне с «Женитьбой», как подлинный *chef-d'oeuvre*, лучшее, что есть у Гоголя. Здесь нет никаких деталей, вроде отмеченных Эйхенбаумом в «Шинели», и какие могли бы быть отмечены и в ряде других вещей, деталей, которые в состоянии сами по себе, в отвлечении от целого, «эпатировать» читателя. Здесь все элементы повествования подчинены общему замыслу, так что требования лаконизма соблюдены строжайшим образом. Элементы «сплетения», интриги, анекдота, т.е. всего того, что удовлетворяет требованиям внешней «занимательности», отсутствуют нацело. А чем совершеннее художественное произведение, тем ярче, тем убедительнее свидетельствует оно о творческой направленности автора. На первый взгляд, Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна такие же «автоматы», что и персонажи «Женитьбы», «Ревизора», «Мертвых душ». Гоголь как бы подчеркивает это:

У Пульхерии Ивановны была серенькая кошечка, которая всегда почти лежала, свернувшись клубком, у ее ног. Пульхерия Ивановна

иногда ее гладила и щекотала пальцем по ее шейке (...) Нельзя сказать, чтобы Пульхерия Ивановна слишком любила ее, но просто привязалась к ней, привыкла ее всегда видеть.

Несколько раз Гоголь, говоря об Афанасии Ивановиче, употребляет слова «бесчувственность», «бесчувственный». Когда хоронили Пульхерию Ивановну, «он подошел, поцеловал, на глазах его показались слезы, но какие-то бесчувственные слезы», однако эта «бесчувственность» не всегда то же самое, что бесчувственность других гоголевских персонажей. Надо вчитаться в контексты.

Я, — говорит рассказчик о своем посещении Афанасия Ивановича пять лет спустя после смерти его жены, — старался его чем-нибудь занять и рассказывал ему разные новости; он слушал с тою же улыбкою, но по временам взгляд его был совершенно бесчувствен, и мысли в нем не бродили, но исчезали.

Характерная для гоголевских людей одержимость «вещностью» сказывается и в нем, но на иной лад. Его хотя бы кажущееся спокойствие нарушается, когда подадут мнишки со сметаной:

«Вот это то кушанье, — сказал Афанасий Иванович (...) — это то кушанье», — продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз (...) (он пробует говорить дальше, но не может) он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей (...) лились ливнем застилавшую его салфетку.

«Боже! — думал я, глядя на него, — пять лет все истребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов — и такая долгая, такая жаркая печаль? Что же сильнее над нами: страсть или привычка? (...)» Что бы ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки.

Чернышевский был первый и, кажется, едва ли не единственный в свое время, понявший моральную и художественную ценность «Старосветских помещиков» и прекрасно выразивший это в своем возражении Шевыреву, который в своей статье о «Миргороде» «заметил в нем один эпизод грустный — только один небольшой эпизод, — именно в “Старосветских помещиках” — теплое, страстное размышление о силе привычки. Этот эпизод принадлежит к числу самых лучших, самых глубоко прочувствованных стра-

ниц, когда-либо написанных Гоголем». Шевыреву он не понравился: ему казалось, что «убийственная мысль о привычке (...) разрушает нравственное впечатление целой картины», тогда как на самом деле, говорит Чернышевский, «в этих строках и высказан существенный мотив всего рассказа»⁷.

Человек на протяжении своего жизненного пути постепенно обрастает привычками, поработается ими. Что же остается от его «чистого я»?

Он (Чичиков) не чувствовал того, что еще не так страшно для молодого (...), как начинающему стареть, которого нечувствительно охватывают, совсем почти незаметно, пошлые привычки света, условия, приличия без дела движущегося общества, которые до того наконец всего опутают и облекут человека, что и не останется в нем его самого, а только куча одних принадлежащих свету условий и привычек. А как попробуешь добраться до души — окремневший кусок и весь превратившийся человек в страшного Плюшкина, у которого, если и выпороснет иногда что похуже на чувство, то это похоже на последнее усилие утопающего человека (Размышления автора о некоторых героях первого тома «Мертвых душ»).

Здесь, конечно, Гоголь не вполне последовательно высказал свою мысль. Привычки, «опутывающие» человека, далеко не всегда — «привычки света», «приличия без дела движущегося общества»: Плюшкин уж, во всяком случае, «опутан», не этого рода привычками. Важно, впрочем, не это, а то, что так или иначе привычка сковывает человека и тем обезличивает его. Однако вместе с тем Гоголь гениально понял *амбивалентность* всех свойств душевной природы.

Эта любовь *по привычке*, подчиняющая человека тому же закону инерции, что и навязчивые «идеи» Чичикова, Плюшкина и прочих комических персонажей Гоголя, связующая Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну в одно целое — Афанасий Иванович сперва словно не верит, что Пульхерия Ивановна умерла; когда гроб опустили в землю, он спрашивает: «Так вот вы уже и погребли ее! зачем?!...» — то же самое, только переключенное в другую тональность, что и восклицание Анны Андреевны: «Но это не может быть, Антоша: он обручился с Машенькой...» — *облагораживает* их, очищает и *обогащает*, а не опустошает их душу. Умирая, Пульхерия Ивановна не думает о себе, а только об Афанасии Ивановиче, о том, как будет он жить без нее. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна показаны без прикрас, во всем их духовном убожестве, со всеми их комическими чертами, и все же трудно назвать какое-либо литературное произведение, более трогательное, более *человечное*, чем эта повесть. Сколь ни незначи-

тельные эти старички, они *живут* в нас как близкие нам люди, любовь, связывающая их друг с другом, связывает и нас с ними.

И здесь Гоголь, так сказать, встречается с Пушкиным. И Пушкина тяготит мысль о бессодержательности, бесцельности, бессмысленности обыденщины, о той «дурной бесконечности», «длинного ряда обедов», из которого состоит жизнь большинства людей. (Примеры приведены мною в статье «Пушкин и проблема чистой поэзии» — Годишник на Соф. унив. 1945.) У него уже «задан» гоголевский человек в лице дядюшки Евгения Онегина, «деревенского старожила», который «лет сорок с ключницей бранился, смотрел в окно и мух давил», но у него же есть и набросок «Старосветских помещиков» — родители Татьяны, охарактеризованные тем, что «у них на маслянице жирной водились русские блины», что «им квас как воздух был потребен». Чудесна каламбурная надпись над могилой старика Ларина — «господний раб и бригадир под камнем сим *вкусает* мир» — вскоре вслед за упоминанием о его жизненном пути: «а сам в халате *ел и пил*». Он «любил сердечно» свою жену; она, скучая в деревне, «чуть не развелась» с ним, но затем *привыкла* к нему и к деревенской жизни — «привыкла и довольна стала. Привычка свыше нам дана, замена счастию она». С этим связаны размышления о том, что ожидало бы Ленского, если бы он остался жив, — может быть, участь Кутузова или Нельсона, или Рылеева («...иль быть повешен как Рылеев»).

А может быть и то: поэта
 Обыкновенный ждал удел.
 Прошли бы юности лета:
 В нем пыл души бы охладел.
 Во многом он бы изменился,
 Расстался б с музами, женился,
 В деревне, счастлив и рогат,
 Носил бы стеганый халат;
 Узнал бы жизнь на самом деле,
 Подагру б в сорок лет имел,
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
 И наконец в своей постеле
 Скончался б *посреди детей*,
 Плаксивых баб и лекарей. (VI, 38. 39)

В VIII главе (10, 11) он возвращается к той же теме; «блажен» тот, кто «вовремя созрел», «Кто славы, денег и чинов Спокойно в очередь добился, О ком твердили целый век: N.N. *прекрасный человек*».

С этими обеими строфами «Евгения Онегина» близко сходятся размышления Чичикова по поводу смерти прокурора:

Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг (...) прибавят, пожалуй, что был сопровождаем *плачем вдов и сирот*; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови.

Есть у Пушкина одна метафора, весьма близкая к гоголевскому «душевному городу», — образ «закрытого» сердца, в котором «все пусто и темно» («Евгений Онегин», IV, 3), уточненная далее в эпизоде смерти Ленского (VI, 32):

В сем сердце билось вдохновенье...

...

Теперь, как в доме опустелом,

Все в нем и тихо и темно;

Замолкло навсегда оно.

Закрыты ставни, окна мелом

Забелены.

Неважно, что в последнем месте речь идет об умершем человеке. Сопоставление обоих мест показывает, что в эллиптической форме та же самая метафора имеется и в первом. «Закрытое» сердце то же, что «опустелый дом»; человек, доживший до такого состояния, уже — живой мертвец, подобный Плюшкину.

О чем свидетельствуют все эти сопоставления? О прямом ли влиянии пушкинской символики на выработку гоголевской? Очень возможно; но необходимо заметить, что у Пушкина в большинстве случаев такие образы-символы набросаны, как видим, лишь тонкими штрихами, обычно ускользающими из внимания. Если Гоголь все это увидел у Пушкина, это оттого, что они, эти образы, уже готовы были возникнуть сами в его сознании. Пушкинское влияние на Гоголя обусловлено их *конгенциальностью* — сколь, на поверхностный взгляд, ни далеки они как художники слова друг от друга.

Тоска, охватывающая душу при мысли о бессодержательности, бесцельности обыденщины, «дурной бесконечности» жизни, для которой смерть не служит ее осмыслением, завершением, нередко сказывается у Пушкина. *Печаль, грусть* — эти лексемы у него на каждом шагу. Именно *грусть*, грусть об утрате всего, что ожидалось от жизни, и от сознания, что ожидать больше нечего, но вместе с тем и снисходительное, участливое отношение к

жизни и к людям, отказ от осуждения их, готовность все простить. У Гоголя преобладает первое из этих настроений, юмористический тон, каким окрашены его вещи первого периода, переходит затем в пору творческой зрелости в тон иронии, сарказма, но, как мы видели, ему не чуждо и второе. Им проникнут рассказ о старосветских помещиках и конец «Повести» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Здесь в речи рассказчика несколько раз встречаются частые у Пушкина слова:

Тогда стояла осень с своею *грустно-сырою* погодою, грязью и туманом (...) Церковь была пуста (...) Свечи при пасмурном, лучше сказать, больном дне, как-то были странно неприятны; темные притворы были *печальны*; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождливыми слезами. (И далее) Дождь лил ливня на жида, сидевшего на козлах (...) *Печальная* застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо.

Ср. еще в «Старосветских помещиках»:

Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, *увы!* теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости, и чувства мои странно сжимаются, когда вообразу себе, что приеду со временем опять на их прежнее, ныне опустелое жилище и увижу кучу развалившихся хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик — и ничего более. *Грустно!* мне заранее грустно!

В сходном тоне уже и заключительная каденция «Сорочинской ярмарки»:

Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостя, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он *грусть* и *пустыню* и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? (Здесь поразительная близость с пушкинскими стихотворениями, посвященными лицейским годовщинам.) Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему.

Необходимо было обладать в высшей мере духовностью, чтобы *ощущать* ужасающий гнет «бездуховного» и «бездушного» начала, начала «вещности», с такою силою, с какою *ощущал* ее Гоголь в себе самом, без чего он не мог бы увидеть с такою зоркостью это начало в «человеке вообще»⁸. Необходимо было переживать эту *трагику* человеческой личности, чтобы создать несравнимую ни с чем по своему

совершенству комедию, чем являются все гоголевские вещи. Трагедия Гоголя коренным образом отличается от трагедии, как ее понимали моралисты и драматурги классического века. Борьба начал духовности и бездушия, «бесчувственности» — не то, что борьба «страстей» и «долга». «Страсть» сама по себе не есть что-либо прочное; она может быть лишь в противоречии с «долгом», с требованиями общественной морали. «Победа» над страстью состоит не в искоренении ее, что и невозможно, — но в отказе подчиниться ей. В этом и развязка классической трагедии. Постигши это, «герой» обретает свой катарсис. Для того же, кто осознал в себе наличие начала «вещности», катарсис этого рода невозможен. Единственный выход из этого тупика — примирение с жизнью, какова она есть, осознание, что, сколь ни подчинен *всякий* человек началу вещности, все же он не автомат, а человек, заслуживающий сочувствия, симпатии, снисходительного отношения. К этому, следуя по пути, проложенному Пушкиным, и пришел Гоголь в «Старосветских помещиках». Но на этом он не остановился. Он оболстил себя мыслью о возможности «общественно-полезной», «проповеднической» деятельности, приспособленной к условиям, в которых он находился, и, чтобы облегчить себе эту задачу, он пытался заставить себя самого видеть эту действительность в самых лучших красках; он пытался убедить читателя в наличии, в николаевское время, благоприятной почвы для деятельности «идеальных», «общественно-полезных» людей. Но все эти усилия оказались тщетными. Не надобно было знаменитого письма к нему Белинского, который ведь и сам задержался одно время на этом этапе псевдогегелевского «оправдания действительности», но вскоре затем успел преодолеть его, чтобы Гоголь понял это. Продолжая разыгрывать навязанную им самим себе роль «пророка», «духовного учителя» в аксаковском кружке, что весьма тяготило Аксаковых, — он в этой роли пародирован Достоевским гениально, но незаслуженно злобно, особенно если принять в расчет, что ведь и сам Достоевский пытался играть ту же роль: «Дневник писателя» во многих местах приближается к «Выбранным местам из переписки с друзьями» — он кончил тем, что сжег второй том «Мертвых душ» и погиб преждевременной смертью в состоянии душевного неравновесия.

Повторяю: утверждение Достоевского, что «вся русская литература вышла» из «Шинели», требует целого ряда ограничений. И вообще, вопрос о влиянии Гоголя в целом на русскую литературу столь же сложен, как и вопрос о влиянии какого бы то ни было большого писателя на всех последу-

ющих. Уже у величайшего современника Достоевского, Толстого, вряд ли можно констатировать прямые свидетельства гоголевского влияния.

Впрочем, утверждать это безоговорочно нельзя. В «Отрочестве», одном из ранних произведений Толстого, есть пассаж, который можно было бы считать за прямую перефразировку «лирического отступления» в начале VI главы I тома «Мертвых душ»:

Вон далеко за оврагом виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленой крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами? (Гл. I. «Поездка на долгих»)

Ср. «Мертвые души»:

Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую узкую деревянную колокольню или широкую темную деревянную старую церковь. Заманчиво мелькали мне издали, сквозь древесную зелень, красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады и он покажется весь (...) и по нем старался я угадать, кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него, или целых шестеро дочерей...

Сомнительно, чтобы все это — те же эпитеты, тот же порядок изложения — было не более как совпадение. Вернее всего, что это бессознательная реминисценция того, что Толстой вычитал у Гоголя и что помогло ему реализовать образ, возникший как результат его собственного переживания. Если так, то можно предположить, что и одно место в «Войне и мире» было до известной степени подсказано или внушено ему Гоголем — там, где речь идет о состарившейся графине Ростовой (Эпилог, том IV, часть I, гл. XII).

После так быстро следовавших одна за другою смертей сына и мужа она чувствовала себя нечаянно забытым на этом свете существом, не имеющим никакой цели и смысла. Она ела, пила, спала, бодрствовала, но она не жила (...). В ее жизни не видно было никакой внешней цели, а очевидна была только потребность упражнять свои различные склонности и способности.

Однако здесь сходство Толстого с Гоголем весьма отдаленное. Старуха Ростова нисколько не «марионетка», не «пустое место». И она не жертва какого-нибудь извне навязанного ей «комплекса». Если она уже не «живая», а только «доживает», «существует», то это оттого, что она утратила двух

самых близких ей людей. И если все-таки позволительно предположить, что приведенное место есть результат гоголевского «внушения», то, конечно, оно, это «внушение», следует признать исходящим ни от «Мертвых душ», ни от «Ревизора» или «Женитьбы», ни от «Шинели», а только от «Старосветских помещиков». Во всяком случае, нет сомнения, что не будь Гоголя, Толстой был бы все же тем, что он есть.

Что до Достоевского, то его «Бедные люди», произведение, наиболее близкое как раз к «Шинели», — далеко не высшая точка его творчества. В своих же самых значительных вещах Достоевский выражает совершенно в ином виде то, что находится в основе душевной трагедии как Гоголя, так и его самого: «герой» Достоевского — даже в известном отношении и «человек из подполья» — «герой» в подлинном смысле слова: трагическая личность. Он *сознает* ужас гнездящегося в нем начала солипсизма — пускай весь мир провалится, а мне бы чай пить, — он всячески, различными способами, силится выправить его из себя или покарать себя за него, сознательно отказываясь от права «быть добрым»⁹.

Сколь это ни покажется сомнительным на первый взгляд, из крупнейших русских писателей последующего времени сильнее всего влияние Гоголя испытал на себе Чехов. Пошлость, бессодержательность, убожество обыденщины — одна из доминант чеховского творчества, как и гоголевского. Жизненный путь Ионьча, также и «героя» рассказа «Крыжовник», в сущности, тот же, что и Плюшкина, и Чичикова, он только показан реалистичнее, без примеси элементов гротеска. «Человек в футляре» всю свою жизнь добивается того, чем неизбежно должна окончиться жизнь, — если в данном случае можно говорить о жизни, — каждого гоголевского «героя» — окончательного перехода в «ничто». Но это еще только одна сторона вопроса. Этим влияние Гоголя на Чехова не ограничивается. Перефразируя формулу Достоевского, я сказал бы, что все творчество Чехова вышло из «Старосветских помещиков», поскольку дело идет об общем тоне, колорите его вещей, тоне жалости к человеку, каков бы он ни был. Всего ближе к гоголевской повести один из самых трогательных рассказов Чехова — «Душечка». В известном смысле «душечка» такой же автомат, что и все гоголевские персонажи. В ее отношениях к людям, в которых она влюбляется, нет и следа того, что принято считать основой таких отношений, «избирательного сродства» (Wahlverwandschaft) Гете. Влюбившись в кого-нибудь, она живет его жизнью; своих собственных стремлений, интересов, убеждений у нее нет. Сама по себе она — пустое место: «При Кукине и Пустовалове и потом при ветеринаре Оленька могла объяснить все и сказала

бы свое мнение о чем угодно, теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была *такая же пустота, как на дворе*».

Отмечу, кстати, одно место в «Душечке», являющееся словно реминисценцией соответствующего в «Старосветских помещиках»: и Оленька, как Пульхерия Ивановна, живет с кошкой: «Черная кошечка Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки».

Как видим, образ разительно схожий с тем, что были отмечены выше у Пушкина и Гоголя.

Если согласиться с тем, что «Старосветские помещики» есть выражение высшего этапа духовного пути Гоголя, то нельзя не признать, что никто из русских писателей не был столь близок к Гоголю, никто не понял его так глубоко, как Чехов.

В моей статье «К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время» (Годишник на Соф. унив., 1936) я привел (в приложении к ней) примеры, свидетельствующие о влиянии гоголевской стилистики и символики на чеховскую. Все эти примеры взяты из «Степи». Но в связи с темой настоящей работы необходимо указать, что не в меньшей мере Чехов обязан в этой своей вещи и Толстому: я здесь имею в виду как раз ту главу «Отрочества», о которой только что шла речь, а также и следующую. Здесь, правда, близких совпадений образов, выражений немного.

Чехов. (...) в стоячем воздухе вдруг что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге *спирально* закружилась пыль (...).

Толстой. В ту же секунду над самой головой раздается величественный гул, который, как будто поднимаясь все выше и выше, шире и шире, по огромной *спиральной* линии, постепенно усиливается (...).

Чехов. Вдруг над самой головой его с страшным, *оглушительным треском разломалось небо* (...). Глаза его нечаянно открылись, и он увидел, как на его пальцах, мокрых рукавах и струйках, бежавших с рогожи, на тюке и внизу на земле вспыхнул и раз пять мигнул ослепительно едкий свет.

Толстой. Молния вспыхивает как будто в самой бричке, ослепляет зрение и на одно мгновение освещает серое сукно, басон и прижавшуюся к углу фигуру Володи. (...) Но только что мы трогаемся, ослепительная молния (...) сопровождается таким *оглушительным треском грома*, что, кажется, весь свод *небес рушится над нами*¹⁰.

Это — все. Но если вчитаться внимательно в начало «Отрочества», особенно II главу — описание грозы — нельзя будет не убедиться в том,

что гениальная разработка темы дороги — символ жизненного пути — в «Степи» была плодом творческого усвоения как ряда мест из «Мертвых душ» и «Тараса Бульбы», так и первых двух глав «Отрочества». Итак, оба великих «художника жизни» нашли у автора «Мертвых душ» что-то свое...

Все это весьма симптоматично. При рассмотрении вопроса о генезисе того или иного литературного произведения, о его «источниках» необходимо, сравнивая данное произведение с вещами других авторов, подмечая известные параллелизмы в них, не забывать о том, что есть несколько категорий «совпадений»: подлинные совпадения, обусловленные либо общностью впечатлений, добытых от жизни, общностью житейских отношений, либо пользованием условными «канонами», литературными шаблонами, общим, так сказать, «фондом»; намеренные, сознательные, прямые «цитаты» — что, как известно, было в моде в старину; наконец, бессознательные внушения, подсказывания, плод *творческого усвоения*, усвоения столь глубокого, что пишущий не отдает себе отчета в том, что его образы, его средства экспрессии он получил от другого. Да это было бы и беспредметно: они ведь и впрямь стали его собственностью. Признаком такого творческого усвоения служит художественное совершенство данного произведения, полная адекватность формы и содержания, доказательство, что сколько бы ни был обязан автор его другим, — не будь этого, вряд ли было бы вообще возможно существование литературы, — вещь его все же есть продукт индивидуального творчества и что, следовательно, всякий подлинный художник слова, как и вообще всякий создатель духовных ценностей, — «микрокосм», таящий в себе «макркосм». Гоголь и Толстой находятся как бы в отношении полярности — однако все же Толстой нашел у Гоголя что-то свое — пусть очень небольшое. «Полярность» не есть полная отчужденность. «Полюсы» — лишь крайние точки *одного* диаметра. Чехов находится между двух этих «точек». Большой «художник жизни», как его назвал сам Толстой, он органично связан с ним, — но вместе с тем и с Гоголем. А это свидетельствует о том, что Гоголю не были абсолютно чужды те же самые «потенции», какие с предельной яркостью выявились в творчестве Толстого. Вот одна из причин, почему творчество Гоголя было и остается предметом стольких споров, стольких недоразумений, односторонних толкований — скорее даже не творчество его, а сам он.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пользуюсь формулой А.Л. Бема в его статье под этим заглавием о «Хозяйке», Сб. «О Достоевском», т. I, Прага, 1929.
- 2 Перечисления приведенного выше типа имеются также у Чехова — и притом в большом

П. М. БИЦИЛЛИ

количестве. Примеры приведены мною в статье «Творчество Чехова» в Годишник на Соф. унив. XXXVIII. 1942.

- 3 «Ни завязки, ни развязки, ни характера, ни остроут, ни даже веселости — это комедия!» Так оценивал «Женитьбу» Булгарин. Цит. у П.И. Рулина в его исследовании «Женитьба», в сб. «Гоголь. Материалы и исследования» (Литературный архив, изд. АН СССР, М.—Л., 1936, т. II, с. 240).
- 4 В «Театральном разезде» Гоголь как бы предвосхищает Булгарина. Расходящиеся из театра зрители дают «Ревизору» приблизительно ту же оценку, что дал Булгарин «Женитьбе» (нет сомнения, что Гоголь не выдумал это). Преобладающее мнение, как среднего зрителя, так и «литераторов», — что пьеса «не смешна». «Все несообразности: ни завязки, ни действия, ни соображения никакого» («как-то не видишь ни завязки, ни развязки...») — причем под «завязкой» подразумевается любовная интрига.
- 5 Впоследствии литературоведы отметили эту ошибку, установили наличие указанных источников как «Шинели», так и стольких вещей самого Достоевского.
- 6 «Как сделана Шинель», в сб. его статей «Сквозь литературу».
- 7 Очерки гоголевского периода русской литературы. Н.Г.Чернышевский, Полное собр. соч., Пг., 1919, т. II, с. 101.
- 8 Это понял недавно скончавшийся проф. К.В. Мочульский, посвятивший этой теме свою замечательную книгу «Духовный путь Гоголя», Париж, 1934.
- 9 См. мою статью о творчестве Достоевского в: «Годишник на Соф. унив.», XLII, 1946, где это рассмотрено подробнее.
- 10 Любопытно, что чрезвычайно схожее с приведенными местами имеется в «Записках» А.В. Никитенко («Записки и дневник», т. I, с. 37, Петербург, 1893), где он рассказывает о своей жизни в селе в детские годы: «Нередко застигала нас (на охоте) гроза. В воздухе душно, ни звука, ни движения. Кипучая жизнь уступает место томительной истоме: природа в напряженном ожидании. С краю горизонта медленно ползет сивая туча. Она растет, клубится, расплывается по небосклону. По ней шныряют изогнутые стрелы молний — все ближе, все ярче. Глухой ропот грома становится сильнее, отрывистее — и вдруг над головой оглушительный треск, непрерывное, ослепительное миганье точно разверзающихся небес. На нас льют потоки дождя...» Никитенко был усердным читателем, и нельзя сомневаться, что он хорошо знал произведение Толстого. Впрочем, не решаю утверждать, что и здесь мы имеем дело с реминисценцией прочитанного им. В том же месте «Записок» есть еще пассаж, очень похожий на ряд мест в чеховской «Степи», написанной много позже: «Ночлеги эти оставили во мне неизгладимое впечатление (...) стрекотание кузнечика в душистой траве, шест лет крыльев пролетающей в вечернем сумраке птицы, однообразный крик перепела, зарево от разложенных косарями костров, трепет звезд в прозрачной выси и в заключение постепенное замирание звуков, сливающихся в торжественное безмолвие теплой южной ночи — все это неотразимо действовало на мое отроческое сердце» (с. 36). Не служит ли это опровержением сказанного мною о влиянии Гоголя и Толстого на Чехова? Не являются ли отмеченные совпадения у них результатом общности впечатлений? Не думаю: слишком уж близки эти места в стилистическом отношении, и слишком их много. Приведу еще один пример в пользу моего предположения — случай прямой перефразировки у Чехова одного места у Гоголя. Это в начале «В овраге»: «Когда прохожие спрашивали, какое это село, то им говорили: "Это самое, где дычок на похоронах всю икру съел"». Ср. «Повесть» о соре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем: «Он сшил ее (бекешу) тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя».

ПРОБЛЕМА ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛСТОГО

У всякого подлинного гения непременно есть некоторая основная интуиция, определяющая все его творчество. На то он и гений, т.е. индивидуальность в полном смысле слова, все «объективное» себе ассимилирующая, а не просто поглощающая, а потому и способная созидать нечто новое, свое, а не только передавать воспринятое, как делают прочие люди. У гения есть предмет, на который всегда обращено его внимание, причем отличие гения от просто маньяка состоит, с этой точки зрения, в том, что эта обращенность на одно и то же у гения не истощает его сил, а, напротив, укрепляет их. Предметом, на который неизменно была устремлена душа Толстого, была — смерть — не как метафизически случайный, хоть и неизбежный конец жизни (как у Пушкина), но как ее завершение и ее отрицание, как загадка, являющаяся загадкой самой жизни. «Мне очень хорошо жить на свете, т.е. умирать на этом свете», — пишет он Страхову в 1887 году. За несколько недель до кончины Толстой пишет Черткову о внезапной смерти: «я... понял то, что, несмотря на то, что такая смерть, в телесном смысле, без страданий телесных, очень хороша, она, в духовном смысле, лишает меня тех дорогих минут умиранья, которые могут быть так прекрасны» (17 окт. 1910, цит. у Гольденвейзера, Вблизи Толстого, II, с. 317). Начал он с ужаса перед смертью, перед ее тайной. Жизнь вопиет против смерти, здоровый человек не вмещает мысли о ней. Замечательным символическим выражением этого является образ Пьера. Он присутствует при смерти отца — и не понимает происходящего: ему скучно и хочется спать. Он идет на расстрел — и не боится, потому что убежден, что его, Пьера, казнить не могут. Он присутствует при расстреле Каратаева — и моментально забывает, что делали над Каратаевым два французских солдата. Он спокойно стоит под пистоле-

том Долохова и даже не пробует закрыться своим. Он сидит на Шевардинском редуте и озирается кругом с радостной улыбкой, не понимая, что валяющиеся вокруг него люди — раненые и убитые. Он возвращается с Вилларским в освобожденную Москву — и там, где Вилларский видел только смерть и разрушение, Пьер видел только «необычайно могучую силу жизненности» русского народа. Как он ни старается, соблюдая требования масонства, сосредоточиться на мысли о смерти — у него ничего не выходит. Смерть над ним бессильна. От всех лишений и ужасов, пережитых им, он только крепнет. Он единственный из всех героев «Войны и мира», над которым словно не властно время: Толстой, тщательно следящий за трансформациями всех остальных людей, вызванных к жизни магией его таланта, оставляет Пьера без изменений. Олицетворение «чистой» идеи Жизни, Пьер выполняет в романе роль «жизнеподателя». Весь его образ — категорическое «Нет!», которое Жизнь бросает Смерти. Смерть обесмысливает Жизнь... «Если хорошенько подумать, что она (смерть) все-таки конец всего, так и хуже жизни ничего нет» (письмо к Фету 1860 года о смерти брата Николая). С мучительным любопытством вглядывается Толстой в умирание, в отход человека от жизни, обращение его в ничто:

Для чего хлопотать, стараться, — продолжает он, — коли от того, что был Н.Н.Т., для него ничего не осталось. Он не говорил, что чувствует приближение смерти, но я знаю, что он за каждым шагом ее следил и верно знал, что еще остается. За несколько минут перед смертью он задремал и вдруг очнулся и с ужасом произнес: да что же это такое? Это он ее увидел, это поглощение себя в ничто... Все, кто его знали и видели его последние минуты, говорят: как удивительно спокойно, тихо он умер; а я знаю, как страшно мучительно, потому что ни одно чувство не ускользнуло от меня. (Ср. смерть Ивана Ильича, смерть Николая Левина, умирание кн. Андрея.)

Если бы, однако, смерть была только «поглощением» личности «в ничто», если бы «ничто» было подлинно «ничем», то смерть была бы только отвратительна, но уже, пожалуй, не так загадочна. Почему смерть есть в то же время и какое-то просветление (см. те же произведения)? Солдат, раненый в стычке с горцами,

казалось, похудел и постарел несколькими годами, и в выражении его глаз и склада губ было что-то новое, особенное. Мысль о близости смерти уже успела проложить на этом простом лице свои прекрасные, спокойно-величественные черты. («Как умирают русские солдаты», 1858, Неизданные рассказы, Париж, 1926, с. 101)

Есть в «Войне и мире» одно ошеломляющее место: кн. Андрей, возвращаясь из Отрадного, где он впервые увидел Наташу, видит зазеленевшим и словно возродившимся старый дуб, мимо которого он уже проезжал раньше.

«Да это тот самый дуб», — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна...

Незадолго до создания «Войны и мира» нечто подобное пережил он сам:

Мне жалко тебя, — пишет он брату Сергею Н. по поводу смерти Ник. Н., — что тебя известие это застанет на охоте, в рассеянности, и не прохватит так, как нас. Это здорово. Я чувствую теперь то, что слышал часто, что, как потеряешь такого человека, как он для нас, так много легче самому становится думать о смерти. (1860)

Всматриваясь в то, как умирают близкие люди, Толстой как бы сопричащается таинству смерти. В 1906 году Софии Андреевны Толстой, почти умиравшей, сделана операция. Он записывает в дневнике (2 сентября):

Нынче сделали операцию. Говорят, что удачно. А очень тяжело (т.е. то, что ее спасли! П.Б.). Утром (т.е. до операции) она была очень духовно хороша. Как умиротворяет смерть. Думал: разве не очевидно, что она раскрывается и для меня и для себя; когда же умирает, то совершенно раскрывается для себя: «Ах, так вот что». Мы же, оставшиеся, не можем еще видеть того, что раскрылось для умирающего. (Цит. у Бирюкова, IV, с. 126.)

Несколько времени спустя снова — по поводу кончины дочери, Марии Львовны:

Для меня она была раскрывающееся перед моим раскрыванием существо. Я следил за его раскрыванием, и оно радостно было мне. Но вот раскрывание это в доступной мне области прекратилось, т.е. мне перестало быть видно это раскрывание; но то, что раскрывалось, то есть. Где? Когда?... (26 ноября, там же, с. 130.)

Доминанта мирозерцания Толстого — мистика смерти. Я не могу нагляднее показать это, как прибегнув к приему, которым не хотелось бы пользоваться, так он банален, — к сравнению Толстого с Достоевским. Но оно необходимо, необходимо настолько, что не использовать

его было бы настоящей методологической ошибкой: на него наталкивает самый факт одновременного существования этих двух равно великих, но столь во всем несхожих гениев. Уже то одно, что они высоко ценили друг друга, но никогда не видались, имеет значение символа, повелительно зовущего преклониться перед очевидностью своего смысла. Как ни банален прием, он требуется свойствами самого предмета.

Мистика смерти Достоевскому совершенно чужда. Он никогда не описывает умирания. Его герои умирают мгновенно: либо их убивают, либо они убивают самих себя. Смерть старца Зосимы и смерть Макара Ивановича («Подросток») не составляют исключения: речь идет об отходе, о расставании с близкими, но не о таинственном перерождении, не о «раскрывании». Достоевский, правда, говорит о чем-то подобном, влагая это в уста умирающим, — но как-то слишком уж хорошо, «по-церковному», чересчур «жизненно», чересчур поучительно; нет ужаса, не чувствуется тайны.

Изумительны страницы, посвященные изображению душевного состояния Алеши после смерти старца Зосимы. В душе Алеши старец продолжает жить. Умирание старца не изменило его образа ни на одну черточку в Алешином сознании. Он только стал Алексе еще дороже. Той манящей, затягивающей и страшной жути, которой веет, например, от евангельского сказания о встрече на пути в Эммаус, здесь и в помине нет¹.

Кто разделяет глубочайшую мысль Гете о связи между «демоном» человека и его «судьбою», об имманентности судьбы, для того уже сопоставление жизненного пути Достоевского и Толстого, с точки зрения отношения к смерти, должно приобрести важный символический смысл. Толстой несколько раз сопричастился таинству умирания, прежде нежели достиг, в полном обладании сознанием, того возраста, когда человек становится свидетелем собственной смерти. Достоевский пережил ужас другого рода: ужас смертной казни, мгновенного насильственного извне являющегося пресечения жизни. Замечательны «вещие сны» (он «верил» в сны) Достоевского: ему мерещатся катастрофы, уносящие его близких, детей, жену (см. его письма к Анне Гр. Достоевской).

Отношением к смерти — объективно самому важному, как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни — определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество. Я сделаю несколько сопоставлений, которые облегчат нам дальнейший анализ. Известна близость Достоевского к Бальзаку. Здесь не просто «влияние» последнего на первого: они во многом «конгенитальны». У Бальзака есть изумительные по силе описания смерти. Умирает Понс («Le cousin Pons»). Его умиранию отведена отдельная глава под много говорящим

заглавием: «La mort comme elle est*». Сознание умирающего обращено всецело на друга Шмукке, на его коллекции, на M-me Sibot (дворничиху), которая их разворовывает. И внезапно, «так что Шмукке не успел заметить, как это произошло, Понс испустил дух». Тотчас начинаются отвратительные и страшные хлопоты равнодушных баб над телом мертвеца. Жуткий трагизм в этом сочетании житейской пошлости и равнодушия перед лицом смерти с безутешным горем остающегося в одиночестве Шмукке; но в этой гениальной сцене у покойника уже нет никакой собственной роли. Умирает старик Горио. И его сознание обращено исключительно «по сю сторону» бытия — на дочерей. Трагизм его смерти в том, что он рвется к жизни, хочет радоваться счастьем дочерей и — не может: в этом и состоит смерть — в разрушении тела и в разложении сознания. Никакой своей тайны у смерти нет. Так и у Достоевского.

С тайной смерти связана особой диалектикой мистики тайна рождения. Исходным пунктом диалектической работы в этом направлении служит основная идея мистики смерти: смерть есть рождение в новую жизнь. *Stirb und werde!*** С максимальной гениальностью эта таинственная связь рождения и смерти выражена в самом построении «завязки» «Войны и мира». Я миную первые главы — это еще только «пролог», подготовка и только «литература», хоть и первоклассная. Настоящая магия, подлинное жизне-творчество начинается с описания именин в доме Ростовых. Радость пробуждающихся жизней и непосредственно вслед за этим мучительное умирание старого графа Безухова. Кто хоть раз читал «Войну и мир», в сознании того эти два момента остаются навсегда слитыми воедино. Та же идея выражена символически и в других, столь известных эпизодах: смерть маленькой княгини от родов, смерть Николая Левина, совпадающая с началом беременности Кити. В обоих эпизодах подчеркнута двойственность тайны жизни, мистическое сродство Начала и Конца. Толстой здесь встречается с Гете. В «*Wahlverwandschaften*» описываются крестины сына Эдуарда и Шарлотты. Миттлер говорит престарелому священнику, что последний может применить к себе слова Симеона Богоприимца. Священник падает замертво.

Увидеть рождение в столь непосредственной близости к смерти, гроб — к колыбели, и осознать это, охватить не просто воображением, но взором, эти ужасающие противоположности было для присутствующих тем более тяжелой задачей, чем неожиданнее она им представлялась².

* Смерть какова она есть (франц.).

** Уми и стань! (нем.).

Один только раз аналогичный мотив использован Достоевским. Но — совершенно иначе. Это — роды жены Шатова и его убийство. Единственная цель Достоевского — подчеркнуть жестокость смерти бедняги Шатова как раз тогда, когда ему как будто улыбнулась надежда на счастье. Это гениальная мелодрама, не — мистерия. Между тем романы Достоевского принято называть — и по праву — «мистериями». Но это мистерии в средневековом, специальном, театральнотехническом смысле слова. Для мистерии характерно то, что в ней «персоны», участвующие в «действе», олицетворяют сверхличные «реальности»: Грех, Смерть, Небесную любовь, Геену огненную и т.д. Все искусство Достоевского определяется той концепцией сущности жизни, которую он выразил в словах: «Бог с Дьяволом борются, а побитвы — сердца людей». Потому-то Достоевский и создал «роман-мистирию», что он по натуре не мистик, а онтолог³. Его «опыт» открывает ему не полноту Все-жизни, таинственно осуществляющуюся в нем самом, но «реальную наличность» в душе его отдельных, обособленных и противоборствующих жизненных сил или «идей», — тогда как для того, кто является, подобно Толстому, по натуре мистиком, все то, что онтолог переживает как идеи, — не более чем простые понятия, за которыми кроется иная, этими понятиями отнюдь не исчерпываемая и раскрывающаяся вне их, таинственная, «мистическая» реальность. В соответствии с этим у Толстого действующие лица «представляют» не Идеи, а различные формы одной и той же в них пульсирующей и через них себя проявляющей Жизни, в которой смешаны и слиты «хорошее» и «дурное» — «хорошее» и «дурное» с человеческой точки зрения, — но в которой не противостоят и не противоборствуют «чистые» Добро и Зло. У Толстого нет «абсолютно злых», т.е. служащих Злу ради особого удовольствия, связанного со Злом, людей. Его «отрицательные типы» — это люди с умаленной жизненной силой, с пониженным эротизмом и потому лишенные чуткости, способности понимания. В людях они либо видят одну лишь интеллектуальную сторону и потому не в состоянии ни с кем поговорить «по душе», а могут только спорить «об умном» и так, что это обязательно выйдет некстати (разговоры Козньшева с Левиным!); либо просто вообще ничего не видят, никак не «объединяются» с другими, третируют этих других так, как если бы это были мертвые «вещи». Для людей с предельной степенью бездушия такие «вещи», пожалуй, даже дороже живых существ (Берг!). Это слабые, пошлые, ущербленные, жалкие люди. «Грешники» же Толстого все весьма симпатичны, потому что никакой воли к злу, к мучительству

у них нет. Исключение составляет разве Долохов, да и у него «демонизм» скорее поза, мода, черта «времени» — подобно «меланхолии» Жюли Карагиной. У Достоевского также имеются, наряду с титаническими злодеями, душевные калеки в толстовском смысле. С не меньшей остротой изображает и он ущербленность и бездушность «умных» людей и их особую духовную слепоту: только у Достоевского это чаще всего слепота на зло. Бездушие у его убогих людей сочетается с «прекраснодушием» (Степан Трофимович!), которое является матерью подлости (его сын). Достоевский подчеркивает у духовных кастратов этого рода невосприимчивость к онтологическим величинам (невосприимчивые к Злу, они невосприимчивы и к Добру; они и не хорошие, а «добренькие» — его эпитет), Толстой — неспособность к мистическим восприятиям.

Сказанное мною вовсе не идет вразрез с общепринятым пониманием, как это может показаться на поверхностный взгляд. Надо только остерегаться смешения понятий «мистика» и «христианство». Существует «христианская мистика» и известны великие мистики, бывшие великими христианами; но «чистая мистика» и «чистое христианство» — если только под христианством понимать христианское богословие — друг друга исключают. Мистическое миропонимание — имманентно, христианское — трансцендентно; первое стремится преодолеть понятия Творца и Твари, охватив их вместе некоторой высшей идеей — Всеединства; для второго — эти понятия являются предельными. С самого начала христианства христианская мысль, повинувшись велениям религиозной — мистической — душевной потребности, бьется над квадратурой круга — объединить Творца с Тварью, но так, чтобы сохранить их раздельность и «внеположность», — и все до сих пор предлагавшиеся попытки решения удавались лишь внешне, формально, путем подмена живых идей понятиями. Мистика в христианской Церкви занимает положение, напоминающее положение евреев в средневековой Европе: фактическое могущество и руководящая роль отдельных единиц при всеобщем бесправии. И недаром! «Чистая» мистическая философия приводит обязательно к тому, что с христианско-богословской точки зрения является безбожием: Спинозе и Толстому не место ни в Синагоге, ни в Церкви. Конечно же, Достоевский — христианин, Толстой — нет: не «ущербленный христианин», как его назвал Струве, а никакой⁴. И конечно же, только с христианско-богословской точки зрения он «безбожник», он, полный Богом, он, всю жизнь «мучимый Богом»! Достоевский — «чистый» христианин, обходящийся в своей сознательной жизни без мистических точек зрения⁵. Бог «мучал» всю

жизнь и его — слова эти ведь им сказаны, — но по-иному: пределом дерзания для него было — «почтительнейше возвратить билет» тому, кто человека враждебной властью из ничтожества (т.е. небытия) воззвал. Такого рода «бунт» психологически невозможен для «чистого» мистика, ни от кого никакого билета не получавшего. «Атеизм» Достоевского, в его «идее», — не «маловерие», не «безверие», но постулат нравственного сознания: у Кириллова — для того, чтобы спасти свободу человека (как в этике Николая Гартмана — чтобы обосновать полноту его моральной ответственности); у Ивана Карамазова — для того, чтобы спасти... идею Бога; логический тупик, куда заводит вера в личное божество. Этот «атеизм» не имеет ничего общего с «атеизмом» Толстого — и только по бедности нашего языка мы называем эти столь различные по происхождению и по внутренней сущности вещи одним и тем же словом. «Атеизм» мистика — не что иное, как такое напряжение непосредственного ощущения единства Всего, при котором утрачивается сознание подчиненности части Целому.

Даже самый элементарный человек чересчур сложен, чтобы его сущность можно было исчерпать строго согласованными между собою определениями. Тем более — великий человек. Бывали и у Достоевского свои минуты мистицизма, — но это были перерывы в его раздумьях, моменты помрачения сознания, перехода в какую-то другую плоскость существования, отдохновения от его внутренней работы — не исходные точки для нее и не ее результат. Мистика Достоевского связана с его болезнью, мистика Толстого — с его «конституцией».

Приведу два отрывка, показывающие, до какой степени Толстой был проникнут подлинно мистическим жизнеощущением и как был занят его ум центральной проблемой всякой мистической философии. Первый отрывок — запись в дневнике, сделанная в Швейцарии в 1857 году (у Бирюкова, I, с. 321):

Я люблю природу, когда она со всех сторон окружает меня и потом разливается бесконечно вдаль, но когда я нахожусь в ней. Я люблю, когда со всех сторон окружает меня жаркий воздух и *этот же воздух, клубясь, уходит в бесконечную даль, когда те самые сочные листья, которые, шевелясь от ветра, двигают тень по моему лицу, составляют синеву* далекого леса, когда тот самый воздух, которым вы дышите, делает глубокую голубизну бесконечного неба, когда вы не одни ликуете и радуетесь природой (sic!), когда около вас жужжат и вьются мириады насекомых, сцепившись ползают коровки, везде кругом заливаются птицы. А эта голая, пустынная, серая площадка, и где-то там красивое что-то подернуто дымкой дали. Но это что-то так далеко, что я не

чувствую главного наслаждения природы (sic!), *не чувствую себя частью этого всего бесконечного и прекрасного далека. Мне дела нет до этой «дали»*⁶.

Этот отрывок можно считать одним из поразительных образцов философско-художественной прозы, т.е. такой, где «форма» всецело адекватна «содержанию», так что его нельзя излагать «своими словами», нельзя «комментировать». Нечто подобное в этом отношении можно встретить у Поля Валери. Второй отрывок — из письма к Н.Н. Стравову 1876 года (Переписка, 74):

Я определяю жизнь объединением части, любящей себя, от остального... Человек знает только живое. Поэтому для живущего доступно только живое, подобное ему (жизни); все же, представляющееся ему мертвым, есть живое, недоступное ему. Оно-то и есть *непостижимое* (курсив, как и дальше, Толстого) и не только *соприкасающееся*, но и *обнимающее* его... Но если человек может понимать только жизнь и не может понимать конца объединением (sic! м.б. *объединениям?* П.Б.), то у него необходимо является понятие бесконечного живого, объединяющего в себе все. Объединение же всего есть явное противоречие... Бог живой, Любовь, есть необходимый вывод разума и вместе с тем бессмыслица, противная разуму.

Ничто не препятствует нам освободить себя от обязанности разбираться в этом косноязычии, сославшись на отзывы стольких «умных» людей, признавших, что Толстой был «великий художник, но плохой мыслитель». Но мы ничем не рискуем, сделав все же попытку понять Толстого. В первой фразе, по-видимому, «объединение» спутано с «отъединением». Сама эта путаница терминов говорит многое. Мысль Толстого, вероятно, такова: Жизнь бывает только личная. Жизненное начало воплощается в определенных формах, — следовательно, в определенных границах. Всякая эмпирическая жизнь есть осуществление некой самости, «отъединенной» от Все-жизни. Поскольку я в среде, окружающей меня, доступной моим восприятиям и воспринимаемой мною в качестве отличной от самого меня сферы, различаю живые существа, я их объединяю вместе с собою в одно целое по этому признаку, включаю их в меня самого и противопологаю их всех вместе со мною всему тому, что мне представляется неживым, мертвым, т.е. с тем, что включить в себя, понять (в буквальном смысле этого слова — *comprehendre*) я не могу. Толстой не останавливается на вопросе, почему я одно воспринимаю как живое, т.е. как в каком-то отношении солидарное со мною, почему я его «понимаю», а другое — нет. Что Толстой близко

подходил к объяснению, которое дает Бергсон, — это явствует из его художественного творчества. У него люди, живущие «головой», «рас-судком», стремящиеся все «понять» умом, на самом деле ничего не понимают, все воспринимают как мертвое, все мертвят, все разлагают и, значит, уничтожают. Разум, по учению Бергсона, относится к практической, а не теоретической стороне личности. Я изолирую, рассматриваю как тождественное самому себе, как обозримое с любого конца, как неизменное, замкнутое, отграниченное всецело от окружающей сферы, короче, как материальное, мертвое, косное, то, что для меня, с моей точки зрения, является пассивным, «чистым объектом», мне «принадлежащим», то, чем я только «пользуюсь». Все то же, с чем я вступаю во взаимоотношения, все это для меня таково, каков и я сам, — живое. Но способность постигать живое — это способность сочувствия, симпатии. То «вне меня» находящееся, чему я сочувствую, я тем самым и мыслю уже не как «чистый объект», но как нечто «объединенное» со мною и вместе со мною «отъединенное» от всего «обнимающего» меня, т.е. как некоторую «большую самость», большую индивидуальность. Чем сильнее эта моя теоретическая (в буквальном смысле этого слова — от греч. *theorēin*, смотреть) способность, тем более широкая сфера «объективного» включается мною в это «объединение» — и, действительно, я не вижу «конца», т.е. предела, такому возможному расширению «моего я». И «мертвая» природа может для меня стать частью «меня самого» — или, что то же, «я сам» — «частью всего бесконечного далека», как говорит Толстой в предыдущем отрывке. В пределе, таким образом, все может войти в это «объединение». Но «объединение» есть в то же время и «отъединение» — ибо то, что объединено, есть «самость», *individuum*, субъект. Мы, таким образом, приходим к внутренне противоречивому понятию Бога, т.е. абсолютного субъекта, субъекта, включившего в себя весь объект, «объединения» без «отъединения», к понятию жизни, которой уже не противостоит ничто мертвое. Но жизнь, продолжу я ход мыслей Толстого, есть деятельность, а не только созерцание; в жизни нет и не может быть чисто «теоретического» отношения к живым, вне меня сущим самостям, почему я никогда и не объединяюсь с ними всецело, но мыслю их в одно и то же время как неотъемлемую часть меня самого и как нечто «другое» — и мы увидим, какое место в творчестве Толстого занимает эта проблема двойственности отношения «моего я» к «живому вне меня»; — так что достижение необходимого предела в расширении субъекта равносильно выходу из Жизни — Смерти. Переходя от жизни к смерти, включаясь в то

«чистое объединение», в «бесконечное живое, объединяющее в себе все», субъект в силу этого «отъединяется» от всех частичных жизненных форм, в том числе и от своей собственной, они все для него умирают, обесмысливаются, но уже не потому, что они обращаются для него в пассивные объекты, не потому, что теоретическое отношение к ним вытесняется практическим, но потому, что, включаясь вместе со мною — уже утрачивающим «мое я» — в абсолютный субъект, они, эти формы, утрачивают, как и сам я, свою самость. Это и есть мистика Смерти, метод, путеводной звездой на котором светит для духа, стремящегося к постижению последней, не поддающейся никакой словесной квалификации загадки Сущего, образ смерти.

* * *

Бальзак и Достоевский — психологи-экспериментаторы. Они помещают человеческую душу в определенные, «лабораторные» условия, они вызывают в ней по своему усмотрению известные реакции, они распластывают ее «ножом анализа», они «освещают» ее «закоулки» и ее «бездны», они приготавливают из нее «препараты», в которых отдельные, почему-либо остановившие их внимание волокна душевной ткани выделены при помощи особой окраски, — и мы поражаемся их «мастерством», их «искусством» и всем тем, что это «искусство» нам «открывает». Толстой никаких «открытий» не делает, а о его «искусстве» как-то даже не думаешь, когда читаешь его. Не меньше тех двух обогащает он наше знание о самих себе, но совершенно по-иному — как это делает сама жизнь. Я не знаю, что именно нового дал мне Толстой, не знаю, по крайней мере, до тех пор, пока не начну раздумывать об этом, — как не знаю, что именно нового я узнал о себе самом из опыта вчерашнего дня. Романы Толстого не «сердцеведение», не «художественное творчество» в общепринятом смысле этого слова, но нечто, принадлежащее к совсем иному порядку. Нет ничего общего между нашим отношением к Корделии, Гретхен и — к Наташе Ростовой. Первые — все-таки «литература», «типы», «образы», а эта все равно, что сестра, жена, дочь. И уж, конечно, не благодаря превосходству своих «качеств». Куда Наташе до Корделии! Очень поучительно просмотреть конспекты Толстого к «Войне и миру», где набросаны, так сказать, основы его героев. Они подтверждают то, что сказал Алданов о «мизантропии» Толстого. «Мизантропия» эта сводится, впрочем, к тому, что Толстой видит и знает только «обыкновенных» людей, таких, «как мы».

Я раскрываю Шекспира, Расина, Софокла — и сразу перехожу из «жизни» в какую-то другую, «высшую» сферу — искусства. Я «восхищаюсь» в иной мир, мир «идей», «образов». Я раскрываю «Войну и мир» — и это для меня все равно, как если бы я из своей квартиры перешел в... дом Ростовых. И ничего больше. Как всегда, когда попадаешь в первый раз в большую семью, сначала не видишь отчетливо людей и не усваиваешь твердо их взаимоотношений. В сознании отлагается некоторый цельный образ, куда входят улыбка, черные усы, влюбленные глаза, оживленный, добродушный голос и мало ли еще что. Постепенно эти атрибуты отделяются от общего образа, прикрепляются в нашем сознании к их «носителям», мы «узнаем» Наташу, Николая, Соню, старого графа; мы выясняем, кто кому чем приходится; но первоначально образовавшийся у нас в сознании общий образ, растеряв свои атрибуты, не рассеивается в воздухе; напротив — крепнет и конкретизируется. «Дом Ростовых» нечто совершенно иное, нежели «братья Карамазовы», которые и вместе с их отцом не образуют никакого «дома», никакой конкретной величины.

Почему, собственно, Карамазовы — «братья» и сыновья одного общего отца? Эта художественная необходимость обусловлена не столько психологической необходимостью (вопреки общепринятому взгляду), сколь, так сказать, «онтологической». Можно показать, что все они отдельные, необходимые «моменты» в диалектическом развитии одной «судей» идеи. Нет ничего в тех «тайных» соотношениях между людьми, в раскрытии которых собственно и состоит исключительное мастерство Достоевского, что не поддавалось бы нацелу рационализации. «Родословные» Достоевского метафоричны — как у историков культуры. Степан Трофимович в таком же смысле «отец» Петра Верховенского и Федор Карамазов — отец Ивана, Дмитрия, Алеши, в каком, по Ключевскому, герои Фонвизина — «предки» Евгения Онегина. Отношение «братьев Карамазовых» к «отцу» их не иной природы, нежели отношение Петра Степановича, Шатова, Кириллова к Ставрогину. Метафорически и они «братья», а он их «отец». У Толстого «рациональные» притяжения и отталкивания всегда как-то связаны с «кровными», «плотскими», возникающими на почве эроса. Иногда — чаще всего — эти притяжения и отталкивания так и не поддаются рационализации. Толстой их чувствует, и вместе с ним чувствуем и мы: он их не «объясняет» — он их просто показывает.

Le chantant Нурролите поражае своим необыкновенным сходством с сестрой-красавицей и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у

сестры, но у той все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменно улыбкою жизни; у брата, напротив, то же лицо было отуманено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брюзгливость, а тело было худощаво и слабо. Глаза, нос, рот — все сжималось как будто в одну неопределенную и скучную гримасу...

Князь Болконский был небольшого роста, весьма красивый молодой человек (...) Все в его фигуре, начиная от усталого, скучающего взгляда до тихого мерного шага, представляло самую резкую противоположность с его маленькою оживленною женой. Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них, и слушать их ему было очень скучно. Из всех же прискучивших ему лиц лицо его хорошенькой жены, казалось, больше всех ему надоело. С гримасой, портившею его красивое лицо, он отвернулся от нее.

И этот Ипполит, которого какую-то тайную связь с кн. Андреем бессознательно почувствовал Толстой, — что и сказалось на параллелизме характеристик, — ухаживает за его женой, а брат Ипполита отбивает у него невесту. Сперанский говорит, «договаривая каждый слог и каждое слово». У Наполеона «резкий, точный голос, договаривающий каждую букву»; он «отчеканивает каждый слог». Кн. Андрей «ни у кого не видал таких рук, ...необыкновенно пухлых, белых и нежных». У Наполеона «маленькая, пухлая, ...белая рука». Толстой настаивает на этом параллелизме: Ростову «вспоминался этот самодовольный Бонапарт с своею белою ручкой». Кн. Андрей «наблюдал все движения Сперанского... теперь в руках своих — этих белых, пухлых руках — имевшего судьбу России».

Те сложные «сцепления», как выражается Толстой, между людьми, из которых слагается жизненный процесс, определяются этими тайными соотношениями — и тем вернее, что каждый человек есть единое целое, что в нем все стороны духа и тела (для Толстого, как для Поля Валери, это — одно и то же, хотя он и не сознает этого; с точки зрения старой философии легко может поэтому показаться — как показалось Мережковскому, что Толстой «слеп на духовную сторону жизни») покоятся на общем принципе, на его «монаде». Это становится особенно наглядным при рассмотрении «серий», в какие слагаются в больших романах Толстого отдельные индивидуальности. Например, Каренин, Кознышев⁷ — две разновидности бесплодия. Ср. отношения Каренина и Анны с неспособностью Кознышева полюбить Вареньку, такой же «пустоцвет», как и сам он (ср. Соня из «Войны и мира»), к которой он, однако, как-то вяло и бессильно тянется, как и она к нему (ср.

«духовную любовь» между Карениным и гр. Лидией Ивановной, которая в свою очередь как-то напоминает г-жу Шталь, с которой связана Варенька). У Каренина, после ухода Анны, неудача по службе, как у Кознышева — провал книги. С другой стороны, Кознышев включается в одну серию со своими братьями — Николаем и Константином Левинными: Николай — трагическая духовность, необузданный «пневматизм», Константин — равновесие «пневматичности» и разума, Сергей Иванович — преобладание интеллекта; «духовность» сведена к простому благородству в отношениях к людям. Этой серии аналогична серия: братья и сестры Ростовы, которые располагаются в порядке убывающей интеллектуальности и возрастающей духовности: Вера умна и образованна, но совершенно бездушна; Николай считает долгом интересоваться тем, что интересует «умных людей», в деревне привыкает к чтению, «доставлявшему ему особого рода удовольствие и сознание того, что он занят серьезным делом»; Наташа — никогда ничего не читала и вряд ли когда-либо действительно «думала»; Петя — весь чистый, жизненный порыв, чистая духовность. Показателем духовности является у Ростовых музыкальность, — у Пети выраженная в наивысшей степени (его ночь перед смертью). Замечательно, с какой аккуратностью в своем конспекте к «Войне и миру» Толстой отмечает отношение к музыке каждого из намеченных им лиц. Музыкальность здесь служит общим мерилом «симпатичности» каждого лица, что в свою очередь строго соответствует степени его «жизненности» в смысле напряженности жизненной энергии. Большинство лиц еще не определилось и не похоже на будущих носителей соответствующих имен или исполнителей соответствующих ролей. Но Наташа («Наталя») уже представляется верным контуром самой себя. О ней в рубрике «поэтическое» сказано: «музыкой обладает, понимает и до безумия чувствует». И тут же, в той же рубрике, прибавлено: «вдруг грустна, вдруг безумно радостна». Здесь уместно вспомнить шопенгауэровское определение музыки как самой «чистой» Воли: логическое же начало у Ростовых есть как бы чужеродная примесь к их «идее», к их родовой, если так можно выразиться, энтелехии. Николай сознательно отбрасывает свою способность рассуждать, когда что-либо захватывает его за живое, когда он спорит с товарищами в Тильзите и — в Эпилоге — когда беседует с Пьером о планах Тайного Общества. Наташе не нужно понимать внутреннюю жизнь Пьера: она ее просто приемлет как часть Пьера, т.е. как часть самой себя. Замечательно, что самым «чистым» представителем «ростовского» начала является самый младший. Природа словно делает

опыты, все более и более удачные. Петя — завершение, исчерпание ростовских «возможностей» до конца. Ему и полагается всецело выразить себя в смерти — *stirb und werde*, — к которой он стремится безотчетно, как гетевская бабочка к огню. На воспоминание о стихотворении Гете «*Selige Sehnsucht*» навел меня сам Толстой:

...лошадь, набежав на *тлевший в утреннем свете костер*, уперлась, и Петя тяжело упал на мокрую землю. Казаки видели, как быстро *задергались его руки и ноги*, несмотря на то, что голова его не шевелилась —

последние трепетания полной жизни бабочки, сгорающей у фонаря:

— *ach! und in derselben Stunde
bist du, Schmetterling verbrannt!*.⁸

Несколько иное соотношение обоих начал представляет третья серия: старый князь, кн. Андрей, княжна Марья, поскольку здесь интеллектуальное начало является не посторонней — и потому ненужной и несколько смешной — примесью, но самой сущностью «породы» Болконских; причем это начало не исключает «пневматического», хотя по-разному у каждого из членов серии борется с ним.

Какая тайная связь существует между этими двумя коллективными личностями — Ростовыми и Болконскими? Почему как-то нужно, чтобы они сочетались? И почему именно так, как это произошло? Почему и здесь «Природа», или «Жизненный порыв» (нет слов для рационального выражения этих реальностей — и не может быть; Бергсон вынужден говорить уподоблениями, Толстой символами эпического повествования), начиная с неудачного опыта (кн. Андрей и Наташа) и только позже «нападает» на «нужную» комбинацию? И почему именно эта комбинация была «нужной»? Понять это можно только так, как поняла старая графиня, — не умом, не рассуждением, именно благодаря своей ограниченности, ограниченности своим семейным крутозором. У Толстого «семьи», «породы» — реальные личности. «Предмет» его больших романов (в особенности «Войны и мира», в значительно меньшей степени — «Анны Карениной») — своеобразная жизнь этих «больших» личностей, их формирование, рост, сращивания, «кристаллизация» и — распады. Андре Жид в «Фальшивомонетчиках» говорит, что процесс распада, *décrystallisation*, еще никогда не был предметом художественного изображения. Сам он дает там же потрясающее изображение этого процесса (чета Лаперуз). Но он словно забыл о Толстом: отход от семьи — и от жизни — старого князя, старой графини, бабушки «Детства и отрочества», предсмертное «отъединение» от Ростовых и от Болконских кн. Анд-

рея, смерть Ивана Ильича. Что у Толстого поразительно — это всегда двойная мотивированность каждой смерти: художественная и житейская. Известен его рассказ о том, как он, уже очень подвинувшись в работе над «Анной Карениной», вдруг, неожиданно почувствовал художественную необходимость покушения Вронского на самоубийство, что в первоначальный план вовсе не входило. Известно также, как лишь постепенно, в процессе работы над композицией «Войны и мира» выяснялось для него, что кн. Андрей не должен быть убит сразу под Аустерлицем, что он должен быть сыном кн. Болконского и женихом Наташи. И вот оказывается, что все это «нужно» и в, так сказать, житейском плане. «Нужны», в числе всего прочего, и смерти. Для того, чтобы княжна Марья и Николай могли в своем лице осуществить комбинацию «Болконские—Ростовы», нужно, чтобы «во-время» умер старый князь, чтобы умер кн. Андрей. На этих двух величайших для нее скорбях зиждется «счастье» княжны Марьи. «Природа» не жалеет материала для своих опытов. Смерть Пети нужна эстетически, ибо только в смерти он может себя «реализовать» (согласно чеховскому художественному правилу: раз в рассказе упомянуто ружье, оно должно рано или поздно выстрелить) — без своей смерти он был бы ненужным «дублером» Николая и Наташи; но оказывается, что она нужна и «житейски», — чтобы вернуть к жизни Наташу. Воля к жизни, которой Петя был полон, как бы «перелилась» в Наташу.

* * *

Всякий логический «момент», как таковой, сплошь однороден, резко ограничен и абсолютно непроницаем. Таковы герои Достоевского. Они не растут, не развиваются — да у них и времени не хватило бы на это: не случайно ведь «романы-трагедии» Достоевского подчинены правилу «единства времени» — и никак не «вливают» друг на друга, а только «взаимодействуют», «толкают» одни других на те или иные мысли, решения, поступки; беру нарочно эти глаголы в кавычки, чтобы вернуть им их конкретные значения. Когда в одном и том же «действующем лице» Достоевского сведены несколько «моментов» — а это всего чаще, — то происходит его «расщепление». Вот почему, как это очень тонко замечено Б.А. Грифцовым, переделки романов Достоевского для сцены являются их «упрощением»; чтобы избежать этого упрощения, надо было бы поручить каждую роль нескольким актерам: «персонажи» Достоевского не столько «люди», сколько «узлы сил» (Теория романа, 1927, с. 128 сл.). Когда борьба моментов достигает предельного напряжения, происходит подлинное «раздвоение личности», отделение от

«лица» его двойника-антагониста («черт» Ивана Карамазова)⁹. Но это не имеет ничего общего с перерождениями одной и той же личности в процессе ее роста. Достоевский всю жизнь стремился написать подлинную историю человека («великого грешника», Алеши, «подростка», Раскольников), да так и не написал. У Толстого, в противоположность Достоевскому, люди — не «персоны», но живые конкретности, сражающиеся в новые, более обширные конкретности, семьи, народы, — не «моменты», а монады, «представляющие» все эти бóльшие конкретности. «Завязка» сложных отношений между героями «Войны и мира» приходится на «завязку» отношений между Россией и наполеоновской империей. Следующая стадия: Тильзит, неудачная попытка сближения России и Франции и снова натянутость; на этот исторический момент приходится «ошибка» Ростовых—Болконских, неудачный опыт комбинации кн. Андрей—Наташа, осложняющийся параллельным — и столь же обреченным на провал — опытом комбинации Николай—Соня. Затем 1812 год, высшая точка национальной трагедии. «Монады» ее «представляют» по-своему: разрыв кн. Андрея с Наташей, его смертельное ранение, плен Пьера. Далее — освобождение России, «возрождение» Пьера и Наташи. Все соединено со всем символическими соотношениями¹⁰. «Судьба» на каждом шагу дает предзнаменования и предостережения, людям, однако, невнятные. Знал ли Николай Ростов, когда травил волка в Отрадном, что это он воспроизводит *per anticipationem** ту кавалерийскую атаку, в которой он чуть не убьет французского офицера? Волк затравлен, схвачен и связан:

Когда его трогали, он вздрагивал завязанными ногами, дико и вместе с тем просто смотрел на всех.

С чувством, с которым он несся наперерез волку, Ростов (...) скакал наперерез расстроенным рядам французских драгун.(...) Лицо его (пленного французского офицера) (...) было самое простое, комнатное лицо (...) Он (...) не спуская испуганных голубых глаз, смотрел на Ростова.

Ср. еще детали этих же эпизодов:

Данила уже летит в середине собак на зад у волка...

Через мгновение лошадь Ростова ударила грудью в зад лошади офицера...

Знал ли Вронский, что он сделал, одним неловким движением сломав

* Заранее (лат.).

спину Фру-Фру? «Она (Фру-Фру) затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица». И Анна, увидев, как упал Вронский, «стала биться, как пойманная птица». Кн. Андрей бросает свою беременную жену в Лысых Горах, сам уходит далеко от нее, повинувшись своей, мужской, судьбе; смертельно раненный под Аустерлицем, он, однако, выздоравливает и возвращается домой, чтобы закрыть глаза жене. Но он не внемлет этому предупреждению: он бросает Наташу, уезжает за границу и уже больше не видится с нею до того момента, когда она входит ночью к нему, умирающему. Ангел смерти несколько раз задевает Петю своим крылом. Возвращение Николая, Наташи и Пети от дялюшки в Отрадное: «Петю снесли и положили, как мертвое тело, в линейку». В Москве его чуть не задавили, когда он ходил смотреть царя. Николай в ночь перед Аустерлицем уже «предвосхищает» последнюю ночь Пети:

Ему показалось, что было светлей. В левой стороне виднелся пологий, освещенный скат и противоположный черный бутор (...) На бутре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. «Должно быть, снег — это пятно; пятно — *une tache*», — думал Ростов. — «Вот тебе и не таш». «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка...» и т.д.

Петя должен был бы знать, что он в лесу, в партии Денисова, в версте от дороги (...) что большое черное пятно направо — караулка, и красное яркое пятно внизу налево — догоравший костер; что человек, приходивший за чашкой, — гусар, который хотел пить; но он ничего не знал и не хотел знать этого. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть, глаз огромного чудовища...

И Петя на границе иного мира и не грезит ни о чем земном.

Кн. Андрей, смертельно раненный под Бородином, попадает на перевязочный пункт:

Все, что он видел вокруг себя, слилось для него в одно общее впечатление обнаженного, окровавленного человеческого тела, которое, казалось, наполняло всю низкую палатку, как несколько недель тому назад в этот жаркий августовский день это же тело наполняло грязный пруд по Смоленской дороге. Да, это было то самое тело, та самая

chair à saup^{*}, вид которой еще тогда, как бы предсказывая теперешнее, возбудил в нем ужас.

Так как каждая жизненная форма есть только часть Все-жизни, то «судьба» и «характер» совпадают и ничто не происходит по «случайному стечению обстоятельств», ибо «характер» то же самое, что и «инстинкт», действующий в мире животных так, что со стороны может показаться, будто он сам создает «стечение обстоятельств». Николай Ростов не участвовал в Бородинской битве. «Случайно» он был в это время отправлен начальством в командировку. Под Бородином ему было бы нечего делать. Ту меру героизма, которая была ему отмерена, он уже проявил под Шенграбенем. А умирать ему было еще рано. К тому же Бородинская битва была скорее эффектным и «возвышающим душу», нежели практически нужным событием, событием не «в характере» Николая.

Рационалист, диалектик разлагает жизненный процесс на отдельные «моменты», из коих каждый мыслится им самостоятельным целым; он мысленно замораживает поток жизни и разрезает его на куски; реальную длительность он заменяет построяемым умственно «кинематографическим», по великолепному выражению Бергсона, временем. Мистик, непосредственно переживающий Все-жизнь, не нуждается в этой фикции мертвых, неподвижных точек, либо сосуществующих в «пустом» пространстве старой физики, либо сменяющих одна другую в «кинематографическом» времени рационалистической философии. Как невозможно нацело отъединить отдельных людей друг от друга и от «обстановки», «среды», «эпохи», так невозможно провести разрезы в реальном времени. Обе невозможности, в сущности, являются одною и той же: потому-то и нельзя ничего отъединить от Всего, что все живет и, следовательно, участвует в общем движении.

Куда бы ни направился движущийся корабль, впереди его всегда будет видна струя рассекаемых им волн. Для людей, находящихся на этом корабле, движение этой струи будет единственно заметное движение.

Только следя вблизи, момент за моментом, за движением этой струи и сравнивая это движение с движением корабля, мы убедимся, что каждый момент движения струи определяется движением корабля и что нас ввело в заблуждение то, что мы сами незаметно движемся.

То же самое мы увидим, следя момент за моментом за движением

* Пушечное мясо (франц.).

исторических лиц (т.е. восстанавливая необходимое условие всего совершающегося — *условие непрерывности движения во времени*) и не упуская из виду необходимой связи исторических лиц с массами. (Эпилог «Войны и мира»)

В другом месте «Войны и мира» он говорит — еще ближе к Бергсону:

Главнокомандующий никогда не бывает в тех условиях *начала* какого-нибудь события, в которых мы всегда рассматриваем событие. Главнокомандующий всегда находится в середине движущегося ряда событий и так, что никогда, ни в какую минуту он не бывает в состоянии обдумать все значение совершающегося события. Событие незаметно, мгновение за мгновением, вырезается в свое «значение».

Поэтому нельзя действовать по целям:

В исторических событиях очевиднее всего запрещение вкушения плода древа познания. Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью.

Монада «представляет» *Universum* «смутно» и «нерасчлененно». Из этого Толстой делает вывод, от которого бы шарахнулся Лейбниц: самое надежное познание — инстинктивное, смутное, безотчетное. Кутузов оказывается мудрее ученых немецких стратегов, и старая графиня всегда права в своих ожиданиях, опасениях и желаниях. Кто действует по целям — всегда обманывается. Николай Ростов живет «узкими» интересами — собственными, своего эскадрона, своей семьи — и оказывается полезнейшим человеком.

И однако существует какой-то мир, закрытый для Николая Ростова. В каком-то смысле княжна Марья и Пьер «ценнее» и выше Николая и Наташи и нужны для их «восполнения». Что это за мир и в каком отношении он находится к «жизни»? Почему для проникновения в него требуется известная степень не только «пневматического», но и интеллектуального развития (Пьер и Болконские не только духовно «ценнее», но и просто умственно неизмеримо выше Ростовых) и почему в то же время попытка проложить рациональным путем какой-либо мост между этим миром и «жизнью» обязательно терпит крушение (кн. Андрей, масонство Пьера)?.. Камень за камнем, глава за главой воздвигалось сложное и величавое сооружение теодицеи «Войны и мира». И вдруг, в венчающем его эпилоге появляется слабенький мальчик Николенька

Болконский, любящий дядю «с оттенком презрения» и тем самым ставящий всю теодицею под знак вопроса...

* * *

Окончив «Войну и мир», Толстой пробует вдвинуть свое создание в еще более широкие, отчасти уже раньше намечавшиеся эпические рамки: он берется за Петра и возвращается в то же время к декабристам. И неожиданно, повинаясь художественному инстинкту, бросает все это и пишет «Анну Каренину». Дистанция, с которой он смотрит здесь на жизнь, значительно сокращена. Народного, национального с нее уже не видно. Шестидесятые годы и освободительная война представляются уже как нереальности, как выдумки «умничающих» людей. Россия как жизненная форма ушла за горизонт. Предельной конкретностью является семья — и по начальным словам романа можно заключить, что семьи и будут в нем «действующими лицами». Но со взятой им дистанции и семья оказывается слишком велика: Щербацкие, Левины, Облонские представляются нам скорее знаками, нежели подлинно формами жизни. «Действующие лица» «Анны Карениной» — люди. И при таком «подходе» к жизни Толстому открываются в ней новые, уже решительно не укладывающиеся в его теодицею стороны. Уже в «Войне и мире» Толстой затронул один весьма темный вопрос. Взаимопритяжения «пород» как-то связаны с отталкиваниями. Есть какое-то сродство между влечением Николая Ростова к княжне Марье и его антипатией к племяннику, а раньше к кн. Андрею, антипатией, которая не мешает ему мечтать о дружбе с тем же кн. Андреем. В другом, к которому меня тянет, я иду того, чего нет во мне самом: но для того, чтобы я искал этого восполнения, необходимо, чтобы я дорожил тем, что во мне *есть*, чтобы я оберегал мою самость, стремился «утвердить» ее. И потому и в другом я иду и ценю его *самость*, его единственность и неповторяемость. С этой точки зрения объясняется «недостаточность» и в конечном итоге *ненужность* «пустоцвета»-Сони — невзирая на всю ее доброту. Дело, следовательно, не совсем в том, о чем по поводу той же Сони говорит Л. Шестов («Добро в учении Толстого и Нитше», 1923, с. 16): «Как в “Войне и мире”, так и в “Анне Карениной” гр. Толстой не только не верит в возможность обмена жизни на добро, но считает такой обмен неестественным, фальшивым, притворным, в конце концов обязательно приводящим к реакции даже самого лучшего человека». Соня, по толкованию Шестова, «пустоцвет» в том смысле, что у нее «нет эгоизма»; это именно имеет в виду Наташа, когда она применяет к Соне евангельские слова о «неимущем», у которого «отнимется». «Эгоизм» — неподходящее слово. Если желать для себя счастья —

«эгоизм», то почему у Сони «нет эгоизма», а у кн. Марьи он есть? Не «эгоизма» нет у Сони, но «самости». Потому-то и Николая она любит не как личность и не за его «самость», и ее чувство к нему легко переходит в *привязанность* к «дому» Ростовых — именно к «дому», а не к «породе», привязанность к той сфере жизни, вне которой она ничего не знает, — нечто подобное неразличающей и неотделяющей «я» от «не-я» привязанности животных к хозяевам. Соня — «кошечка». Это несколько раз сделанное Толстым сопоставление Сони с домашним животным, конечно, не случайно. В «Анне Карениной» проблема индивидуальной «самости» поставлена еще острее. Темный жизненный порыв — *élan vital* — Наташи, повинувшись которому она разбивает жизнь кн. Андрея и чуть не губит самоё себя, был для чего-то «нужен», нужен для реализации более обширных конкретностей и этим он как-то «оправдывается». Наташа становится в конце концов «самкой», рожаящей детей Пьеру. Но в «Анне Карениной» Наташа уже «расщеплена» — на Анну и на Долли, «непоэтическую», обездоленную и в каком-то смысле «заслужившую» измены Стивы рабыню семейного начала, втайне завидующую грешной Анне. («Синтетический», «примиряющий» образ «поэтической» и в то же время образцово служащей семье Кити надо оставить в стороне: Кити — «литература», «героиня романа», как и Левин: их сочетание — безмятежная идиллия, не заключающая ни единого намека на то, как впоследствии разовьются отношения между их прототипами, — верный признак наличности «выдумки». Могут возразить, что тогда сам Толстой еще ничего не знал об этом отдаленном от того момента будущем; но такое возражение было бы несостоятельно: *le présent est gros de l'avenir** — сказал Лейбниц, и «монада» всегда смутно «представляет» не только прошедшее и настоящее, но и будущее; нет никакого сомнения, что своим художническим инстинктом *творца жизни* Толстой *по-иному* воспринимал отношения «Левина» и «Кити», нежели как он их изобразил в романе.) Воплощенное в Анне волевое начало *не служит «роду»*. Ее эротизм бесплоден. Символически это выражено в том, что Анна *не любит* дочери, родившейся от Вронского. «Как она ни старалась, она не могла любить эту девочку». Почему? Как и всегда, Толстой не мотивирует этого. Дочь — случайность и своего рода «средство», а не цель. Девочка выздоравливает как раз к приезду Вронского, вызванного обманной запиской о ее *опасной* болезни: «Ей (Анне) даже досадно стало на нее за то, что она оправилась как раз в то время, как было послано письмо». Анну «раздражало» желание Вронского иметь детей: она объясняла себе это тем, «что он не дорожил ее

* Настоящее — главная часть будущего (франц.).

красотой». Характерен контраст параллельных событий: роды Кити — таинство появления новой жизни; роды Анны — только кризис в отношениях между нею, Карениным и Вронским: таинство отсутствует, и о ребенке нет упоминания. В этом безотчетном стремлении к утверждению своей «самости» и заключается «грех» Анны. Любовь Анны к Вронскому греховна не потому, что это «адультер», а потому именно, что она — бесплодна. Это эротизм, так сказать, ради эротизма при всем своем трагизме сродни веселой порочности Стивы Облонского (не даром Стива — брат Анны). Между Анной и Вронским слишком много сходства для того, чтобы, любя его, она могла бы выделить его собственную «самость»; он нужен ей не как ее «восполнение», а «сам по себе». Но как раз потому-то *духовной спайки* между ним и Анной нет — и они ищут удовлетворения духовного голода, который их мучает, не друг в друге (они ничего друг другу дать не могут), а в посторонних и ненужных им вещах: живопись Вронского, чтение и благотворительность Анны. Они не образовали «дома», их семейная жизнь фальшива. Наташа, когда, наконец, ее «судьба» (ее «демон») навела ее на нужного ей человека, бросила кокетство, «опустилась», стала «самкой». Именно потому, что Пьера она полюбила как человека, тогда как Анна полюбила Вронского как женщину:

Несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчины, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что Кити полюбила и Вронского и Левина.

И потому она продолжает добиваться любви и других мужчин:

Хотя она бессознательно (как она действовала в последнее время по отношению ко всем молодым мужчинам) целый вечер делала все возможное для того, чтобы возбудить в Левине чувство любви к себе, и хотя она знала, что достигла этого (...) как только он вышел из комнаты, она перестала думать о нем.

Это воля, отпавшая от своего первоисточника, воля, переставшая служить целям «Природы», воля падшая и тем самым греховная. Обращенная исключительно на свою собственную, частичную объективацию, она рассматривает все другие частичные объективации только как средства, а не как самоцели, и с этой точки зрения убивает их для себя, обращает их в «чистые объекты». Мне опять приходится спорить с Л. Шестовым.

Последним и главным подсудимым, по поводу которого очевидно и приведен в начале книги евангельский стих, — пишет этот автор, — является Анна. Ее ждет отмщение, ей воздаст гр. Толстой. Она

согрешила и должна принять наказание. Во всей русской, а может быть, и в иностранной литературе ни один художник так безжалостно и спокойно не подводил своего героя к ожидающей его страшной участи, как это сделал гр. Толстой в своем романе с Анной. Мало сказать: безжалостно и спокойно — с радостью и торжеством. Позорный и мучительный конец Анны для гр. Толстого — отрадное знамение. Убивши ее, он приводит Левина к вере в Бога и заканчивает свой роман (...) Гр. Толстой отлично чувствует, что это за муж для Анны — Каренин; как никто, он описывает весь ужас положения даровитой, умной, гордой и живой женщины, прикованной узами брака к ходячему автомату. Но узы эти ему нужно считать обязательными, священными, ибо в существовании обязательности вообще он видит доказательство высшей гармонии. И на защиту этой обязательности он восстает со всей силой своего художественного гения. Анна, нарушившая «правило», должна погибнуть мучительной смертью. (Названное соч., с. 15)

Я знаю, что здесь не все надо понимать буквально и что «радость», с которой, по словам автора, Толстой влечет Анну на казнь, есть радость, так сказать, «метафизическая». Ошибка Л. Шестова, по моему, не в этом, а в «квалификации» преступления Анны. Правда, эта квалификация принадлежит самому Толстому¹¹. Но надо помнить, что Толстой в то же время признавался в своем бессилии истолковать свои художественные произведения. Толстой, вероятно, и сам не осознал того, что за формальным прегрешением Анны лежит прегрешение иного рода, «метафизическое», за которое карает Судьба, а не люди и даже не собственная совесть. «Скрытая» философия «Анны Карениной» до такой степени близко подходит к рассуждениям Шопенгауэра (любимый философ Толстого) об антиномиях Воли, что я склонен думать, что евангельский текст подсказан Толстому Шопенгауэром. В «Мире как воле и представлении» Шопенгауэр говорит о мировой справедливости. Воля едина. Причиняющий страдания отомщен страданиями тех, кому он их причинил, потому что он и они — одно. «То же, что более углубленное, не коренящееся в *principium individuationis* познание, из которого приемлют свое начало всяческая добродетель и благородство души, не кроет больше в себе настроения, требующего возмездия, засвидетельствовано уже христианской этикой, которая запрещает вообще всякое воздаяние злом за зло и которая предоставляет действовать вечной Справедливости, относящейся к сфере вещей в себе, отличной от области явлений. Мне отмщение и аз воздам, говорит Господь» (§64). Позволительно догадываться, что в тексте Шопенгауэра наи-

большее впечатление на Толстого должна была произвести мысль о метафизической солидарности между причиняющим страдания и страдающими от него и что евангельский (строго говоря, библейский) текст мог быть им смутно понят именно в смысле указания на неизбежность «метафизического» же возмездия, осуществления «вечной Справедливости, относящейся к сфере вещей в себе». Само собою разумеется, что в некотором отношении такая этика жесточе этики, требующей «эмпирического» воздаяния за зло; ибо кара здесь постигает и того, кто причиняет страдания, не желая зла тем, кого он заставляет страдать. Таков именно случай Анны Карениной¹². На первый взгляд может показаться, что есть сходство между Анной и «инфернальными» героинями Достоевского. «...Что-то было ужасное и жестокое в ее прелести...»; «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней», — говорит о ней Кити. Но в Анне нет никакой своей злой воли, а только потенцированная до крайности воля вообще. Жизнь вовсе не есть поприще борьбы Добра и Зла, жизнь есть Воля; Воля есть, если угодно, Зло, но только совсем не в том смысле, в каком понимает Зло Достоевский, т.е. как начало, исчерпываемое определенными признаками, предусмотренные десятью заповедями: Зло и Добро Достоевского — соотносительные понятия, принадлежащие к одному плану, почему и возможно их столкновение в «сердцах людей», тогда как Зло Толстого это и есть сама Жизнь, так что Добро уже противостоит не злу в жизни, но самой Жизни, всякой жизни. «Одно время, — говорит Толстой о Левине, — читая Шопенгауэра, он поставил на место его воли — любовь, и эта новая философия дня на два, пока он не отстранился от нее, утешала его»; но скоро она оказалась «кисейною, негреющей одеждой». На самом деле не «два дня», а все время, пока он писал «Войну и мир», Толстого «утешала» эта философия...

Существует довольно простое объяснение пессимизма, к которому после «Казаков» и «Войны и мира» пришел Толстой: он постарел и утратил вкус к «радостям жизни». Какая этому объяснению цена, об этом говорит факт написания «Хаджи Мурата», этого могучего гимна жизни, после «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонаты». До самой смерти Толстой тосковал по сознательно брошенной им работе демиурга, творца миров, брошенной именно потому, что эти миры продолжали для него быть полными «бесовской прелести». Переросши звериную мудрость дяди Ерешки, которую он, однако, понял раз навсегда, как никто другой, отбросив теодицею, сводящуюся к отождествлению Мировой Воли с Добром, как «кисейную, негреющую одежду», изнемогли в мучительных усилиях сочетать Добро с жиз-

нью путем «толстовства», — Толстой ушел туда, куда его тянуло с самого начала его деятельного и сознательного существования: в Смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Конец «Каны Галилейской» удивительным образом напоминает то место из «Войны и мира», где Пьер, возвращаясь от Наташи, глядит на ночное небо. Нет ли здесь реминисценций из Толстого? И вообще, ставился ли когда-либо вопрос о возможности литературного влияния Толстого на Достоевского?
- 2 Ср. также рассуждения о связи между смертью и рождением у Шопенгауэра, которому Толстой столь многим обязан. «Мир как воля и представление». § 54.
- 3 Показателем мистической одаренности служит способность к любви — не в смысле «любовь-бильности», «доброты», участливости, чуткости к радостям и страданиям других — всего этого было у Достоевского в избытке, как мало у кого другого, — а в смысле эротизма, влечения к целокупному, «физическому» и «душевному» единению. Такому безошибочно-чуткому критику, как Страхов, было «почти непонятно», как это Достоевский, «столько волочившийся и дважды женатый, не может выразить ни единой черты страсти к женщине, хотя и описывает невероятные сплетения и увлечения таких страстей» (Переписка с Толстым, апрель, 1876 г., с. 80). Думается, что это потому, что сам Достоевский настоящей страсти не испытывал никогда, — и этим, вероятно, объясняется неестественный напряженно-нецеломудренный тон иных его писем к жене.
- 4 Я говорю, конечно, только о метафизике Толстого. Что касается его этики, то он сам неоднократно указывал, что она освящена авторитетом всех высших религий, а не одной лишь христианской.
- 5 Только невероятной путаницей понятий можно объяснить распространенное, особенно в западной литературе, мнение, будто и «потенциальная преступность» Достоевского, и его учение о сопряженности двух «бездн» коренятся в его «мистицизме» или, что то же, «квиетизме», и будто этот последний есть отличительная черта «восточного христианства», гегр. «славянской души». Дело, конечно, не в «квиетизме», а в одержимости идеей Зла. Я уже не говорю о том, что «квиетизм» отнюдь не составляет какой-то монополярной особенности восточного христианства, «Азии» (так утверждает даже такой исключительно умный и образованный человек, как A. Gide (Dostoievsky, 257), и что к «азиатскому» квиетизму можно без труда подобрать западно-европейские параллели («молинизм»!). Квиетизм (мистицизм) склонен считать Грех и Зло за «adiaphora», как «не-реальности», тогда как Достоевский, напротив, полон сознанием метафизической реальности Зла.
- 6 Можно подыскать разительные параллели к этому отрывку у Руссо. Толстой и Достоевский оба — «руссоисты», каждый по-своему. Различие их «руссоизмов» весьма характерно для них. Это — вопрос, требующий особого рассмотрения.
- 7 Их издали «дублирует» еще Свяжский. «Свяжский был один из тех, всегда удивительных для Левина людей, рассуждение которых, очень последовательное, хотя и никогда не самостоятельное, идет само по себе, а жизнь, чрезвычайно определенная и твердая, идет сама по себе, совершенно независимо и почти всегда вразрез с рассуждениями».
- 8 Отмечу мимоходом пример одного из тех многочисленных «сцеплений», инстинктивное нахождение которых составляет одну из самых поразительных черт магического, жинетворческого искусства Толстого. Петя убит в том самом отряде, который освободил из плена Пьера. Пьер довершает то, что было начато смертью Пети, — возрождение Наташи. Неисповедимые пути

ПРОБЛЕМА ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛСТОГО

судьбы свели Пьера и Петю (совпадение имен тоже не случайно) уже тогда, когда Пьер, «жизнеподатель» Пьер, посодействовал вступлению Пети в армию.

- 9 Напомню, что одно из его гениальнейших произведений посвящено специально теме «раздвоения личности».
- 10 Некоторые из таких соотношений были подмечены уже Мережковским.
- 11 В письме, в котором он высказал свое согласие с толкованием «Анны Карениной», данным одним из критиков.
- 12 Уж Кити-то она, во всяком случае, не может желать причинить боль! Тут опять действует демон «породы»: Кити — сестра Долли, жены Стивы, а Стива — брат Анны.

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА

Опыт стилистического анализа

Литературные произведения принято распределять по двум категориям: поэзии и прозы. Тогда как произведения первой категории расцениваются преимущественно с точки зрения их формального совершенства, к произведениям второй обычно прилагаются при их оценке два критерия: «содержательности» и художественной ценности. Важно не только, как говорит автор, но и о чем он говорит. Любопытно, что еще и до сих пор нередки такие отзывы о Толстом: он — величайший романист, но писал часто «неправильным», небрежным языком и в этом отношении уступает Тургеневу и Гончарову. Ясно, что здесь какое-то недоразумение: ведь писатель то или иное показывает при посредстве языка. Если показанное им показано хорошо, то значит и средства его хороши. Впечатление, производимое произведением художественного слова, является единственным и безусловным критерием его художественного, т. е. словесного совершенства. И все же не случайно упомянутое недоразумение держится едва ли не с тех пор, с каких вообще существуют литература и литературоведение. Оно отвечает известным жизненным запросам. Произведения художественной прозы в большей части случаев относятся к повествовательному жанру или, что то же, — к «истории». «История» же, т. е. повествование о том, что происходит в жизни людей, может интересовать нас, волновать, захватывать, независимо от того, как она изложена повествователем. Отсюда успех так называемого «романа-фельетона», нередко бездарного и даже безграмотного, не только у среднего читателя, но и у очень культурных людей. То, что в данном случае заинтересовывает, это — событие, которое пусть и было вымыслом — fiction, — все-таки могло случиться, и притом не только с «героями» повествования, но и с самим читателем. Естественно, что раз внимание направлено на «материю» повествования,

на известный «кусочек жизни», раз мы принимаем участие в судьбе людей, о которых повествуется, — повторяю, потому что бессознательно, незаметно для нас самих, мы подставляем себя и наших близких на их место, — то чем обстоятельнее прослежена в повествовании жизнь «героев», тем больше мы удовлетворены им. Отсюда традиционная «иерархия» произведений художественной прозы, их расценка при помощи не качественного, но количественного критерия: на первом месте роман, произведение «большой» формы, затем — повесть и, наконец, рассказ. Показательно, что литературные друзья молодого Чехова, угадавшие его талант, уговаривают его бросить писание мелких рассказов и взяться за роман. Да и сам Чехов — и притом в пору художественной зрелости — соблазнялся этим. Однако ничего подобного ни «гопаллеуве»* типа толстовских, ни роману-трагедии Достоевского он не дал. Да и повести его мало чем отличаются от его рассказов. Нет «plot'a»**², коллизии, возникающие между персонажами, весьма, внешне, несложны, круг людей очень тесен. Главное: нет «развязки», «завершения», разрешения жизненной драмы. То, о чем повествуется, не более как случайный и незначительный с точки зрения читателя эпизод. Есть в произведениях повествовательной прозы и другая сторона: изображаемые люди и то, что с ними случается, могут представлять интерес, поскольку это характерно в данный момент и в данное время. Так персонажи Чехова и расценивались современниками. В них видели типичных «героев безвременья», «лишних людей», и с этой точки зрения они воспринимались как близкие, как свои тогдашней интеллигенцией. Но все это уже давно отошло в прошлое. Сейчас и для русского читателя чеховский человек уже утратил свои «исторические» черты, воспринимается независимо от них, без них. Вместе с тем и как «чистый» человек он воспринимается лишь слабо, потому что он показан, так сказать, мимоходом. Чеховские герои не врезаются в память подобно героям Толстого или Достоевского, или Флобера, или Диккенса. Они только мелькают перед нами подобно бледным прозрачным теням, и они в нашей памяти легко перемещаются из одного его рассказа в другой или просто забываются — подобно людям, с которыми мы лишь случайно и на короткое время встречались в действительной жизни, — и это, повторяю, тем более, что обстановка, в которой они показаны нам, для читателя новых поколений представляется чуждой, незнакомой и не

* «Роман-река», «роман-поток» (франц.).

** Интрига, фабула, сюжет (англ.).

вызывает никаких ассоциаций, облегчающих *восприятие* помещенных в ней людей.

И тем не менее как раз в нынешнее время Чехов, кажется, получил наконец полное признание, как раз теперь его уже не боятся именовать великим писателем. Что самое с этой точки зрения показательное, это что такой оценки Чехов удостоился всего раньше не у себя на родине¹, а в Англии, где, разумеется, его рассказы могли восприниматься менее всего как «история». Убедительнейшее доказательство, сколь несостоятельно или, во всяком случае, условно указанное разграничение «прозы» и «поэзии»; ибо, если чеховские вещи сейчас действуют на нас сильнее, чем на прежних читателей, то ясно, что этим они обязаны своему формальному совершенству; другими словами, что за тем, что принято считать «содержанием» литературного произведения и что теперь всего менее привлекает наше внимание, в них кроется иное, совсем другой природы содержание, то, которое неотделимо от формы. В таком случае истолковать Чехова — это значит выяснить, в чем состоит его формальное совершенство, а вместе с тем — и тем самым — обнаружить и указанный «второй план» содержания его произведений. Выяснить тайну совершенства художника — это значит вскрыть его творческую *индивидуальность*; а подойти к усмотрению этого возможно одним лишь путем — *сравнения*. Сперва надлежит, разумеется, «локализовать» художника, рассмотреть его в его историческом «контексте», для того чтобы отстранить то, что в его творчестве не составляет его личной собственности, а принадлежит, так сказать, к общему фонду, а вместе с тем и увидеть, как он по-своему распоряжается этим общим добром: это одно уже послужит толчком к нахождению и других параллелей.

Чехов — младший современник величайших русских «реалистов» (приходится брать в кавычки этот — и столько еще других терминов, до такой степени они условны), Толстого, Тургенева, Достоевского, Салтыкова, а также писателей-«бытовиков», «народников» (современник, если не всегда с точки зрения формальной хронологии, то с точки зрения реальной) и старший современник первых символистов, или «декадентов». От движения, с которым связаны эти последние наименования, он оставался, однако, в стороне, хотя, как увидим, некоторые точки соприкосновения с его представителями у него все же были. Естественно предположить, что сильнее всего Чехов должен был испытать на себе влияние Толстого, не только оттого, что для него, как и для всех нас, он был величайшим мастером повествовательной литературы, но также и потому, что ведь они в буквальном смысле слова были современниками, что Чехов лично знал его. Влияние это, как увидим

ниже, сказалоcь на целом ряде особенностей чеховского творчества. Чем глубже влияние одной творческой индивидуальности на другую, тем оно и более скрыто, тем в меньшей степени «ученик» пользуется произведениями «учителя» как *материалом*. У Чехова есть, если не ошибаюсь, только один случай такого рода использования Толстого, обнаруженный Плещеевым в рассказе «Именины», на что он и указал Чехову в своем письме к нему (6 окт. 1888 г.)²:

Разговор Ольги Михайловны с бабами о родах и та подробность, что затылок мужа вдруг бросился ей в глаза, отзывается подражанием Анне Карениной, где Долли также разговаривает в подобном положении с бабами и где Анна вдруг замечает уродливые уши у мужа.

Плещеев, по-видимому, считал это недостатком чеховского рассказа — недоразумение, обусловленное весьма распространенным и упорно держащимся непониманием сущности художественного творчества. Если бы писатели не позволяли себе подобных «плагиатов», то, можно сказать, литература не существовала бы. Впрочем, воздержание от «плагиатов» подобного рода просто невысказано. Ведь здесь, несомненно, не сознательное копирование, а результат безотчетного припоминания. Вообще при рассмотрении вопроса о влиянии одного писателя на другого, об источниках чьего-либо творчества необходимо различать категории заимствуемого: то, что составляет сюжет, фабулу, — от того, что относится к средствам экспрессии. Сюжетная сторона сама по себе во многих случаях — *res nullius**, и сюжетные совпадения очень часто объясняются именно этим; даже если сюжет нов, оригинален, то автор, который заимствовал его у его изобретателя, в силу одного этого еще лишь условно может считаться находящимся под влиянием последнего: ведь все дело в том, как *разработан* им этот сюжет. Что чеховская «Смерть чиновника» подсказана концом «Шинели» — это вряд ли подлежит сомнению. Но было бы верхом наивности видеть в этом подтверждение знаменитой формулы, что русская литература после Гоголя «целиком вышла» из его «Шинели». Впрочем, и что касается средств экспрессии, словесной выразительности, — необходимо различать известные установившиеся и принадлежащие к «общему фонду» шаблоны, *clichés*, и то, что у каждого мастера художественного слова составляет его личную собственность. Из этого одного видно, сколь сложен вообще вопрос о генезисе творчества того или другого писателя. Что касается Чехова, вопрос этот осложняется еще следующим. Во-пер-

* Ничья вещь; вещь, никому не принадлежащая (лат.).

вых, его деятельность относится ко времени, когда, с одной стороны, литературный материал разросся до чрезвычайности и, с другой, при оценке литературных произведений пользовались самыми разнородными критериями — «изящества» или «красоты слога», «направления», «содержательности», — так что трудно сказать а priori, кто именно среди писателей мог или должен был быть «авторитетом» в глазах каждого автора. Во-вторых, хотя у Чехова в его письмах рассеяно множество ценнейших высказываний о литературе, в них редко мы находим указания на то, что именно он читал и как он оценивал прочитанное. Нередко поэтому приходится ограничиваться догадками и при указании на тот или иной возможный источник его соблюдать величайшую осторожность. Так или иначе, для облегчения задачи следует, думается мне, прежде всего поставить вопрос о том, кто из современных Чехову писателей, принадлежащих к так называемой «руководящей линии» русской литературы, мог, кроме Толстого, оказать на него влияние. Показательно, что о Достоевском у Чехова нет нигде ни слова³.

Достоевский как будто не существовал для него (если не считать одного случая, быть может, косвенной критики Достоевского, о чем — ниже). Это и понятно — столь глубоко различие их творческих индивидуальностей. То же самое можно сказать и о Салтыкове. Чехов уважал в нем человека, который умел, как никто другой, «открыто презирать» — и прежде всего презирать «тот сволочный дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба» (письмо к Плещееву от 14 мая 1889 г.); но не видно, чтобы он ценил в нем великого художника слова, чем был Салтыков: в другом письме к Плещееву той же поры (15 сент. 1888 г.) он как будто ставит Салтыкова на одну доску со Щегловым⁴. В одном из писем поры ранней молодости к брату Михаилу Павловичу (1879) он дает ему совет:

«Если желаешь прочесть нескучное путешествие, прочти “Фрегат Паллада” Гончарова». В 1889 г. он писал о Гончарове Суворину: «Между прочим читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал Гончарова первоклассным писателем? (...) Вычеркиваю Гончарова из списков моих полубогов».

Позволительно предположить, что чудесный рассказ «Дочь Альбиона» был внушен Чехову одним пассажем из «Фрегата Паллады», где речь идет о нравах английского населения в Сингапуре:

Я только не понимаю одного: как чопорные англичанки, к которым в спальню не смеет войти родной брат, при которых нельзя произнести слово «пantalоны», живут между этим народонаселением, которое

ходит вовсе без панталон? Разве они так вооружены аристократическим презрением ко всему, что ниже их, как римские матроны, которые, не зная чувства стыда перед рабами, мылись при них и не удостаивали их замечать?..

У Чехова англичанка выказывает свое презрение к «рабу» помещику, не обращая никакого внимания на то, что он раздевается при ней и лезет голый в воду. Есть у Чехова одно место в «Степи», кажущееся реминисценцией соответствующего пассажа из III главы I тома «Фрегат Паллады», написанной в форме письма к Бенедиктову, — то, где он представляет ее себе тоскующей ночью от сознания, что «богатство ее и вдохновение *гибнут даром* для мира, никем не воспетые», и где ему «слышится ее (...) призыв: певца, певца!» Ср. «Фрегат Паллада»:

Наступает за знойным днем душно-сладкая, долгая ночь, с мерцанием в небесах, с огненным потоком под ногами, с трепетом неги в воздухе. Боже мой! *Даром пропадают* здесь эти ночи: ни серенад, ни вздохов, ни шепота любви, ни пеня соловьев!

И автор обращается к Бенедиктову с предложением взять «свою лиру» и отправиться на океан, с тем чтобы воспеть его «языком богов».

Есть кое-что общее между описанием солнечного заката на океане в той же главе и описанием того же в конце «Гусева» — краски, формы, какие принимают облака. Но возможно, что здесь это лишь результат сходства впечатлений (Чехов ведь возвращался с Сахалина морем).

Но заимствования, «цитации», «плагиаты» *сами по себе* еще не свидетельствуют о *влиянии* одного художника на другого: они только позволяют предположить об этом. Влияние сказывается в общности стиля, тона, видения жизни. С этой точки зрения у Чехова с Гончаровым нет ничего общего. Изобразитель «лишних людей» вычеркнул автора «Обломова» «из списков своих полубогов» как раз тогда, когда «лишний человек» — уже не в том ироническом смысле, в каком этот термин употреблен в заглавии чеховского рассказа, — становится у него центральной фигурой. Чеховский «лишний человек» очень далек от Обломова, которого в указанном выше письме к Суворину он оценил по достоинству: «Обрюзглый лентяй (...), натура не сложная, дюжинная, мелкая»; он гораздо ближе к «лишнему человеку» Тургенева во всех его разновидностях. И Чехов правильно схватил, в чем «главная беда» произведения, составившего славу Гончарову, как, впрочем, и всех его вещей: «холод, холод, холод» (там же). Ему, «несравненному художнику

жизни», как глубоко верно назвал его Толстой, Гончаров не мог не быть чужд.

Остается из писателей, пользовавшихся авторитетом «классиков», после Толстого — Тургенев. Влияние Тургенева на Чехова было чрезвычайно значительно и дало себя знать весьма сложным образом. Именно в этой сложности, разнородности тургеневского влияния — причина трудности его учета. Тургенев, с одной стороны, мастер словесной живописи, гениальный пейзажист, — и уже в этом сродство с ним Чехова, а значит, как можно, думается, утверждать а priori, эта сторона его творчества не могла не отразиться на чеховском. С другой стороны, Тургенев и «реалист», бытописатель, и притом, что для него особенно характерно, для изображения действительности он пользуется «средней» или «малой» формой повествования. Ведь и романы автора «Записок охотника» приближаются по своей форме скорее к «повести» или «рассказу»: они невелики по объему, в них мало персонажей, повествование охватывает лишь сравнительно краткий отрезок времени. В этом его отличие от Толстого, Достоевского, Гончарова и его близость к «очеркистам», рассказчикам 60-х годов и чеховской поры. Если же принять во внимание, что Чехов принадлежал к тому же общественному кругу, что и эти последние, что он чаще всего изображает ту же общественную среду, что и они — чиновники, разночинцы, мещане, люди духовного сословия, крестьяне, — тогда как Тургенев знал почти исключительно лишь дворянство и крестьянство, — естественно, что для того, чтобы лучше увидеть, в чем сказалось на Чехове влияние Тургенева, нужно сперва, так сказать, расчистить почву, проверить, чем он мог быть и чем был обязан другим авторам произведений «малой формы». Работа эта могла бы быть выполнена до конца только путем коллективных усилий: слишком обширен материал и в слишком многих случаях пришлось бы внимательнейшим образом проверять, что на каждой странице, скажем, у Г. Успенского, Эртеля, Слепцова, Гаршина и стольких других — собственность каждого из них и что относится к области ходячих clichés. Дело осложняется тем, что, повторяю, мы лишены возможности установить исчерпывающим образом, что именно случалось читать Чехову. Поэтому я ограничусь только некоторыми наблюдениями более или менее случайного свойства, цель которых — подвести сколько-нибудь к разрешению поставленного вопроса. В одном из своих ранних (1883) писем к брату Александру Павловичу Чехов говорит о Лескове: «мой любимый писака». Не является ли первый эпизод рассказа «В бане» (1885) вариантом «Путешествия с нигилис-

том»? У Чехова подозреваемый в том, что у него «в голове есть идеи», — дьякон. У Лескова дьякон заподозривает нигилиста в прокуратуре судебной палаты. Но возможно, что оба эти рассказа восходят к какому-нибудь бродячему анекдоту. И у Чехова и у Лескова общее — одинаково сочувственное отношение к людям из духовного звания. Они у них обоих — самые симпатичные из их персонажей. Но опять-таки, утверждать в этом наличие лесковского влияния на Чехова было бы рискованно: у Чехова это могло быть результатом впечатлений детства и ранней молодости, близости его семьи к церковной среде и того, что из всех преподавателей таганрогской гимназии наилучшее впечатление о себе оставил в нем законоучитель⁵. Чехов любил Лескова за его остроумие, словесную изобретательность, знание русского быта. Но как они были далеки друг от друга по своей духовной природе! Лесков всего менее был «художником жизни», если под этим понимать жизнь конкретных личностей. Сколь сочувственно ни обрисовывает он, например, своих «соборян», все же они не живут в нашем сознании. Они для нас скорее анекдотические типы, чем живые люди. Творческого воздействия на Чехова его «любимый писака», насколько мне кажется, не оказал.

В письме к Плещееву (15 сент. 1888 г.) Чехов сообщает: «(...) есть у меня (...) одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный и глубоко чуткий, попадает первый раз в жизни в дом терпимости».

Здесь он имел в виду гаршинские рассказы «Происшествие» и «Надежда Николаевна». Это пример, подтверждающий то, о чем шла речь выше, а именно о трудности разрешения в каждом отдельном случае вопроса о прямом влиянии одного автора на другого. Ведь оба гаршинских рассказа вышли из «Невского проспекта», а «Происшествие» даже является прямой переработкой гоголевской вещи. Неужели Чехов не заметил этого? Гоголя Чехов знал прекрасно, был глубоко проникнут его влиянием, и, думается, на тему «Припадка» он мог бы набрести и без посредничества Гаршина. Правда, общий тон «Припадка» ближе к гаршинскому, чем к гоголевскому. Есть что-то от Гаршина, трагически-трогательное, в двух, говоря вообще, стоящих сюжетно особняком у Чехова вещах, «Володя» и «Спать хочется». Но здесь Чехов сближается, как кажется, еще более с Мопассаном, которого он очень полюбил еще в раннюю пору: Мопассаном отзывается в «Володе» и иронически-гротескное изображение повседневности — чего у Гаршина нет⁶. Что до темы «спасения падшей женщины», то показательно, что у Чехова есть один ранний (1883) рассказ, изумительный по тонкости и лаконизму (среди банальных фельетонов «Антоши Чехонте» попадают нередко

подобные вещи): «Слова, слова и слова», очень похожий на ироническую перефразировку «Записок из подполья». Разница — и исключительно важная для понимания Чехова — в том, что герой Достоевского в последний момент отказывается от своего намерения спасти падшую женщину, так как считает себя не имеющим морального права совершить благородный поступок: ведь он бы спасал ее не для нее, а для себя самого, для самоудовлетворения. Герой же чеховского рассказа и не собирается делать этого. Он лишь слегка жалеет Катю и выражением этой поверхностной и ни к чему не обязывающей жалости вводит ее в заблуждение. Он только уступает своей «природной доброте», стоящей немногим больше, чем та, которая побуждает гоголевского Ивана Ивановича Перерепенко разговаривать с нищими. Чехов в этом рассказе словно дает гоголевский ответ Достоевскому — гоголевский, конечно, лишь говоря условно: Чехов — это характерно для всего его творчества — не окарикатуривает «добротного человека». Его герой отделяется «словами, словами и словами», но все же это «хорошие слова», не похожие на те, какими Иван Иванович заканчивает свою беседу со старухой-нищенкой: «Чего ж ты стоишь? Ведь я тебя не бью!». Еще тоньше выявлена природа такой безжертвенной доброты в рассказе «Нищий». Здесь «добрый человек» действительно старается помочь «пропащему человеку», дает ему работу, хлопчет о нем. Лишь под конец «спасенный» Скворцовым открывает ему, что на деле его спасла его, Скворцова, кухарка: она рубила за него дрова, она причитала над ним, и в результате он исправился, перестал пить и попрошайничать. Достоевский и Гоголь находятся в отношении полярности: у людей одного гипертрофия духовности, убивающей тем самым душевное начало; у людей другого — полное отсутствие обоих начал. В сущности, ни те ни другие не люди, а либо падшие ангелы, либо автоматы. У Чехова — только люди.

В этом коренное отличие Чехова и от «бытовиков», у которых на первом плане не человек, а «быт», социальная среда, которой люди являются лишь экспонентами. Исключения редки. К ним относятся два опыта «психологического романа» у Помяловского — «Мещанское счастье» и «Молотов». И вот как раз у Чехова есть кое-что, свидетельствующее о влиянии на него этих двух вещей. О «Мещанском счастье» имеется упоминание в одном его письме к Лейкину (11 мая 1888 г.):

На Вашем месте я написал бы маленький роман из купеческой жизни во вкусе Островского; описал бы обыкновенную любовь и

семейную жизнь без злодеев и ангелов, без адвокатов и дьяволиц, взяв бы сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле, и изобразил бы «купеческое счастье», как Помяловский изобразил «мещанское».

Из «Мещанского счастья» и из «Молотова» (который в известных отношениях является переработкой первой вещи) Чехов, по-видимому, заимствовал тему двух своих рассказов — «Злой мальчик» (1883) и «Зиночка». Любопытно, что в «Зиночке», вещи более позднего времени, повествование ближе к оригиналу, чем в «Злом мальчике». В «Зиночке» девица, целующаяся с братом мальчика, занимает положение, аналогичное положению Молотова в «Мещанском счастье». Она — домашняя учительница того самого мальчика, который подглядывал, как она целовалась с его братом (в «Мещанском счастье» Молотов выполняет у помещика Обросимова, в усадьбе которого проживает его возлюбленная Леночка, разнообразные функции, между прочим дает уроки сыну помещика). Как и в «Молотове», этот мальчик, в отличие от «злого мальчика», который попросту шантажирует влюбленных, смущен тем, о чем он узнал⁷:

Федя подслушивал разговор у дверей и рассказал другим (детям), что Надя целовалась и за то ее папа сильно бранил (...) Между детьми слышался шепот. — Отчего целоваться нельзя? — спросил (...) Федя, — вот мы же целуемся... — То совсем другое, — отвечала Катя... — Что же? — Так женихи да невесты целуются, — сказала Маша... — А это худо? — Худо.. — А что это «развратная»? — спрашивал Федя. — Об этом нельзя говорить, — отвечали ему... — Отчего? — Неприлично...

Ср. «Зиночка»: Из всего виденного я понял только то, что Саша целовался с Зиночкой. Это неприлично. Если узнает папаша, то обоим достанется. Чувствуя, что мне почему-то стыдно, я ушел к себе в детскую.

Как в «Мещанском счастье», в обоих рассказах Чехова мальчик — но только совсем в другом тоне⁸ — объявляет влюбленной парочке о том, что ему стало известно. Есть в «Молотове» еще один эпизод, по-видимому также послуживший материалом для Чехова: ссора Дорогова со своими детьми — без всякого повода, а только оттого, что он не в духе:

Не доспит ли он или не поладит в департаменте, дуется ли его любимая канарейка или много луку положено в суп, или просто пасмурный день произвел дурное впечатление, — все это у него сейчас

же обнаружится на словах и на деле. Он любил сорвать на ком-нибудь гнев (...).

Ср. у Чехова («Отец семейства», начало): «Это случается обыкновенно после хорошего проигрыша или после попойки, когда разыгрывается катар». Что такое «это», у Чехова, согласно его манере, не излагается, а просто показывается в действии и в диалоге. Не случайно, что «драма» у обоих авторов разыгрывается за обеденным столом, что чеховский мальчик зовется Федей, как один из сыновей Дорогова, что придирки отца носят почти одинаковый характер и что дело кончается тем, что отцу становится совестно и он старается примириться с тем, кого он обидел. Этот образ отца, «срывающего» на домашних свой «гнев», словно навязывался Чехову: он повторяется в рассказе «Не в духе», где пристав, огорченный проигрышем, решает высечь сына за то, что он «вчера окно разбил», чтобы так «излить на чем-нибудь свое горе», также — без примеси «бурлеска» — в «Тяжелых людях». Вероятно, тут сказывались впечатления детства: отец его был таким «тяжелым человеком». Но одно дело житейские впечатления, другое — претворение их в произведение искусства. Тематическая близость «Тяжелых людей» и «Отца семейства» к упомянутому месту у Помяловского слишком очевидна, чтобы ее можно было попросту игнорировать. В данном случае важен факт «совокупности улик». Чем их больше, тем предположение о зависимости одного художника от другого вероятнее. Приведу еще одну «улику». Герой обеих повестей Помяловского — «плебей», получивший образование, понемногу «выходящий в люди», но все же не признаваемый за равного в дворянской среде, куда он попал, болезненно переживающий это и в силу этого стесняющийся самого себя, не доверяющий себе, во всем себя сдерживающий. Оттого и отношения его с Леночкой налаживаются лишь с трудом. Инициатива в объяснении в любви принадлежит ей, а не ему. О таких вещах, как «поэзия», «любовь», он вообще затрудняется говорить, не потому чтобы презирал все это, а «по какой-то непонятной застенчивости, робости и стыдливости», от сознания своего «разночинства»; правда, также и потому, что еще не знал ни жизни, ни любви, — но, в сущности, здесь мы имеем дело с известным «комплексом», который условно может быть определен традиционным термином *complexe d'infériorité**. У Помяловского эта неделимость духовной природы его «плебея» не выражена. В этом отношении Чехов пошел дальше его и осуществил то, что у него дано

* Комплекс неполноценности (франц.).

лишь в виде, так сказать, сырого, необработанного до конца материала. Надо ли говорить о том, как часто попадаетея у Чехова подобный «вышедший в люди» разночинец — или «добровольный déclassé» (Мисаил Полознев в «Моей жизни»), — показываемый им с различных сторон и в различных вариантах: братья Лаптевы в «Три года», Лопахин в «Вишневом саде», Огнев в «Верочке» и столько еще других? Есть у него и женщина той же категории — Анна Акимовна в повести «Бабье царство». У всех этих чеховских людей их нерешительность в том, что касается личных отношений, чрезвычайно тонко показана, без объяснений, без анализирования «от себя», но так, что мы это чувствуем, — как один из элементов их комплекса. Герой Помяловского отказывается от «мещанского счастья», которое сулил ему роман с Леночкой, не потому, что он не уверен, действительно ли он любит ее, способен ли он вообще любить, а по чистой случайности: он не выдерживает своего положения у Обросимова и решает уехать. Стоит сравнить поведение Лопахина по отношению к Варе или Огнева — к Верочке. Показательна при этом и аналогия внешней ситуации во всех трех вещах: отъезд «его» в «Мещанском счастье» и в «Верочке» и «ее» в «Вишневом саде», чем и заканчивается каждая из этих вещей.

Было бы, впрочем, неосторожно утверждать в данном отношении наличие прямой зависимости Чехова только от Помяловского. Тема «отъезда», «ухода», «упущенного момента» есть и у Тургенева, влияние которого на Чехова было несомненно более значительным. Ближе всего к некоторым чеховским вещам в этом — «Ася»: как раз конец «Верочки», где Огнев возвращается после объяснения с ней к ее дому, очень напоминает соответствующий эпизод из «Аси» (ср. еще аналогичный эпизод в «Доме с мезонином»). Что же до образца «плебей», то само собой напрашивается сопоставление указанных чеховских вещей с «Отцами и детьми»⁹. Все же нельзя упускать из виду, что тургеневский «плебей» в одном отношении дальше от чеховских, чем «плебей» Помяловского. Базаров уверен в своем превосходстве над людьми, социально стоящими выше его, и не сомневается в своем праве на личное счастье. Базаров — «герой». Он не сознает в себе «раба», которого ему приходилось бы «выдавливать из себя по каплям» — слова Чехова отчасти о самом себе в одном из писем к Суворину¹⁰, — как чеховские герои или у Помяловского Молотов (хотя у Помяловского это не осознано так, как у Чехова). А. Дерман¹¹ прав, считая, что тема «выдавливания из себя раба» — одна из доминант чеховского творчества и что с этой точки зрения упомянутые выше его персонажи, как

и «молодой человек» в письме к Суворину, автобиографичны¹² — точно так же, как и Егор Иванович Молотов у Помяловского. Вот, кстати, еще одна, правда «косвенная», улика: имя Молотова — Егор, в детстве — «Егорушка». Егорушкой зовется и чеховский мальчик («Степь»), которого отправляют в город учиться, для того чтобы «вывести его в люди».

На первый взгляд, факт влияния «очеркиста» Помяловского, и притом как раз в двух вещах последнего, которые не более как наброски недоработанного романа, отличающиеся тою же бесформенностью, что свойственна вообще всем почти «народникам-очеркистам» вплоть до даровитейшего Глеба Успенского, на такого мастера слова, как Чехов, может показаться изумительным и даже невероятным. Однако Помяловский, как и Глеб Успенский и Николай Успенский, был «погибший талант»¹³. В его неуклюжих, неотесанных, удручающих художественной неряшливостью вещах кое-где встречаются неожиданно пассажи, поражающие своим мастерством. Чехов, по-видимому, угадал в нем потенциального большого писателя и проникся в нем тем, чего сам Помяловский не успел развить в себе.

Для учета значения Тургенева в генезисе чеховского творчества необходимо прежде всего остановиться на, так сказать, «прямых уликах», каковых имеются две. «Егерь», несомненно, своего рода вариант тургеневского «Свидания» («Записки охотника»). У Тургенева описывается свидание лакея с обольщенной им крестьянской девушкой перед его отъездом с бариним в столицу. У Чехова случайная встреча «егеря» со своей женой, деревенской бабой, с которой он не живет. Вот параллельные места:

«Егерь»: На его красивой белокурой голове ухарски сидит белый картузик с прямым, жокейским козырьком, очевидно подарок какого-нибудь расщедрившегося барича. (Егерь объясняет жене, почему он не может жить с ней в деревне):

Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь. Тоже вот ежели который барин пойдет в ахтеры или по другим каким художествам, то не бытъ ему ни в чиновниках, ни в помещиках. Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо.

— Я понимаю, Егор Власьгч.

«Свидание»: (...) На нем было (...) пальто (...), вероятно, с барского плеча (...) и бархатный черный картуз с золотым галуном (...) (Любовник объясняет Акулине, почему его тянет в Петербург):

Там, просто, такие чудеса, каких ты, глупая, и во сне себе представить не можешь. (...) Впрочем, прибавил он (...), к чему я тебе это все говорю? Ведь ты этого понять не можешь. — Отчего же, Виктор Александрыч? Я поняла; я все поняла.

— Стало быть, не понимаешь, коли плакать собираешься...

(Слова егеря): Но, одначе, прощай, заболтался... К вечеру мне в Болтово поспеть нужно...

Егор надевает картуз (...) и (...) продолжает свой путь. Пелагея стоит на месте и глядит ему вслед... Она видит его двигающиеся лопатки, молодецкий затылок (...) и глаза ее наполняются грустью и нежной лаской...

(Слова Виктора): Однако мне пора идти (...)

(Виктор собирается уходить): Акулина глядела на него... В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви.

Второе свидетельство — конец «Рассказа неизвестного человека». Он очень близок к концу «Накануне», который очень нравился Чехову¹⁴. В обеих вещах поездка героя с героиней в Италию, пребывание в Венеции; в обеих герой болен чахоткой; в обеих — передача переживаний контраста прелести Венеции, жизненной радости, веющей от всего, что герой видит там, и трагизма их житейских обстоятельств, сознания, что им не дано насладиться счастьем, возможность которого, казалась бы, открывается перед ними.

По-видимому, и набросок «Волк» (1886) навеян тургеневским рассказом «Собака»¹⁵. Элемент таинственного, «чудесного», правда, у Чехова отсутствует, но колорит таинственности сохранен. Нападение страшного, взбесившегося зверя, которого никак не удастся поймать, на человека (у Тургенева — вторичное) происходит в обоих рассказах ночью. У Тургенева рассказчик, спасаясь от жары, ложится спать в сенном сарае. У Чехова Нилов выходит из избы мельника наружу. Оба при лунном свете вглядываются в даль и вдруг замечают что-то, привлекающее их внимание.

Тургенев: И вдруг мне показалось, как будто что-то мотанулось — далеко, далеко... так, словно что померещилось. Прошло несколько времени: опять тень проскочила — уже немножко ближе; потом опять, еще поближе. Что, думаю, это такое? заяц, что ли? Нет, думаю, это будет покрупнее зайца — да и побежка не та. Гляжу: опять тень показалась, и движется она уже по выгону (...) таким крупным пятном; понятное дело: зверь, лисица или волк. Сердце во мне екнуло... а чего, кажись, я испугался? Мало ли всякого зверя ночью по полю бегает? Но любопытство-то еще пуще страха; приподнялся я, глаза выпарашил, а сам вдруг похолодел весь, так-таки застыл, точно меня в лед по уши зарыли, а от чего? Господь ведает! И вижу я: тень все растет, растет, значит, прямо на сарай катит... И вот уж мне понятно становится, что это — точно зверь, большой, головастый...

Мчится он вихрем, пулей... Батюшки! что это? Он разом остановился, словно почуял что... Да это... это сегодняшняя бешеная собака! Она... она! Господи! А я-то пошевельнуться не могу, крикнуть не могу... Она подскочила к воротам, сверкнула глазами, взвыла — и по сему прямо на меня!

Чехов: Но вдруг Нилову показалось, что на том берегу (...) что-то похожее на тень *прокатилось* черным шаром. Он прищурил глаза. Тень исчезла, но скоро опять показалась и зигзагами *покатилась* к плотине. — Волк! — вспомнил Нилов (NB: Он предупрежден: как раз на мельнице говорили об этом бешеном волке). Но прежде чем в голове его мелькнула мысль о том, что нужно бежать назад, в мельницу, темный шар уже катился по плотине (...) — Если я побегу, то он нападет на меня сзади, — соображал Нилов, чувствуя, как на голове у него под волосами *леденеет* кожа.

Считаясь с этим, можно, кажется, усмотреть у Чехова и отдельные «цитаты» (разумеется, скорее всего бессознательные, результат безотчетного припоминания) из Тургенева:

«*На пути*»: (...) от образа (...) тянулся ряд лубочных картин. При тусклом свете огарка и красной лампы картины представляли из себя одну сплошную полосу, покрытую черными кляксами; когда же изразцовая печка (...) с воем вдыхала в себя воздух, а поленья (...) вспыхивали ярким пламенем (...), тогда (...) можно было видеть, как над головой спавшего мужчины вырастали то старец Серафим, то шах Наср-Эддин, то жирный коричневый младенец, таращивший глаза и шептавший что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом...

«*Степь*»: Свет от костра лежал на земле большим мигающим пятном; хотя и светила луна, но за красным пятном все казалось непроницаемо черным. Подводчикам свет бил в глаза, и они видели только часть большой дороги; в темноте едва заметно в виде гор неопределенной формы обозначались возы с тюками и лошади.

«*Отцы и дети*»: (...) тут же висела фотография самой Фенички, совершенно неудавшаяся: какое-то безглазое лицо напряженно улыбалось в темной рамочке, — больше ничего нельзя было разобрать; а над Фенечкой — Ермолов в бурке грозно хмурился на отдаленные кавказские горы, из-под шелкового башмачка для булавок, падавшего ему на самый лоб.

«*Бежин луг*»: Из освещенного места трудно разглядеть, что делается в потемках, и потому вблизи все казалось задернутым почти черной завесой; но далее к небосклону длинными пятнами смутно виднелись холмы и леса.

В этих обоих случаях, правда, почти нет словесных совпадений, но налицо общность речевой схемы и способа показа. Вот еще один случай подобной реминисценции:

«Панихида»: Из кадила струится синеватый дымок и купается в широком косом луче, пересекающем мрачную, безжизненную пустоту церкви.

Ср. «Гамлет Цигровского уезда»: В золотой пыли солнечного луча проворно опускались и поднимались (...) головы (...) мужиков; тонкой голубоватой струйкой бежал дым из отверстий кадила.

Есть у Чехова один рассказ раннего (1885) периода, «Святая простота», в котором сквозь Антошу Чехонте уже пробивается подлинный Чехов. В нем описывается приезд к настоятелю церкви в провинциальном городе его сына, московского адвоката. Отец Савва и горд и смущен тем, что у него «такой взрослый и галантный сын», старается, беседуя с ним, «настроить себя на “ученый” лад». Из разговора выясняется, что сын живет в свое удовольствие, сорит деньгами; отец открывает ему, что у него есть сбережения — полторы тысячи, которые он намерен оставить ему. Сын отвечает, что пусть эти деньги достанутся племянницам отца. Ему они не нужны: «полторы тысячи — фи!» Отец не ожидал этого.

Он был слегка обижен... Небрежное, безразличное отношение сына к его сорокалетним сбережениям его сконфузило. Но чувство обиды и конфуза скоро прошло... Старика опять потянуло к сыну поболтать, поговорить «по-ученому», вспомнить былое, но уже не хватило смелости беспокоить занятого адвоката. Он ходил, ходил по темным комнатам, думал, думал и пошел в переднюю поглядеть на шубу сына. Не помня себя от родительского восторга, он охватил обими руками шубу и принялся обнимать ее, целовать, крестить, словно это была не шуба, а сам сын, «университант»... Спать он не мог.

Здесь в «сниженном» виде изображены отношения, очень напоминающие отношения между Базаровым и его родителями (у Тургенева отец старается не уронить себя перед ученым сыном), причем в о. Савве совмещены черты и отца и матери Базарова: о. Савва охвачен чувством материнской, нерассуждающей, благоговеющей любви к сыну. Образ матери, робеющей перед сыном, благоговеющей перед ним, повторен у Чехова в его совершеннейшей, подводящей итог всему его творчеству вещи — «Архиерей». Лучшее, что есть у Чехова, таким образом, было внушено ему уже в начале его творческого пути лучшим, что есть у Тургенева.

Этого одного достаточно для уразумения, какое место принадлежит Тургеневу в творчестве Чехова. Но этого еще мало для уразумения его творческой индивидуальности. От констатирования совпадений у Чехова с Тургеневым, — как и с другими, — надо перейти к вопросу, как *перерабатывал* он усваиваемое им. С чего следует начать, — на это указывает сам же Чехов. На медальоне, подаренном Ниной Заречной Тригорину («Чайка»), вырезано указание на его, Тригорина, рассказ: «“Дни и ночи”, страница 121, строки 11 и 12». Тригорин находит в указанном месте фразу: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Уже в свое время было замечено, что это слова Власича, обращенные к Ивашину, из чеховского рассказа «Соседи». Там же, в «Чайке», Треплев говорит о тех «приемах», которые «выработал себе» Тригорин и какими сам он, Треплев, не умеет пользоваться:

У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

Чехов здесь цитирует самого себя, ср. «Волк»: *На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...*

Как видно, эту свою находку он особенно ценил: в 1886 году (год работы над «Волком») он писал брату Александру: «У тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка»¹⁶. А в позднем рассказе «Июньч» он использовал вариант этого образа: «В городе уже никто не помнил о ней (певице Деметти), но лампадка над входом (в ее памятник на кладбище) отражала лунный свет и, казалось, горела». Ясно, что Тригорин — зашифрованный Чехов¹⁷. И вот показательно, что Тригорин-Чехов сочиняет себе такую ироническую «эпитафию»: «Здесь лежит Тригорин (будут говорить люди, глядя на его могилу). Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева». Такого рода квалификация Чехова делалась не раз и при жизни его и впоследствии. Я отказываюсь от вопроса, был ли отклик на эту его оценку в «Чайке» проявлением авторского *ressentiment** или же опытом *объективной* само-

* Ощущения (франц.)

оценки — это значило бы впасть в беспредметное психологизирование. Для меня все это важно только как одно из средств для ориентировки в поставленной выше проблеме. Факт тот, что мало кому из русских классиков Чехов был обязан столь многим, как Тургеневу, что в известном отношении Чехов всю жизнь находился в зависимости от Тургенева и что вместе с тем, бессознательно или сознательно, с Тургеневым боролся и старался его превзойти. Чем был он обязан Тургеневу, об этом можно заключить по некоторым, на первый взгляд мелким, но на самом деле очень характерным чертам его творчества, некоторым, так сказать, его «родимым пятнам». У каждого художника есть свои, говоря условно, шаблоны, clichés, повторяющиеся особенно часто слова, образы, словосочетания, свидетельствующие о его видении жизни, его «навязчивой идее», его творческом «комплексе». Одна из таких «constantes» у Чехова — образ отражающихся на кресте (или окнах) церкви вечерних — реже утренних — лучей солнца:

«Дом с мезонином»: (...) вид на барский двор и на широкий пруд (...) с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольной, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце.

«На подводе»: Вот он — поезд; окна отливали ярким светом, как кресты на церкви (...)

«Мужики»: (...) Николай и Ольга видели, как заходило солнце, как небо, золотое и багровое, отражалось в реке, в окнах храма и во всем воздухе (...)

Там же: (...) но по ту сторону на горе уже протянулась полоса света, церковь сняла (...)

«В овраге»: Вот и роща осталась позади. Видны уже были верхушки фабричных труб, сверкнул крест на колокольне (...) ¹⁸

«Перекасти-поле»: «Оттого, что я поднимался, все казалось мне исчезающим в яме. Соборный крест, раскаленный от лучей заходящего солнца, ярко сверкнул в пропасти и исчез.

Образ этот проходит через все творчество Чехова. Ср. уже в ранних вещах:

«Встреча» (1887): На деревню легла уже большая тень, избы потемнели; церковь, сливаясь в потемках, росла в ширину и, казалось, уходила в землю... Слабый красный свет, должно быть, отражение вечерней зари, ласково мигал на ее кресте.

«На реке» (1886): Они глядят вперед (...) и видят белеющее пятно. Плот опять несет к той же белой церкви. Божий храм ласково мигает им солнцем, которое отражается в его кресте и в лоснящемся зеленом куполе (...).

«Хитрец» (1883): Солнце уже зашло, но не совсем... Кое-где золотились еще домовые трубы и сверкали церковные кресты...

И вот показательно, что сходный образ есть у Тургенева:

Дворов двадцать лепилось вокруг старой, деревянной, одноглавой церкви с зеленым куполом и крошечными окнами, ярко рдевшими на вечерней заре («Поездка в Полесье»).

Ср. там же: (...) весь кругозор был охвачен бором; *нигде не белела церковь, не светлели поля* — все деревья да деревья (...)

Возможно, что чеховская «constante» была ему подсказана Тургеневым¹⁹. Здесь не подражание, а творческое усвоение, результат влияния в подлинном, строгом смысле этого слова. Высказанное предположение подкрепляется еще одним примером. Это — чеховские концовки на тему «ухода», встречающиеся у него постоянно²⁰. Здесь большое сходство чеховской композиционной манеры с тургеневской. Ср., например:

«Через полчаса мы разошлись» («Малиновая вода»); «На другой день я покинул гостеприимный кров г. Полутыкина» («Хорь и Калиныч»); «Трифон Иванович выиграл у меня два рубля с половиной и ушел поздно весьма довольный своей победой» («Уездный лекарь»); «Мы отправились на охоту» («Бурмистр») и тому под.

В другой связи мне придется остановиться подробнее на различных вариантах разработки этой темы у Чехова и выяснить различие выполняемых ею функций у него и у Тургенева. Покуда отмечу, что при всем том, если дать себе труд прочесть концовки всех указанных выше рассказов и сравнить их с тургеневскими, нельзя не увидеть их и ритмической и лексической близости.

Отношение Чехова к Тургеневу и к себе самому (трудно разграничить это, ибо, повторяю, Чехов был *проникнут* Тургеневым) было крайне сложно, и разобраться в нем тем труднее, что Чехов высказывался об этом лишь намеками. В этом отношении исключительно важна его авторская исповедь, каковою являются, как мы видели, слова Тригорина (и Треплева о нем) — особенно следующее место (разговор Тригорина с Ниной во II действии):

Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его

страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону (...), вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю (...), и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей.

Если принять, что здесь Тригорин — alter ego Чехова, то надо признать, что Чехов дает себе, разумеется, чересчур строгую и одно-стороннюю, но все же в известной мере мотивированную оценку. Не говоря уже о его драматических произведениях, и в его рассказах «интеллигенты», едва заводят между собой беседу, как сплошь да рядом сбиваются на рассуждения о том, что жизнь сера, бледна, скучна, что это оттого, что «мы» не умеем, не хотим работать и что, не будь этого, как она могла бы быть прекрасна и счастлива, и тому под. (см., например «Три года», «Моя жизнь», «Дуэль», «Княгиня», «На пути», «Соседи», «Невеста» и столько других вещей). При этом в таких случаях с разговорной речи они переходят на «литературный» язык. Правда, если не в своих драмах (о чем ниже), то в рассказах Чехов здесь обычно соблюдает меру и постепенно отделяется в них от элементов «публицистики» и «нравоучительства»; все же наличие этих элементов в некоторых и притом как раз особо значительных вещах его до известной степени нарушает общее впечатление. Есть и еще указания, что Чехова смущала эта его склонность. В воспоминаниях Горького о Чехове имеется один любопытный эпизод. Чехов делился с Горьким своими мыслями о положении народного учителя. Он увлекся, говорил долго и горячо, а затем: «Он посмотрел вокруг и пошутил над собой: “Видите, — целую передовую статью из либеральной газеты я вам закатил...”»²¹. Чехов здесь «цитирует» самого себя. В одном из его ранних рассказов «герой», от лица которого ведется повествование, вспоминает:

После обеда я подошел к Зине и, чтобы показать ей, что есть люди, которые понимают ее, заговорил о среде заедающей, о правде, труде, женской свободе. С женской свободы под влиянием «шофе» переехал я на паспортную систему (...) Говорил, впрочем, искренно и складно, точно передовую статью вслух читал. («Дочь коммерции советника»)

Но так приблизительно говорят у него и в некоторых поздних рассказах симпатичные, развитые люди, над которыми он и не думает иронизировать. В иных случаях впечатление получается такое, будто рассказ с его сюжетом, «интригой», лишь предлог для своего рода

«проповеди» — как это сплошь да рядом в «гражданской», «обличительной» литературе, между тем как на самом деле, если дочитать любой из таких рассказов до конца, становится ясно, что главное дело все же не в «проповеди», а в чем-то другом, что символизируется «сюжетом». Здесь — кое-что общее у Чехова с Тургеневым. Ведь и у Тургенева элемент публицистики, философского диалога *всаживается* в повествование так, что может легко быть изъят из него в качестве материала для школьных сочинений о «лишних людях», «идеалистах сороковых годов» и тому под. Ничего подобного у Толстого. У него разговоры о личном, интимном и об «отвлеченном» органически связаны одни с другими и с сюжетной экспозицией и ведутся в одном и том же тоне бытовой речи.

Было бы, однако, неосторожно утверждать, что у Тургенева это недостаток. Тургенев был «человеком сороковых годов», а эти люди, по-видимому, говорили друг с другом так, как они говорят у Тургенева. Переписка Бакуниных или Герцена с его близкими как будто свидетельствует об этом. Но то, что всецело «реалистично» у Тургенева, у Чехова уже скорее анахронизм. У него это препятствует восприятию целого произведения как своего рода «пейзажа». Быть может, сам Чехов-Тригорин не вполне отдавал себе отчет в том, что он разумеет, называя себя «пейзажистом» по преимуществу. Суть дела не в том, к какой категории относится материал художника — к «жанру» или к «пейзажу», а в способах его обработки — и вот в этом Чехов столько же близок к Тургеневу, сколько и противостоит ему. Тургенев величайший мастер словесной живописи, но именно это его мастерство нередко вредило ему, что он сам в себе сознавал и от чего не в силах был отделаться. В одном письме к П.В. Анненкову (21 февр. 1868 г.) он говорит:

Читал я роман Авдеева в «Современном обозрении». Плохо, очень плохо! Может быть, он тем неприятнее на меня подействовал, что я не могу не признать в нем некоторое подражание моей манере, и слабые стороны моей манеры тем сильнее бьют мне в нос. Мне кажется, заставь кто меня много читать произведения Авдеева, я непременно и с отвращением брошу собственное перо. *Ох, эта литература, которая пахнет литературой!* Главное достоинство Толстого состоит в том, что его вещи жизнью пахнут²².

Это глубоко верно. Тургенев часто злоупотреблял своим мастерством, часто поддавался соблазну «говорить красиво» (вразрез с требованием своего Базарова), не считаясь с тем, насколько это соответствует общему замыслу. В изумительной главе «Отцов и детей», посвященной болезни

и смерти Базарова, — едва ли не лучшее из всего написанного Тургеневым — есть, однако, такое место (пассаж, где речь идет о том, как Базарову внезапно стало хуже):

Все в доме вдруг словно потемнело; все лица вытянулись, сделалась странная тишина; со двора унесли на деревню какого-то горластого петуха, который долго не мог понять, зачем с ним так поступают.

Эта последняя «гоголевская» фраза грубо дисгармонирует с общим тоном и стилем повествования. Она выпячивается, мешает восприятию целого. У Тургенева это далеко не единственный случай. В этом его отличие от классиков в подлинном смысле этого слова — от Гоголя 1-й части «Мертвых душ», «Шинели», «Коляски», от Пушкина «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки», от Лермонтова «Тамани». В этом — его отличие и от Чехова в его наиболее совершенных вещах, каковы «Степь», «Верочка», «Душечка», «Архиерей», «В овраге». Сам собою встает вопрос: насколько эти подлинные классики помогли в данном отношении Чехову? Насколько он находился под их влиянием? Проверку удобнее произвести, двигаясь от более близкого по времени — Гоголя к Лермонтову и Пушкину. Начну, как и раньше, с обнаружения «прямых улик». Что касается Гоголя, то в другом месте²³ я уже имел случай указать на явные «цитаты» из «Мертвых душ», и также из «Тараса Бульбы» в «Степи». Приведу еще одну параллель:

«Степь» (описание вечера): Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимается веселая, молодая трескотня, какой не бывает днем; треск, подсвистывание, царапанье, степные басы, тенора и дисканты — все мешается в непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить.

«Шпонька»: (...) и что за вечер! как волн и свеж воздух! как тогда оживлено все: степь краснеет, синее и горит цветами; перепела, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, от них свист, жужжание, треск, крик, и вдруг стройный хор; и все не молчит ни на минуту. А солнце садится и кроется.

Показательно, что у Чехова есть еще одно описание вечера в степи, тоже кажущееся своего рода перефразировкой гоголевского: «Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой...» («В овраге»). Ср. «Сорочинскую ярмарку»: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно проплывав свой полдень и утро (...)».

Приходится снова напомнить о ходячей формуле относительно зависимости русской литературы нового времени от «Шинели». Под этим обычно подразумевается гуманитарное настроение, преобладающее в этой

литературе, сострадание к человеку, сознание человеческого братства — как ее доминанта. Но кажется, что только Чехов первый увидел *другой* план «Шинели». Акакий Акакиевич жалок и вместе — ужасен. Ужасен своей «влюбленностью» в мертвую вещь, шинель²⁴, своей в этом смысле пошлостью. И вот у Чехова есть, так сказать, второе воплощение Акакия Акакиевича: это мелкий чиновник (в рассказе «Крыжовник»), всю жизнь мечтавший о собственной даче, где он будет жить на пенсии и разводить крыжовник, и в конце концов добившийся осуществления своей мечты. Он «влюблен» в свой крыжовник, как Акакий Акакиевич в свою шинель. Оба они пребывают в плане «дурной бесконечности». В плане «дурной бесконечности» пребывает и Афанасий Иванович из «Старосветских помещиков», поскольку его любовь к Пульхерии Ивановне носит отпечаток автоматизма; но все же он не ужасен, а жалок и трогателен, — и верность житейскому ритуалу, создавшемуся в пору его сожительства с женою, и после ее смерти обусловлена верностью ее памяти. И опять-таки у Чехова есть и этот образ человека, пребывающего в таком же плане «дурной бесконечности». Это старушка Чикамасова в раннем (1883), но уже поражающем своим совершенством рассказе «Приданое», которая и после смерти дочери, для которой она в течение долгих лет шила приданое, продолжает что-то шить, уже машинально, автоматически — подобно тому, как Афанасий Иванович продолжает есть те кушанья, которые особенно «любила покойница».

После Гоголя — Лермонтов. Приведу то место из «Дуэли», где описывается начало поединка. Ни дуэлянты, ни секунданты, оказывается, не знакомы с установленной процедурой: «Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? — спросил фон Корен, смеясь. — У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...»

И действительно, в «Дуэли» есть место, очень близкое к соответствующим местам из «Княжны Мери», — как раз там, где излагается эпизод поединка.

«Дуэль» (Прибытие фон Корена к месту поединка): *«Первый раз в жизни вижу! Как славно! — сказал фон Корен, показываясь на поляне и протягивая обе руки к востоку. — Посмотрите: зеленые лучи!»*

На востоке *из-за гор* вытянулись два зеленых луча, и это, в самом деле, было красиво. Восходило солнце.

«Княжна Мери» (Печорин и Вернер едут на место поединка): *Я не помню утра более голубого и свежеего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление (...)*

«Скорей же стреляй!» — думал Лаевский и чувствовал, что его бледное, дрожащее, жалкое лицо должно возбуждать в фон Корене еще большую ненависть.

Капитан мигнул Грушницкому, и этот, думая, что я трушу, принял гордый вид, хотя до сей минуты тусклая бледность покрывала его щеки.

Замечу кстати, что «Княжна Мери» не единственный источник «Дуэли». Конец поединка Лаевского с фон Кореном настолько близок к концу поединка в «Капитанской дочке», что нельзя не предположить здесь заимствования из пушкинской повести: дьякон в «Дуэли», кричащий из-за куста «он его убьет», играет роль, аналогичную той, какую играет у Пушкина Савельич. Поскольку же дело идет о заимствованиях у Лермонтова, следует отметить еще чеховский рассказ «Воры», представляющий собою явную переработку «Тамани»: и там и здесь девушка, участница шайки, занимающейся преступным промыслом, соблазняет случайно остановившегося у них на ночлег путника, для того чтобы дать возможность своим сообщникам выполнить то, что они затеяли²⁵.

Если не считать указанной параллели между «Дуэлью» и «Капитанской дочкой», то никаких совпадений у Чехова с Пушкиным не имеется. Это не значит, что Пушкин не оказал своею прозою никакого влияния на Чехова. Чеховская проза имеет одну — исключительно важную, особо характерную черту, — роднящую ее с пушкинской и — никакой другой. Но об этой черте мне придется говорить в другой связи.

* * *

Классическое искусство — искусство *совершенное*. Совершенство же художественного произведения состоит в его цельности, гармоничности, отсутствии чего бы то ни было излишнего. Путь к достижению этого крайне труден и изобилует опасностями. В своем стремлении к совершенству, в своем сопротивлении своим слабостям, препятствующим ему в этом, художник нередко бывает несправедлив к себе, жертвует очень многим, что следовало бы сохранить, использовать из своих достижений, недооценивает их; в своем стремлении освободиться от всего лишнего, в своей борьбе со всяческими шаблонами, внешней «красивостью» заходит чересчур далеко по пути самоограничения, творческого аскетизма. В одном письме к Горькому (1899) Чехов дает такой отзыв о нем:

Описания природы художественны; Вы настоящий пейзажист. Только чистое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п. — такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными; красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.

Но что бы осталось от самого Чехова, если бы он выключил подобные «уподобления» из своих вещей, что, например, тогда осталось бы от «Степи», этого его шедевра? И как возможно достигнуть «красочности» и «выразительности» единственно при помощи тех «простых фраз», какие он приводит в пример Горькому? Недоразумение это объясняется, должно быть, тем, что, когда художник узнает у другого свое в преувеличенном виде, это свое воспринимается им как некоторая раздражающая его условность. Вернемся к приведенному выше сопоставлению Треплева своей манеры с тригоринской: «...а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля...» Нет ли здесь косвенной критики одного места из «Якова Пасынкова»:

Он (Пасынков) уверял, что, когда при нем играли «Созвездия» (Шуберта), ему всегда казалось, что вместе с звуками, какие-то голубые длинные лучи лились с вышины ему прямо в грудь. Я еще до сих пор, при виде безоблачного ночного неба с тихо шевелящимися звездами, всегда вспоминаю мелодию Шуберта...²⁶

Однако у самого Чехова описание лунной ночи отнюдь не всегда сводится к упоминанию о блестящем бутылочном осколке. Все дело, конечно, в мере, в степени частоты «уподоблений» и прочих средств экспрессии, а главное, в их мотивированности, в соответствии в этом отношении «формы» с «содержанием», т. е. общим впечатлением от произведения как целого. Вот с этой точки зрения поучительно сопоставить чеховского «Егеря» с его тургеневским прообразом. У Тургенева рассказ начинается с описания «сцены», где имеет произойти «действие», занимающее полторы страницы в восьмую часть листа (8°), — березовой рощи, показанной так, как ее видел автор, с его собственными оценками виденного. «Я, признаюсь, не слишком люблю это дерево — осину — с ее бледно-лиловым стволом...» и т. д. И заканчивается снова описанием наступающего вечера. Описания эти сами по себе восхитительны, но у них нет никакой связи с сюжетом рассказа. «Пейзаж» и «жанр» не слиты в одно целое, в общую картину. Пейзаж — только

«рамка». Не то у Чехова. И у него рассказ начинается с пейзажа. Но этот зачин всего в 4 строки:

Знойный и душный полдень. На небе ни облачка... Выжженная солнцем трава глядит *уныло, безнадежно*: хоть и будет дождь, *но уж не зеленеть ей...* Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками *или ждет чего-то*.

Здесь образы, символизирующие душевное состояние женщины, влюбленной в своего мужа, постоянно и напрасно поджидающей его возвращения. В пейзажном зачине, таким образом, уже скрыта тема рассказа. Функция пейзажа тем самым выполнена, и далее в нем нет более нужды. Заканчивается рассказ описанием ухода егеря, как это видит его жена:

Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге (символ эмоциональной напряженности Пелагеи)... Она, бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг. Но вот красный цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк, шаги не видимы, собаку не отличишь от сапог. Виден только один картузик, но... вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу и картузик исчезает в зелени.

— Прощайте, Егор Власыч! — шепчет Пелагея и поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидеть белый картузик.

Известны слова Чехова, формулирующие сущность его поэтики: если в рассказе упоминается о ружье, то надо, чтобы оно в конце концов выстрелило²⁷. В идеале для него каждое произведение художественного слова — своего рода *система*, где все элементы связаны друг с другом и где ничто не может быть замещено чем-либо другим; иначе — *вся система распадается*. Это и есть *лаконизм*. Лаконизм, конечно, связан до известной степени с краткостью, сжатостью: чем короче произведение искусства, воспринимаемого во времени — поэзии, музыки, — тем легче оно усваивается как целое. Но лаконизм все-таки не одно и то же, что краткость: «божественные длинноты» Шуберта! Из его квартетов или Неоконченной симфонии нельзя было бы вычеркнуть ни одного такта, не разрушив целого. Это надлежит отметить, так как литературоведы подчас смешивают оба эти понятия. Чехов из своих собственных вещей ставил выше всего рассказ «Студент». А. Дерман²⁸ объясняет это тем, что в «Студенте» насыщенность содержания сочетается с предельной краткостью. Может быть, и сам Чехов так понимал дело²⁹. В критических заметках, рассеянных в его письмах, он постоянно

настаивает на необходимости для писателя добиваться максимальной сжатости изложения. Однако есть же у него вещи, не уступающие в совершенстве «Студенту», но по размерам приближающиеся к произведениям «большой формы». И в них попадают детали, могущие на первый взгляд показаться не необходимыми, — и требуется внимательнейший анализ для выяснения их функции в «системе». Приведу пример из одного из совершеннейших его произведений — «В овраге» — в том месте, где рассказано, как Липа несет из городской больницы домой своего умершего от ожога ребенка:

Липа спустилась по дороге и, не доходя до поселка, села у маленького пруда. Какая-то женщина привела лошадь поить, и лошадь не пила.

— Чего же тебе еще? — говорила женщина тихо, в недоумении. — Чего же тебе?

Мальчик в красной рубахе, сидя у самой воды, мыл отцовские сапоги. И больше ни души не было видно ни в поселке, ни на горе.

— Не пьет... — сказала Липа, глядя на лошадь.

Но вот женщина и мальчик с сапогами ушли, и уже никого не было видно.

Зачем это нужно? Это выясняется из дальнейшего:

О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения (птиц), когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей. Если бы с ней была мать, Прасковья, или Костыль, или кухарка, или какой-нибудь мужик!

Тяжесть положения Липы, ищущей хоть кого-нибудь, подчеркивается тем, что люди, встретившиеся ей, заняты своим незначительным делом. Липа силится заинтересовать себя тем, что лошадь не пьет, принять участие в женщине, приведшей лошадь; но, в сущности, ни ей до этой женщины, ни женщине до нее нет никакого дела. В другой связи постараюсь показать, что и прочие детали — и сапоги, которые моет мальчик, и красная рубаха на нем — также мотивированны. Это потребует рассмотрения «В овраге» в целом. Для того же, чтобы перейти к этому, а также и к анализу нескольких других лучших образцов его творчества, необходимо сперва ознакомиться с различными общими особенностями его средств экспрессии, или — что то же — его лаконизма.

Лаконизм предполагает, во-первых, строжайшую мотивированность

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА

словоупотребления, во-вторых, единство символики и, наконец, единство композиционного плана. Что до первого условия, то одним из критериев, насколько оно соблюдается, является отсутствие синонимов. Мало кто среди писателей не поддается легкому соблазну пользоваться тем богатством каждого языка, которое умнейший Фонвизин назвал «дурацким богатством», т. е. наличием таких речений известных категорий, которые в силу частого употребления утратили, каждое, полноту своего первоначального смысла, свою единственность и в общем языке стали в силу этого «синонимами» других речений. В поэтическом языке нередки случаи пользования подобными синонимными предложениями вперемежку, для разнообразия, для внешней «красоты слога» — между тем как мерилом художественного совершенства является как раз обратное: отсутствие всяческих *à peu près**, а значит, употребление каждой лексемы, каждого словосочетания в каком-либо одном специфическом значении, которое лишь приблизительно может быть выражено другой лексемой, другим словосочетанием. Художник слова возвращает слову его смысл, вводя его в контекст, — или одаряет его новым смыслом, которым до того оно обладало лишь потенциально. Для проверки, насколько удовлетворяет этому условию Чехов, я остановлюсь на примере употребления в его языке, по сравнению с языком некоторых других писателей, одной категории лексем, тех, какими обозначается указание на те или другие акты говорения у персонажей повествования. Я избрал именно эту категорию оттого, во-первых, что относящиеся к ней предложения естественно, в силу своей функции тяготеют к синонимичности (ведь они выполняют, так сказать, вспомогательную роль, «указывают» на говорящего и — не более), а во-вторых, что в русском языке, в отличие от многих других, число «синонимных» лексем одного из подвидов этой категории сравнительно очень велико — отсюда соблазн расхотать как попало это «дурацкое богатство». Указанная категория лексем распадается на два подвида: слова, выражающие акт говорения вообще, и слова, выражающие акт ответа на вопросы. Первый подвид включает в себя множество речений, выражающих интонационные оттенки акта говорения. Приведу примеры, показывающие, как использовано это словарное богатство Чеховым по сравнению с другим мастером слова, к которому, как мы видели, в целом ряде отношений Чехов стоит ближе всего, — Тургеневым. В рамках настоящей работы я решил ограничиться материалом, взятым из двух их вещей: тургеневского рассказа

* Приблизительно (франц.).

«Певцы», считающегося одним из лучших образцов его творчества, и чеховского — «Ведьма».

«*Певцы*»: (...) Начинать, начинать, — одобрительно подхватил Николай Иваныч. — Начнем, пожалуй, — хладнокровно (...) *промолвил* рядчик, — я готов. — И я готов, — с волнением произнес Яков. — Ну, начинайте (...), — *пропищал* Моргач (...). — Начинай! — утрюмо и резко *проговорил* Дикий Барин.

Явно, что для Тургенева незаметны смысловые (эмоциональные, интонационные) оттенки *промолвил*, *произнес*, *проговорил*, — иначе он не сопровождал бы их определениями (хладнокровно, с волнением, утрюмо и резко) — и если у него эти глаголы чередуются, то, очевидно, для разнообразия, для «красоты слога».

Ср. «*Ведьма*»: — Я зна-аю! — *бормотал* он (дьячок Савелий), грозя кому-то под одеялом пальцем... — Поди ложись! — *проворчал* дьячок... — Это почта... — *проворчал* Савелий... — Проехала! — *сказал* Савелий, ложась. (...) Колокольчик прозвучал немного и опять замер (...) — Не слышать... — *пробормотал* дьячок (...) — Почту кружит! — *прохрипел* он, злобно косясь на жену. (Почтальон, которого занесло к Савелию, укладывается спать.) — Собачья жизнь... — *пробормотал* он, кладя руки под голову и закрывая глаза. (Подозрения Савелия насчет «ведьмы» — его жены — усиливаются, и он обрушивается на нее бранью. Жена не остается в долгу.): — А, сатана длиннополая! — *прошипела* дьячиха. (...) — Хотя я и длиннополый нечистый дух, — *проговорил*, немного постояв, Савелий, — а тут им нечего спать... (Савелий будит почтальона и торопит его к отъезду.) — А ехать же когда? — *забарабанил* языком Савелий (...). — Даром только ворожила: уехал! — *сказал* он, злорадно ухмыльнувшись. (...) Савелий медленно разделся, перелез через жену и лег к стенке. — А вот завтра я объясню отцу Никодиму, какая ты жена! — *пробормотал* он, съезживаясь калачиком.

Надо было бы привести рассказ целиком, чтобы показать с полной наглядностью, насколько все эти варианты «сказать» в каждом случае мотивированны. Дьячок «бормочет», когда находится еще в полусонном состоянии, «ворчит», когда, пребывая в этом состоянии, начинает убеждаться в справедливости своих подозрений насчет «привораживающей» путников «ведьмы», снова «бормочет», когда начинает думать, что опасность чьего-либо прибытия миновала, и т. д. Показательно, что ни при одном из этих глаголов нет прямого адвербиального определения: употребление каждого из них мотивируется контекстом, где настроение

говорящего показано его мимикой, его действиями. Следует обратить внимание и на соблюдение принципа экономии средств: когда Савелий успокаивается, его акт говорения передается «нейтральным» глаголом — «сказал». Во втором случае употребления этого «нейтрального» глагола настроение говорящего выражено указанием на его мимику. Этого указания достаточно, и какой-либо эквивалент (говоря условно) «сказал» был бы здесь излишним. Отмечу кстати еще одно: в дочеховской художественной прозе были в ходу *три* таких «нейтральных» глагола: *сказать*, *промолвить* и *проговорить*. У Тургенева, например, *промолвил*, *проговорил* употребляются как безусловные синонимы глагола *сказал* в таких контекстах, где у Пушкина только этот последний глагол. Чехов пользуется *двумя* нейтральными глаголами этого разряда: *сказать* и *проговорить* — однако не безразлично: *проговорить* у него специфицируется в смысловом отношении тем или иным определением, слегка подчеркивающим интонацию, тогда как *сказать* выполняет функцию, безусловно, нейтральную. Вот несколько наудачу взятых примеров:

«*В родном углу*»: (...) в комнату вошла тетя Даша и *сказала*: — Алена тебя встревожила, душечка, я усала ее домой в деревню. (...) — Тетя, *быстро проговорила* Вера, — я выхожу за доктора Нещапova (...). «*Новая дача*»: Лошади были белые как снег (...) — Чистые лебеди, — *проговорил* Родион, *глядя на них с благоговением*. (...) — Только что белые, а что в них? — *сказал он* (Козов). «*Дом с мезонином*»: Женя отрицательно покачала головой, и *слезы показались у нее на глазах*. — Как это непонятно! — *проговорила она*. Ср. там же: «О, мама, — *сказала* Женя (...), — тебе вредно спать днем».

Сам по себе глагол *проговорить* у Чехова «нейтрален», почему он и допускает различного свойства определения³⁰ и ни разу без таких определений у него не употребляется, чем и оправдывается его употребление наряду с глаголом *сказать*. У Чехова эти глаголы не являются синонимами. И то, что из этих двух глаголов Чехов избрал *проговорить* для употребления его обязательно с определением — в отличие от *сказать* — также представляется с лексикологической точки зрения вполне оправданным: *проговорить* не употребляется в повседневной, разговорной речи, почему и воспринимается как лексема более «веская», экспрессивная, нежели *сказать*.

Второй разряд состоит всего из двух лексем: *отвечать* и *ответить*. Они имеют весьма сложную историю, изложение которой завело бы нас слишком далеко. В то же время, однако, проследить эту историю на

примерах весьма важно для учета места Чехова в истории русского литературного языка вообще. Поэтому я посвящаю ей особый экскурс (см. с. 346—48; — *ред.*); в настоящей же связи ограничусь общими указаниями. Старый язык знал только *отвечать*. Согласно свидетельству И.И. Дмитриева, *ответить* появляется в разговорной речи в последний период его жизни: «Так говаривали прежде только крестьяне и крестьянки в Кашире и других верховых городах»³¹. У русских классиков первой половины XIX века *ответить* не попало мне нигде. Также — и у Толстого, язык которого в словарном отношении тот же, что и Пушкина и Лермонтова. Впервые *ответить* появляется у Герцена, у Тургенева, а также и у «писателей-разночинцев». И у них, и у Тургенева *ответить* и *отвечать* — синонимы.

Например, «Отцы и дети»: «Мы еще увидим (...)» — Как прикажете, — *ответил* Базаров». Ср.: «Да посмотри, чай, желтый у меня язык?» — Желтый, — *отвечал* Аркадий». В столь же недифференцированном значении употреблены здесь эти глаголы и с определяющими словами и словосочетаниями: «Евгений Васильевич, — *отвечал* Базаров ленивым, но мужественным голосом. (...) — Здравствуйте, — *ответила* она негромким, но звучным голосом». В другом диалоге Базаров *ответил* с коротким зевком, а тут же — «небрежно *отвечал*»³². У Чехова *отвечать* и *ответить* дифференцированы. Во-первых, *отвечать* воспринимается им уже как глагол «несовершенного» или «многократного» вида. Отсюда употребление его в таком, например, контексте:

Обыкновенно входил я без доклада (...) — Кто там? — слышался (...) голос. — Это Павел Константиныч, — *отвечала* горничная или няня («О любви»). Ср. еще: Приказчика то и дело требовали в дом. — Табунов? — спрашивали у него. — Копытин? Жеребовский? — Никак нет, — *отвечал* Иван Евсевич и (...) продолжал думать вслух («Лошадина фамилия»). Ср. еще в «Ариадне»: Когда я и Ариадна удили пескаррей, Лубков (...) подшучивал надо мной или учил меня, как жить. — Удивляюсь, сударь, как это вы можете жить без романа! — говорил он (...). — Я старше вас почти на десять лет, а кто из нас моложе? (...) — Конечно, вы, — *отвечала* ему Ариадна.

Только раз *отвечал* употреблено без оттенка «многократности» — в рассказе «Огни»:

— С какой же стати мы будем принимать? — кричал фон Штенберг (...). От кого это котлы? — От Никитина... — *отвечал* угрюмо чей-то бас.

Здесь *отвечал* — в соответствии с *кричал*. Вместо оттенка многократности — оттенок *длительности*: из контекста видно, что дело идет о затянувшемся и ни к чему не приводящем споре.

Во-вторых, — и в связи с этим основным восприятием *отвечать* — этот глагол у него встречается (впрочем, редко) для выражения оттенка нерешительности, вялости в речи отвечающего:

— Тебе кажется, уже, пора молоко пить, — сказала Таня мужу. — Нет, не пора... — *отвечал* он, садясь на скамейку. («Черный монах»)

Отвечать как синоним *ответить* я нашел только в одной ранней вещи — «Шведская спичка»:

— А кто этот Николашка? — Баринов камердинер (...) — *отвечал* Ефрем.

* * *

Строгая мотивированность в пользовании теми или иными средствами экспрессии, недопущение никаких «украшений» речи, какие могли бы нравиться «сами по себе», никаких *à peu près*, включение всех деталей в систему — вот основная тенденция чеховского творчества, выясняющаяся из рассмотрения приведенных только что мелочей, — мелочей, конечно, кажущихся таковыми только при поверхностном восприятии. С эстетической точки зрения понятие *детали* в значении «мелочи» бессмысленно. Из чего, кроме «мелочей», состоит «Über allen Gipfeln...» или на «На холмах Грузии»? И некрасивые уши Каренина столь же «существенны», как и то, что Анна кончает жизнь, бросаясь под поезд, ибо ее трагедия предрешена этими ушами. «Существенно», важно все, что необходимо в системе, что обуславливает *единство* продукта творчества. Вопрос в том, *что такое это единство*. Здесь и надо различать, поскольку дело идет о литературе, «прозу», т. е. повествование, «историю», и «поэзию». Единство в «прозе» это — необходимая взаимозависимость конкретных явлений, «событий» и их отражений в сознании, это то, что Толстой называл «сцеплениями». Это — единство жизненного процесса; что происходит в тесном кругу нескольких людей, включается по необходимости в историю социального целого; что происходит *hic et nunc** с каждым из этих людей, включается в его историю от его рождения и до смерти. В пределе, роман — *эпопея*. К этому и тяготеет «Война и мир», и известно, что Толстому рамка его романа казалась

* Здесь и теперь (*лат.*).

еще слишком тесной: это был еще только пролог к истории декабристов, и этому прологу должна была предшествовать эпопея времени Петра Великого. «Содержание» поэзии в пределе тоже безгранично, но только в другом смысле. В «Über allen Gipfeln» и в «На холмах Грузии» нет, собственно, ни «начала», ни «конца», почему и вопрос о возможном расширении их рамки сам собою отпадает. Здесь то, что «показано», в силу того самого как показано оно, уже включено в бесконечность, — но только бесконечность другого плана, нежели бесконечность жизненного процесса, вневременное бытие. Здесь — нет никаких «сцеплений», никакого «узла», который должен быть «развязан». Единство здесь в согласованности *символов*, которые вовсе не непременно «образы», а может быть, просто *звучания*, например эти повторяющиеся *l* и *ai* у Гете. Здесь формальное совершенство, само собою говорящее о свершении, завершенности, т. е. о жизни во втором плане бытия, вневременной и в *этом* смысле — вечной. «Проза» и «поэзия» находятся, таким образом, друг к другу в отношении полярности. Ясно, что в таком же отношении и их средства экспрессии. «Проза» тяготеет к реалистическому воспроизведению жизни, «поэзия» — к символическому, или, что, в сущности, то же, импрессионистическому. А это значит, что в «прозе» важно по возможности исчерпывающее воспроизведение конкретных деталей, причем нет необходимости, чтобы каждая из них была непосредственно показана: достаточно иной раз указания на *одну* характерную «мелочь», чтобы читатель *увидел* все остальное в данном комплексе. Таков, как известно, метод Толстого, что было превосходно подмечено Чеховым: «Герои Толстого взяты “готовыми”, — писал он Суворину в 1889 году, — прошлое и физиономии их неизвестны, угадываются по намекам, но ведь Вы не скажете, чтобы эти герои Вас не удовлетворяли». В «поэзии» же из каждого эмпирически данного объекта выхватываются отдельные черточки, роднящие его с угадываемым, чувствуемым, но в эмпирической данности отсутствующим Всеединством. Так или иначе, понятно, что, поскольку дело идет о соответствующих средствах словесного выражения, проза тяготеет скорее к *аналитическому* стилю, поэзия же — к *синтетическому*³³ — причем эти тенденции, конечно, могут проявляться и там, где внимание «поэта» направлено не на «второй», а на «первый» план бытия, а внимание «прозаика» как раз на «второй»: ведь предложенная выше формулировка по необходимости схематична, в каждом большом писателе совмещаются «прозаик» с «поэтом», и все дело в том, какая из тенденций в каждый данный момент преобладает у него. С этой точки зрения показателен

особо яркий пример аналитического стиля у Тургенева — именно оттого, что как раз он в стольких отношениях был, действительно, поэтом в прозе. Это описание ярмарки в рассказе «Лебедянь»:

На ярмарочной площади бесконечными рядами тянулись телеги, а за телегами лошади всех возможных родов: рысистые, заводские, биточки, возовые, ямские и простые крестьянские. Иные, сытые и гладкие, подобранные по мастям, покрытые разноцветными попонами, коротко привязанные к высоким кряквам, боязливо косились назад, на слишком знакомые им кнуты своих владельцев-барышников; помещичьи кони, высланные степными дворянами за сто, за двести верст, под надзором какого-нибудь дряхлого кучера и двух или трех крепкоголовых конюхов, махали своими длинными шеями, топали ногами, грызли со скуки надолбы; саврасые вятки плотно прижимались друг к дружке; в величавой неподвижности, словно львы, стояли широкозадые рысаки с волнистыми хвостами и косматыми лапами, серые в яблоках, вороные, гнедые. Знатки почтительно останавливались перед ними. В улицах, образованных телегами, толпились люди всякого звания, возраста и вида: барышники, в синих кафтанах и высоких шапках, лукаво высматривали и выжидали покупщиков; лупоглазые, кудрявые цыганы метались взад и вперед (...), глядели лошадям в зубы, поднимали им ноги и хвосты, кричали, бранились (...).

Крайний пример синтетического стиля описания — опять-таки ярмарки — у Гоголя в «Сорочинской ярмарке»:

Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срывается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? Шум, брань, мычание, блеяние, рев — все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа. (...) Только хлопанье по рукам торгашей слышится со всех сторон ярмарки. Ломается воз, звенит железо, гремят сбрасываемые на землю доски, и закружившаяся голова недоумевает, куда обратиться.

Это — предельные случаи. Между ними — описание воскресного торгового дня у Чехова («В Москве на Трубной площади»):

Копоятся, как раки в решете, сотни тулупов, бекеш, меховых картузов, цилиндров. Слышно разноголосное пение птиц, напоминающее

весну. Если светит солнце и на небе нет облаков, то пение и запах сена чувствуются сильнее, и это воспоминание о весне возбуждает мысль и уносит ее далеко-далеко. По одному краю площадки тянется ряд возов. На возах не сено, не капуста, не бобы, а щеглы, чижи, красавки, жаворонки, черные и серые дрозды, синицы, снегири. Все это прыгает в плохих, самоделковых клетках, поглядывает с завистью на свободных воробьев и щебечет. (...) Около птиц толкуются, шлепают по грязи, гимназисты, мастеровые, молодые люди в модных пальто, любители в донельзя поношенных шапках, в подсученных, истрепанных, точно мышами изъеденных брюках.

Это из рассказа начального периода (1883). Для понимания творческих тенденций Чехова важно сопоставить этот отрывок с двумя вариантами изображения «массы» в шедеврах позднейшего периода, «Святою ночью» и «Перекати-поле»:

Прямо из потемок и речной тишины мы постепенно вплывали в заколованное царство, полное удушливого дыма, трещащего света и гама. Около смоляных бочек, уже ясно было видно, двигались люди. Мельканье огня придавало их красным лицам и фигурам странное, почти фантастическое выражение. Изредка среди голов и лиц мелькали лошадиные морды, неподвижные, точно вылитые из красной меди.

. . .

Эта тропинка вела к темным, похожим на впадину, монастырским воротам сквозь облака дыма, сквозь беспорядочную толпу людей, распряженных телег, бричек. Все это скрипело, фыркало, смеялось, и по всему мелькали багровый свет и волнистые тени от дыма...

(«Святой ночью»)

Большой монастырский двор (...) представлял из себя живую кашу, полную движения, звуков и оригинальнейшего беспорядка. Весь он (...) был густо запружен всякого рода телегами, кибитками (...), около которых толпились темные и белые лошади, рогатые волы, суетились люди, сновали во все стороны черные, длиннопольные послушники; по возам, по головам людей и лошадей двигались тени и полосы света, бросаемые из окон, — и все это в густых сумерках принимало самые причудливые, капризные формы: то поднятые оглобли вытягивались до неба, то на морде лошади показывались огненные глаза, то у послушника вырастали черные крылья... Слышались говор, фыркание и жеванье лошадей, детский писк, скрип.

(«Перекати-поле»)

Сходство с Гоголем бьет в глаза. Но для установления духовной генеалогии Чехова, а тем самым уразумения сущности его творческой природы еще важнее отметить другой пример изображения коллективного образа у него, где Чехов ближе во всех отношениях к Лермонтову,

чем в приведенных выше примерах к Гоголю, — и это тем более, что место, которое я имею в виду, — из произведения, являющегося верхом его творчества, «Архиерея».

В церковных сумерках толпа колыхалась, как море, и преосвященному Петру (...) казалось, что все лица (...) походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковос выражение глаз.

Ср. «Вадим»:

Поближе, между столбами и против царских дверей пестрела толпа. Перед Вадимом было волнующееся море голов (...). Вадим старался угадывать внутреннее состояние каждого богомольца по его наружности, но ему не удалось; он потерял принятый порядок, и скоро все слилось перед его глазами в пестрое собрание лохмотьев, в кучу носов, глаз, бород; и озаренные общим светом, они, казалось, принадлежали одному, живому, вечно движущемуся существу (...).

Аналитический стиль произведения художественного слова, разумеется, не то же самое, что «протокольный», канцелярский — хотя, согласно утверждению Стендаля, он именно этот последний брал себе за образец; и он не непременно чуждается таких средств образности, как сравнения, метафоры и проч., но он пользуется ими, стараясь не нарушать требований «практического разума». Вот предельный случай применения «аналитических» сравнений у Тургенева:

По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как хлопчатая бумага, (...) изменялись с каждым мгновением... («Касьян с Красивой Мечи»)

Здесь нет передачи непосредственного впечатления. Предмет восприятия разложен на свои признаки, и для каждого из этих признаков подыскан объект, обладающий им по преимуществу. Облако превращено в препарат. Этому случаю можно противопоставить другой — пример импрессионистского, синтетического стиля, такой же «предельный», находящийся по отношению к тургеневскому «на другом полюсе», — из «Степи» Чехова:

Но вот, слава Богу, навстречу едет воз со снопами. На самом верху лежит девка. Сонная, изморенная зноем, поднимает она голову и глядит на встречных. Дениска зазевался на нее, гнedyе протягивают морды к снопам, бричка, взвизгнув, целуется с возом, и колючие колосья, как венником, проезжают по цилиндру о. Христофора.

Здесь изумительное по смелости, превосходящее в этом даже гоголевское, использование средств юмора. Дело не только в «оживотворении» брички и воза, а в том, что им предоставлена роль, исполнения которой можно было бы ожидать только от девки и Дениски. А между тем правдоподобие не нарушено, невзирая на это нарушение «иерархии» объектов и логики: ведь бричка и воз, девка и Дениска, снопы, лошади — все это элементы *одного* объекта, поскольку эти элементы воспринимаются безотчетно Егорушкой. «Потенциальный» акт целования Дениски с девкою «актуализован» в образе столкновения брички с возом. Целостное впечатление возникает в порядке бессознательного подсказывания, внушения. Образ, который автор самому себе подсказал, на который его навело его же собственное описание девки и зазевавшегося на нее Дениски и который он затем подсказывает читателю, вытесняет и девку, и Дениску как самостоятельные объекты, включает их в некоторое целое³⁴.

Прием *словесных внушений* — вообще одна из характернейших черт синтетического стиля. Это достаточно известно, поскольку дело касается поэзии в условном смысле этого слова, т. е. стихов. Что до «прозы», то в ней этот стилистический элемент обычно игнорируется литературоведами. Между тем его наличие или его отсутствие является одним из критериев для решения вопроса, что, собственно, мы имеем перед собой в произведении, написанном без размера и без рифм, — поэзию или прозу, и анализ такого произведения с этой точки зрения необходим для того, чтобы *понять* его. Для чеховской прозы показателен в этом отношении язык «Студента», рассказа, который, как было уже упомянуто, он сам высоко ценил:

(Вступление): Погода вначале была хорошая, тихая (...). *Протянул* один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам *протянулись* ледяные иглы (...). Запахло зимой. (И далее): «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр», — сказал студент, *протягивая* к огню руки.

Отмеченный глагол повторен трижды, и на него обращается внимание еще двумя случаями аллитераций: *прозвучал, пронизывающий*³⁵. Им подсказывается то, что далее приходит в голову студенту:

«Прошлое, — думал он, — связано с настоящим *непрерывною цепью* событий, вытекавших одно из другого». И ему казалось, что он

только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

С этим символически связана и *переправа* на пароме — в конце рассказа.

Особенно широко и тонко использован прием употребления образов-символов словесных внушений в рассказе «Убийство». Все «действие» происходит на одном «фоне», все эпизоды протекают *ночью*, под «*вой метели*». Это — основная тема, повторяющаяся в ряде своих разработок, причем показательны частые словесные совпадения отдельных мест.

(Матвей возвращается со станции, где служили всенощную, домой): Мороза не было, и уже таяло на крышах, но шел крупный снег; он быстро кружился в воздухе, и белые облака его гонялись друг за другом по полотну дороги. (Он подходит к дому): Шлагбаум поднят, и около намело целые горы, и, как *ведьмы на шабаше*, кружатся облака снега.

Образ при вторичном его употреблении в новой разработке ярче выявляет свою символичность. Еще в одном варианте он употреблен в эпизоде, где Яков после убийства Матвея, когда все уже, таким образом, кончено, выходит из дому:

На станции и по линии уже горели огни, красные и зеленые; ветер утих, но снег все еще сыпался хлопьями и дорога опять побелела.

Сходный образ в эпилоге — описание шторма, во время которого Яков с партией других ссыльно-каторжных отправляется грузить уголь на пароход. Этим образом-символом и завершается рассказ:

Дул уже сильный, пронзительный ветер, и где-то вверху на крутом берегу скрипели деревья. Вероятно, начинался шторм.

Ср. продолжение уже цитированного отрывка из первой части рассказа — возвращение домой Матвея:

А дубовый лес (...) издавал суровый, протяжный шум. Когда сильная буря качает деревья, то как они страшны!

Этот образ подкреплён другим, сродным — откуда-то слышащихся *голосов*.

(Тереховы дома служат всенощную. Яков читает нараспев. Аглая подпевает): А вверху над потолком тоже раздавались какие-то неясные голоса, которые будто угрожали или предвещали дурное.

Эта тема «двуголосицы» повторяется и далее в новом виде:

(Яков и Аглая снова служат): Но вдруг послышались голоса. К Матвею пришли в гости жандарм и Сергей Никанорыч. Яков стеснялся читать вслух и петь, когда в доме были посторонние, и теперь, услышав голоса, стал читать шепотом и медленно. (...) Потом гости ушли, и наступило молчание. (Но едва Яков Иванович начал опять читать вслух и петь, как из-за двери послышался голос): «Братец, позвольте мне лошади в Веденяпино съездить!» Это был Матвей. И у Якова на душе стало опять непокойно.

На природу, на «обстановку» переносится то, что происходит в душе Якова и что раньше, о чем он сам рассказывает, происходило в душе Матвея: какая-то *одержимость*, нечто «бесовское». Более того: «бес» словно олицетворяется в этом непрерывно дующем и воюющем *ветре*:

Ветер бил ему (Якову) прямо в лицо и шуршал в воротнике, и казалось, что это он нашептывал ему все эти мысли, принося их с широкого белого поля... (И далее — Яков выходит пройтись по двору): ...в это время пошел снег хлопьями, — борода у него развевалась по ветру, он все встряхивал головой, так как что-то давило ему голову и плечи, будто сидели на них бесы, и ему казалось, что это ходит не он, а какой-то зверь (...).

Нелепое, неожиданное для самих участников убийство Матвея, так сказать, мотивировано, подготовлено символикой рассказа, так что оно воспринимается как нечто, что неизбежно *должно было* случиться. Колорит и тон «бесовского наваждения» поддерживается еще целым рядом образов, ассоциативно связанных со всем тем, что присуще разработке соответствующих тем на лубочных картинах или в духовных стихах и что составляет элемент религиозности выведенных в рассказе людей — *огни* на станции, *сега*, горящая *синим* огнем (спичка, зажженная Яковым), пронзительный *свист* паровоза, «*нехороший*», «тяжелый дух», шедший от бумажных денег, которые вытаскивает Яков после убийства, чтобы заплатить Сергею Никанорычу за молчание, лошади, которые выбегали со двора и «*бешено, задрав хвосты*, носились по дороге».

Мы видели, какую функцию выполняет для реализации *целостного* образа прием *повторения отдельных* частичных образов. Приняв это во внимание, получаем возможность истолковать до конца приведенное выше место из «В овраге». Почему упомянуто, что мальчик мыл отцовские сапоги и что он был в *красной* рубахе? «Сапоги» связаны с

предыдущим эпизодом — возвращения Липы с матерью с богомоля, тогда, когда она еще была счастлива:

Одна старуха вела мальчика в большой шапке, в больших сапогах; мальчик изнемог от жары и тяжелых сапог (...), но все же изо всей силы, не переставая, дул в игрушечную трубу (...).

Читатель невольно вспоминает за Липу о том, как она тогда, в первый раз, возвращалась домой, становится на ее место. *Красная рубаха* подготавливает к восприятию следующего за этим образа:

Но вот женщина и мальчик с сапогами ушли, и уже никого не было видно. Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу.

Мальчик, женщина, солнце и прочее — все это сливается в один образ. *Что-то* уходящее на покой, оставляющее Липу наедине с ее горем. Ср. еще в «Мертвом теле»:

Тихая августовская ночь. С поля медленно поднимается туман и матовой пеленой застилает все, доступное для глаза. Освещенный луною, этот туман дает впечатление то (...) моря, то громадной белой стены. (...) На шаг от (...) дороги (...) светится огонек. Тут (...) лежит мертвое тело, покрытое с головы до ног новой белой холстиной³⁶.

Аналитик, «реалист» старается увидеть и показать эмпирическую данность, так сказать, со всех возможных точек зрения, или — что то же — с никакой точки зрения, тогда как синтетическое, импрессионистское видение действительности предполагает непременно наличие одной определенной точки зрения. Действительность показывается не «сама по себе», а такую, какую она представляется субъекту — автору или тому, за кого автор говорит. Отсюда у авторов, у которых эта творческая тенденция проявляется с наибольшей силой, частое употребление таких речений, как *казаться* (*казалось, мне кажется*), *что-то, как будто* и тому под. Правда, как *будто, точно, словно*, подготавливающие развитые сравнения, нередки и у «реалистов». Всего характернее речения первых двух типов. Они особенно часты у тех писателей, которых наиболее ценил Чехов, — у Толстого в «Казаках», приводивших его в восхищение, и у Лермонтова, о языке которого он отзывался так: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»³⁷.

В «Казаках» есть места, где *казаться* встречается несколько раз в одном контексте:

Чувствовалось в воздухе, что солнце встало. Туман расходился, но еще закрывал вершины деревьев. Лес казался страшно высоким. При каждом шаге вперед местность изменялась. Что казалось деревом, то оказывалось кустом, камышинка казалась деревом. (Конец XVIII главы)

Казаться в сочетании с *все это* и тому под. служит для передачи целостного восприятия действительности. Так, в «Казаках»:

Этот лес, опасность, старик с своим таинственным шепотом, Марьянка с своим мужественным стройным станом и горы, — все это казалось сном Оленину³⁸.

Казалось здесь дает возможность сочетать самые логически несочетаемые величины в единое целое, во «все это». Такие же особенности речи у Лермонтова:

(...) казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обим сторонам лба, который (...) выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное. Глаза (...) блистали (...) страшным блеском; (...) испытующий (...) луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты... («Княгиня Лиговская», описание картины в комнате у Печорина)

То же в «Тамани», о которой Чехов говорил И.А. Бунину: «Не могу понять (...), как мог он, будучи почти мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»³⁹ И здесь *казаться* употреблено три раза в одном отрывке:

Она села против меня (...) и устремила на меня глаза свои, и не знаю почему, но этот взор показался мне чудно-нежен (...). Она, казалось, ждала вопроса (...); грудь ее то высоко подымалась, то, казалось, она удерживала дыхание.

Из иностранных писателей Чехов особенно любил Мопассана⁴⁰. И вот показательно, что конструкция с *казаться* свойственна и ему:

Например, в «L'Héritage»: «La Seine, lourde, coulait, triste et boueuse des pluies dernières, entre ses berges rongées par les crues de l'hiver; (...) et toute la campagne trempée d'eau, semblait sortir d'un bain (...)». В «Miss Harriet»: «Le soleil enfin se leva devant nous (...) et, à mesure qu'il montait, plus clair de minute en minute, la campagne paraissait s'éveiller, sourire, se secouer, et ôter, comme une fille qui sort du lit, sa chemise de vapeurs blanches». В «Boule de Suif»: «Quand il buvait,

sa grande barbe, qui avait gardé la nuance de son breuvage aimé, *semblait* tressailli de tendresse: ses yeux louchaient pour ne point perdre de vue sa choper et il avait l'air de remplir l'unique fonction pour laquelle il était né»*.

Это место особенно любопытно, так как здесь вообще немало стилистических черт, сходных с чеховскими. Насколько увлечение Мопассаном отразилось на чеховском творчестве, трудно сказать. Чехов, кажется, познакомился с Мопассаном уже тогда, когда нашел самого себя. Скорее здесь проявление, при всех их — и весьма значительных — различиях, известной общности душевной настроенности и обусловленных этим творческих тенденций.

О влиянии Гоголя на чеховское творчество уже была речь выше. В другой связи я приведу еще доказательства сродства чеховской стилистики с гоголевской. Здесь следует отметить, что *казаться* и у Гоголя встречается очень часто. Например, в «Сорочинской ярмарке»:

Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и эное, и голубой, неизмеримый океан (...), *кажется*, заснул, весь потонувши в неге (...); (...) издали уже веяло прохладой, которая *казалась* ощутительнее после томительного, разрушающего жара; Горы горшков (...) медленно двигались, *кажется*, скупая своим заключением (...); горы дынь, арбузов и тыкв *казались* вылитыми из золота и темной меди.

Немало случаев употребления *казаться* и у Тургенева, в творчестве которого «проза» совмещается с «поэзией» и «аналитическая» тенденция подчас вытесняется «синтетической». Но нет писателя, в лексике которого *казаться* занимало бы такое место, как у Чехова. У него это речение попадает едва ли не на каждой странице, во всех его вещах, начиная с самых ранних, и, что всего показательнее, особенно часто в поздних и наиболее совершенных произведениях. Так, в «Даме с собач-

* «Наследство»: Сена, унылая и мутная от недавних дождей, тяжело катала свои воды между высокими берегами, размытыми зимними паводком; (...) и вся равнина, пропитанная водой, *казалась* вышедшей из купальни. (Перевод цит. по изд.: Ги де Мопассан. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 3. С. 204) «Мисс Гарриет»: Наконец на грани горизонта показалось (...) солнце, и, по мере того как оно всходило, светлея с минуты на минуту, природа *словно* отряхивалась, улыбалась и, как девушка, вставшая с постели, сбрасывала покровы белых туманов. (Указ. изд. Т. 3. С. 123) «Пышка»: Когда он пил, его длинная борода, принявшая с течением времени оттенок любимого напитка, *словно* трепетала от нежности, глаза скашивались, чтобы не терять из виду кружку, и казалось, будто он осуществляет то единственное призвание, ради которого он родился на свет. (Указ. изд. Т. 3. С. 160)

кой» — 18 раз; в «Архиерее» — 20, причем здесь, кроме *казалось*, *ему казалось*, есть еще и сходные (несинонимные) речения: *представлялось*, *похоже было*, *что* и тому под.

Выше я формулировал лишь обобщенно, в чем состоит функция *казаться*. В его значении различаются немало смысловых оттенков в зависимости от контекста⁴¹. У Чехова в ряде случаев *казаться* употребляется для передачи ассоциаций, связанных с каким-либо непосредственным впечатлением⁴²; для передачи своеобразия, подчас обманчивости таких восприятий, причем иногда, в силу переосмысления средств юмора, воспринимаемая «мертвая» вещь наделяется качествами, присущими живому существу; вместо сравнения самой «мертвой» вещи с чем-либо «живым» передается прямо ее восприятие субъектом как чего-либо живого⁴³; для передачи действительного, конкретного восприятия, когда высказывание, сводящееся к простой констатации воспринимаемого, было бы слишком обобщенным и бесцветным. Например, в «Черном монахе»:

Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, *лунный свет ступился и вместо воды наполнял бухту (...)*.

«Свет», таким образом, конкретизируется; из понятия обращается в объект, как он и воспринимается. Нередки также случаи, когда *казаться*, как в приведенных примерах из Толстого, Гоголя, Лермонтова, употреблено для передачи восприятия отдельных объектов, отдельных явлений как некоего неделимого целого или для передачи общей эмоциональной реакции субъекта на все эти восприятия:

Мартовская ночь, облачная и туманная, окутала землю, и сторожу кажется, что земля, небо и он сам со своими мыслями *слились во что-то одно* громадное, непроницаемо-черное («Недоброе дело»). Иловайская удивленно глядывалась в потемки и видела только красное пятно на образе и мелькание печного света на лице Лихарева. Потемки, колокольный звон, рев метели, хромой мальчик, ропшущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — *все это мешалось, выросло в одно громадное впечатление, и мир Божий казался ей фантастичным*, полным чудес и чарующих сил («На пути»). Было уже видно Вязовье — и школу с зеленой крышей, и церковь, у которой горели кресты, отражая вечернее солнце; и окна на станции тоже горели, и из локомотива шел розовый дым... *И ей казалось, что все дрожит от*

холода («*На подводе*»). Варвара Николаевна улыбалась приятно и ласково, и казалось, что в доме все улыбается («*В овраге*»). А Волга была уже без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид. Все, все напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени. И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: «Голая! голая!» («*Попрыгунья*»).

С казаться функционально связана у Чехова еще одна лексема — *почему-то*. Остановлюсь на примерах из одного рассказа, «Невеста», где она встречается особенно часто:

(...) и теперь мать (...) *почему-то* казалась очень молодой (...); И хотелось *почему-то* плакать; И *почему-то* казалось, что так теперь будет всю жизнь (...); *Почему-то* про него говорили (...); (...) теперь же *почему-то* ей стало досадно; (...) и ей было жаль его и *почему-то* неловко; Но *почему-то* теперь (...) она стала испытывать страх (...); Вспомнила она *почему-то* (...); И *почему-то* показался он Наде серым, провинциальным; (...) и *почему-то* в воображении ее выросли и Андрей Андренич, и голая дама с вазой, и все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство (...); (...) и *почему-то* было смешно лежать в этой (...) постели.

Это речение выражает переживание Надей — героиней рассказа — «нереальности» того, чем она окружена и что с ней происходит; тот ее душевный перелом, в котором она не сразу отдает себе отчет и которого не может себе сперва объяснить. Показательно, что *почему-то* здесь встречается главным образом в бессубъектных предложениях и в сочетании как раз с *казалось*, чем еще более подчеркивается зависимость субъекта от его восприятий.

«Пассивное» отношение субъекта к воспринимаемому обуславливает собою целостность восприятий. Практический человек, «деятель», разлагает воспринимаемое по частям, затем распределяет эти части по «категориям» и, таким образом, руководствуясь «практическим разумом», определяет свое отношение к воспринятому и пережитому. Совершенно иного характера «пассивное», или, что то же, поэтическое восприятие данности. Некоторые из приведенных выше фраз с *казалось* проливают свет на это. В них употребление этой лексемы открывает Чехову путь к предельному по смелости и неожиданности использованию средств, свойственных, вообще говоря, для достижения юмористического эффекта. Я имею в виду случаи перечислений объектов восприятия,

обуславливающих собою то, что воспринимающему субъекту что-то начинает «казаться». Здесь не только нарушается установленная «иерархия» объектов: нарушается и логический порядок. Конкретные предметы, их признаки и их проявления — все это перечисляется как логически однородные величины. (Я повторяю, Чехов в этом отношении идет еще дальше Гоголя, у которого главной особенностью применения средств юмористической экспрессии является нарушение «иерархии» объектов или качеств.) Впрочем, иной раз Чехов в подобных случаях обходится и без «казаться»:

Обязанность непрерывно улыбаться и говорить, *звон посуды, бестолковость прислуги, обеденные антракты и корсет*, который она надела (...), утомили ее до изнеможения («*Именины*»). Никитину с тех пор, как он влюбился в Манюсю, все нравилось у Шелестовых: и дом, и садик при доме, и вечерний чай, и плетеные стулья, и старая нянька, и даже слово «хамство», которое любил часто произносить старик («*Учитель словесности*»). (...) и все тут было нехорошо, жутко: и темные *стены*, и тишина, и эти *калоши*, и *неподвижность мертвого тела*. («*По делам службы*»)

Ср. еще варианты этого пассажа:

Майские сумерки, нежная молодая зелень с теньями, запах сирени, гуденье жуков, *тишина*, тепло — как все это ново (...) («*Моя жизнь*»). И потемки, и два окошка, резко освещенные луной, и *тишина*, и скрип колыбели напоминали почему-то только о том, что жизнь уже прошла (...). («*Мужики*»)

Ср. перечисления у Тургенева:

Бывшая фрейлейн (...) представила его (...) своему мужу, у которого все блесло: и глаза, и завитые в кок черные волосы, и лоб, и зубы, и пуговицы на фраке, и цепочка на жилете, и самые сапоги... («*Яков Пасынков*»)

Здесь все на своем месте: «блестящие» части мужской фигуры перечисляются в таком порядке, в каком полагается их обозреть, сообразно со степенью их «значительности». Образ расчленен на свои элементы, расположенные по нисходящей линии. Ср. аналогичный случай перечислений в «Дворянском гнезде»:

Марфа Тимофеевна сидела у себя в комнате, окруженная своим штатом. Он состоял из пяти существ, почти одинаково близких ее сердцу: из толстозобого ученого снегиря (...), (...) собачонки Роски,

сердитого кота Матроса, (...) девочки лет девяти (...) и пожилой женщины (...) по имени Настасья Карловны Огарковой.

Юмористичность этого перечисления в том, что «существа», составляющие «штат» Марфы Тимофеевны, перечислены в порядке, *обратном* «иерархическому». Насколько это отлично от перечислений гоголевских или чеховских, где *всякий* порядок непременно нарушается!

Еще показательнее для стиля Тургенева перечисления, где цель автора — передать целостное впечатление, единый «образ», слагающийся из отдельных чувственных восприятий:

Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям; неторопливо сменяясь, протекали они по душе и оставили в ней, наконец, одно общее чувство, в котором слилось все, что я видел, ощутил, слышал в эти три дня, — все: тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов, немолчная болтовня светлых ручейков с пестрыми форелями на песчаном дне, не слишком смелые очертания гор, хмурые скалы, чистенькие деревеньки с почтенными старыми церквями и деревьями, аисты в лугах, уютные мельницы с проворно вертящимися колесами, радушные лица поселян, их синие камзолы и серые чулки, скрипучие, медлительные возы, запряженные жирными лошадьми, а иногда коровами, молодые длинноволосые странники по чистым дорогам, обсаженным яблонями и грушами... («Ася»)

Объекты восприятий размещены в соответствии с тем, какими органами чувств они воспринимались: носом, ушами, глазами. Это во-первых. Во-вторых, сперва подан «фон», «пейзаж», затем «жанр». В-третьих, при перечислении всего относящегося к «жанру» соблюдена «иерархия»: на первом месте «лица», затем «камзолы», на последнем — «чулки», к тому же: сперва люди, затем «возы»; сперва то, что встречалось чаще, — «поселяне», — а затем уже «странники». Порядок соблюден и при воспроизведении фона: сперва то, что на заднем плане, что «обрамляет», — «горы», затем «скалы» (опять — «иерархия»), затем уже то, что на переднем. Аналитическая тенденция сказывается и в том, что и там, где, например вспоминаются слуховые восприятия, уточняется их объект: ручейки «с пестрыми форелями».

Эта верность логике и принципу иерархии, эта аналитичность у Тургенева препятствует слиянию «образа», т. е. комплекса чувственных восприятий и порожденной ими эмоции в передаче всего этого словом, в единое целое, в то, что и *есть поэтический образ*⁴⁴. У Чехова указания на чувственные восприятия таковы, что объекты, вызвавшие их, выхватываются из эмпирической данности, какую создает себе

бергсоновский homo faber с его практическим разумом: они включаются в другой мир, мир интуитивного охвата всеединого, где неприменимы понятия «я» и «не-я», субъекта и объекта. Повторяю, Чехов следует здесь Лермонтову, Гоголю, Толстому, вероятно, также Флоберу и Мопассану, но идет еще дальше их. Этой своей удачей он в значительной степени был обязан своей подготовке: ведь как долго он, Антоша Чехонте, упражнялся в изыскании средств различных комических эффектов. Уже в раннюю пору у него встречаются чудесные находки, относящиеся к категории приема метонимических оживотворений, например:

Рыжие панталоны поднимают глаза к небу и глубокомысленно задумываются... («Лишние люди»)

Здесь еще, так сказать, голая метонимия. «Рыжие панталоны» замещают того, на ком они надеты. Юмористичность состоит лишь в том, что «части» совершенно произвольно и намеренно немотивированно приписана функция, выполняемая целым. Этим подчеркивается, как «целое» воспринимается предполагаемым зрителем. Сложнее и тоньше разработка этого приема в рассказе «В Париж!»: «Рекомендована новая грамматика Грота, — бормотал Лампадкин, всхлипывая своими полными грязя калошами». Здесь «часть» и «целое» находятся в обратном отношении: «целое» берет на себя функцию «части» — развитие образа, находящегося в другом рассказе — «Ночь на кладбище»: «(...) когда (...) мои калоши начали жалобно всхлипать, я свернул на дорогу (...)». Ср. еще случай такой же метонимии в «У знакомых»:

Поле с цветущей рожью, которое не шевелилось в тихом воздухе, и лес (...) были прекрасны (...).

И здесь он следует путем, проложенным Лермонтовым и Гоголем. Гоголь в этом отношении оценен достаточно. Проза же Лермонтова до сих пор не была предметом внимательного изучения. Между тем важно отметить, что уже в юношеской повести «Княгиня Лиговская» есть полная аналогия с чеховской фразой:

(...) порою (...) сталкивался он с какою-нибудь розовою шляпкой и, смутившись, извинялся; коварная розовая шляпка сердилась, потом заглядывала ему под картуз и, пройдя несколько шагов, оборачивалась (...).

Скажут, это совпадение Чехова с Лермонтовым не имеет показательного значения. В подобных метонимиях нет ничего специфического

(олицетворение «панталон» встретилось мне, например, в одном месте «Дневника» Эдм. Гонкура (7 мая 1871 г.): *A la barbe blanche succede un pantalon gris perle qui declare d'une voix rageuse...**, и аналогичные случаи имеются и у других предшественников Чехова, например у Григоровича — разговор двух мужиков с нищенкой: «Ох, врешь, тетка (...), — заметил второй мужик. — Вестимо врет! — проворчала баранья шуба (...). — Что за притча!... — проговорила поддевка...» («Рождественская ночь»). На деле, однако, сходство здесь чисто внешнее. Юмористические метонимии здесь использованы просто как «плохо лежащее добро», без нужды: иначе «поддевка» не чередовалась бы со «вторым мужиком». Кроме того, они употреблены при обозначении субъектов, выполняющих акт высказывания, т. е. во фразах, воспринимаемых как всего только средства избежания недоразумения со стороны читателя: когда беседуют несколько лиц, необходимо указать, кто именно в каждом данном случае говорит. Будет ли названо лицо прямо или метонимично, для читателя это все равно. Иное дело, когда «рыжие панталоны» наделяются «глазами» и способностью «задумываться» или когда человек, проходя по улице, воспринимает встреченную женщину как «розовую шляпку»⁴⁵.

Особо любопытен один случай приема оживотворения, где, как кажется, шуточно показано, хотя и в скрытом виде, само возникновение поэтического образа:

Но вот показывается на поверхности реки большая ледяная глыба. За ней, как за козлом в стаде, в почтительном отдалении тянется несколько глыб поменьше... Слышится удар глыбы о бык моста. Она разбилась, и части ее в смятении, кружась и толкаясь, бегут под мост... («На реке», 1886)

Сравнение, вероятно, подсказано каламбурным использованием слова *бык*. Следует обратить еще внимание на выдержанность тона: в последней фразе оживотворению подвергается если не сама «глыба», то все-таки ее «части».

Впоследствии Чехов разрабатывает прием оживотворения искуснее, с меньшей обнаженностью, устраняя элементы каламбура, однако с не меньшей смелостью.

Смелость дает себя знать в развертывании оживотворяющих метафор. Достаточно одного предложения, переносящего на «мертвый» объект то или иное качество «живого», чтобы ожили все его признаки и все его

* Белобородого сменяют светло-серые панталоны, которые провозглашают яростным голосом... (франц.).

окружение и чтобы на таким образом оживотворенное можно было возложить и соответствующую роль:

Она (бричка) тархтела и *взвизгивала* при малейшем движении; ей *узрюмо вторило* ведро, привязанное к ее задку. — и по одним этим звукам да по *жалким* кожаным тряпочкам, болтавшимся на ее облезлом теле, можно было судить о ее ветхости и готовности идти нав слом. («*Степь*»)

Ср. там же:

(Дождь) и рогожа, как будто поняли друг друга, заговорили о чем-то быстро, весело и препротивно, как две сороки⁴⁶.

Быть может, еще большую последовательность в использовании этого метода перенесения воспринимаемого из плана повседневной в план поэтической реальности Чехов проявляет там, где не связывает себя всецело «оживотворяющей» метафорой, а при развертывании образа пользуется и метафорами иного порядка, а то обходится и без них. Так, например, в повести «Моя жизнь», где Полознев говорит о домах, строившихся его отцом-архитектором: «У фасада *упрямое, черствое* выражение, линии сухие, робкие...». Но далее: «...крыша *низкая, приплюснутая*», и наконец: «а на толстых, точно *сдобных* трубах непременно проволочные колпаки с черными, визгливыми флюгерами». Метафоры, сравнения употреблены экономно, там, где это навязывается. О крыше достаточно сказать, что она «низкая», ибо этот эпитет может относиться и к «мертвому» и «живому» предмету. А «сдобный» в сочетании с образом, указывающим на «духовное», содействует созданию общего колорита, вызывает впечатление той атмосферы *пошлости*, которая царит во всем, что имеет отношение к его отцу: «И почему-то все эти выстроенные отцом дома (...) смутно напоминали мне его цилиндр, его затылок, сухой и упрямый».

В пределе это приводит к полному нарушению грани между восприятием и воспринимаемым; признаки объекта восприятия переносятся на само восприятие — как, в сущности, это и есть в действительности:

Седые бакены у него (доктора) были растрепаны, голова не причесана (...). И кабинет его с подушками на диванах, с кипами старых бумаг по углам и с большим грязным пуделем под столом производил такое же *растрепанное, шершавое впечатление*, как он сам. («*Три года*»)

Отсюда один шаг к замещению объектами восприятия самого субъекта. Так в одном месте рассказа «Счастье»:

Окруженное легкою мутью, показалось громадное багровое солнце. Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с веселым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. Серебристая полынь, голубые цветы свиначей цибульки, желтая сурепа, васильки — все это радостно запестрело, *принимая свет солнца за свою собственную улыбку.*

Здесь предметы, которые поэт оживотворил, как бы заместили его самого. Им приписано то, что поэт *делает* с ними. Условием этого является то, что, как это прекрасно сформулировано у М.П. Столярова, поэтическое, интуитивное восприятие данности состоит в отождествлении воспринимающего субъекта с воспринимаемым; тем самым объект восприятия и сам субъективируется, сам творит свою собственную поэтическую реальность. К этой реальности неприменимы наши понятия, основанные на представлениях, доставляемых практическим разумом «человека-мастера»⁴⁷. Метафоры, метонимии возможны оттого, что качества или явления, обозначаемые ими, в этом мире — не то же самое, что одноименные качества или явления в нашем мире, мире обыденщины:

Меланхолически-однообразная трескотня кузнециков, дерганье коростеля и крик перепела не нарушали ночной тишины, а напротив, придавали ей еще большую монотонность. Казалось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба... («Агафья»)

Невозможно лучше представить абсурдное состояние слушания ночной тишины и тем самым раскрыть смысл таких образов, «как светил небесных чудный хор» или «и звезда с звездой говорит». Можно ли слышать безмолвный «разговор»? Но в этом мире с точки зрения «здорового разума» все абсурдно:

Ее широкое, очень серьезное, озябшее *лицо* с тонкими черными бровями, поднятый *воротник* пальто, мешавший ей свободно двигать головой, и *вся она*, худощавая, стройная, в подобранном от росы платье, умиляла его. («Черный монах»)

Казалось бы, если выключить из нее ее «лицо», то что, собственно, от «нее» останется? Во всяком случае, «она» уже не будет «вся она». Но в том-то и дело, что и ее «лицо» и «воротник» живут своей собственной жизнью и вместе с тем — нераздельно с «ней» самой, — сколь это ни внутренне противоречиво. Художник здесь не преобразовывает действительности: он лишь передает переживание, на самом деле испытанное человеком. В сущности, потенциально каждый из нас поэт,

иначе мы бы не понимали поэзии. Поэт только актуализирует, выявляет то, что переживается обыкновенным человеком бессознательно и что, если бы последний попробовал выразить, следуя привычному способу дискурсивного мышления высказывания, он бы искажил, умертвил, обратил в ничто. Данность неделима, целостна — и если попытаться выделить в ней «сущность» и «оболочку», «центр» и «периферию», как раз то, что таким центром в ней является, что как таковое и воспринималось непосредственно, куда-то уходит:

Я любил и его дом, и парк, и небольшой фруктовый сад, и речку, и его философию, немножко вялую и витиеватую, но ясную. *Должно быть, я любил и его самого (...).* («Страх»)

То, что его «философия» поставлена на одну доску с «его домом» и т. д., ясно показывает, что в них рассказчик, конечно, любил «его самого». Но когда он пытается отделить «его самого» от всех этих «аксессуаров», он уже не знает, с кем он имеет дело; он уже не может сказать с уверенностью, что он любил этого «чистого» «его».

Наряду с приемом юмористических в своей основе, т. е. игнорирующих категориальные свойства употребляемых лексем, перечислений объектов или их признаков, надлежит отметить у Чехова еще одну разновидность юмористического словосочетания, сочетания, основанного опять-таки на нарушении привычной «иерархии» фраз, выражающих те или иные действия или психические процессы. Например, в том месте повести «Три года», где дается понять, как сходит на нет влюбленность Лаптева в свою жену:

Она объясняется ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и *хотелось ему завтракать.*

Эта художественная тенденция проявляется в другом месте той же повести, где показано состояние «душевного спокойствия», «равновесия», в котором находилась Юлия Сергеевна, путем перечисления ее *реакций* на самые разнообразные впечатления — опять-таки с нарушением «иерархии» объектов восприятий и соответствующих оценок их:

Кто бы что ни сказал, все выходило кстати и умно. Сосны были прекрасны, пахло смолой чудесно, как никогда раньше, и сливки были очень вкусны, и Саша была умная, хорошая девочка...

В полном соответствии с нарушением словарной, так сказать, логики находится у Чехова и нарушение логики синтаксической, обусловленное

той же художественной тенденцией. Наряду с перечислениями путем нанизывания отдельных, категориально — логически или иерархически — разнородных символов, — перечисления, состоящие из различных структурно фраз — или комбинаций того и другого.

Он (Ярцев) дремал, покачивался (на извозчике) и все думал о пьесе. Вдруг он вообразил страшный шум, ляганье, крики на каком-то непонятном (...) языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса (...) нежно-розовые от пожара, видны далеко крутом (...) («Три года»). Идти было в охотку, Ольга и Саша скоро забыли и про деревню, и про Марью, и все развлекало их. То курган, то ряд телеграфных столбов, которые друг за другом идут неизвестно куда (...), и проволоки гудят таинственно; то виден вдали хуторок (...), потягивает от него влагой (...), и кажется почему-то, что там живут счастливые люди; то лошадиный скелет, одиноко белеющий в поле («Мужики»). (...) и по-прежнему было только поле и небо со звездами, да шумели птицы, мешая друг другу спать («В овраге»). То, что чужой человек спал в гостиной и храпел, и этюды на стенах, и причудливая обстановка, и то, что хозяйка была непричесана и неряшливо одета — все это не возбуждало теперь ни малейшего интереса («Попрыгунья»).

То, что для практического, «разумного» человека фраза, предложение или синтагма, для поэта — одно слово⁴⁸. Что для первого существует раздельно, для второго существует в неделимом целом⁴⁹. Мало того, что всякий отдельный элемент речевого периода у него — одно слово, весь этот период у него является таковым. Часто спайка его элементов достигается с помощью сочинительных союзов. Уже из приведенных примеров видно, как часто у Чехова употребление союза *и*. И в этом его сходство с Толстым, в отличие от «аналитика» Тургенева, у которого такая конструкция редкость. См., например, в «Казаках»:

«Может быть, мне не вернуться с Кавказа», — думал он. И ему показалось, что он любит своих друзей и еще любит кого-то. И ему было жалко себя.

В «Анне Карениной»:

Все то, что он (Вронский) видел в окно кареты (...), было так же свежо, весело и сильно, как и он сам: и крыши домов (...), и резкие очертания заборов и углов построек, и фигуры (...) пешеходов и экипажей, и неподвижная зелень дерев, и поля (...), и косые тени, падавшие от домов и от дерев, и от кустов, и от самых борозд картофеля. Все было красиво (...).

Но, может быть, всего ближе Чехов в том, что касается свободы распределения перечисляемого и сочетаемого посредством союза *и*, к Помяловскому, сколь это ни кажется удивительным, если принять во внимание, как далек, говоря вообще, Помяловский от «ведущей линии» русской литературы:

Пили чай на балконе. Был прекрасный вечер (...). В улице там и сям выезжали крестьяне (...). Как и вчера, тишь и благодать в воздухе. Но все то же, да не то: и в пении птиц, и в ворчаньи самовара, и в легком плеске реки, и в воздухе, и в отдаленных голосах для Егора Иваныча пронеслось какое-то новое движение, как будто с души его поднялось что-то и вместе с вечерними тенями покрыло и реку, и сад, и кладбище. («*Мещанское счастье*»)

Сходство с Чеховым здесь не только формальное: речевая конструкция преследует ту же цель: слияние в одно целое, в поэтический образ, «внутреннего и внешнего», чувственных восприятий и эмоций.

Для окончательного уразумения функций союза *и* у Чехова необходимо остановиться на еще одном примере:

Утро было веселое, праздничное. Часов в десять Нину Федоровну, одетую в коричневое платье, причесанную, вывели под руки в гостиную, и здесь она прошла немного и постояла у открытого и окна, и улыбка у нее была широкая, наивная, и при взгляде на нее вспоминался один местный художник (...), который называл ее лицо ликом и хотел писать с нее русскую масленицу. И у всех — у детей, у прислуги и даже у брата Алексея Федорыча, и у нее самой — явилась вдруг уверенность, что она непременно выздоровеет. Девочки с визгливым смехом гонялись за дядей, ловили его, и в доме стало шумно. («*Три года*»)

На первый взгляд все эти *и* здесь не у места, вразрез с «содержанием», состоящим из мелких фактов повседневности, которые вряд ли могут явиться материалом для свободного поэтического образа. На деле, однако, это не так. Ведь Нина Федоровна смертельно больна, уверенность в ее выздоровлении обманчива. Веселье, воцарившееся вдруг в ее доме, подчеркивает трагичность положения. Нина Федоровна уже почти мертвец: ее *выводят*, ее *лицо* — *лик*. Эпизод из обыденной жизни показан как *мистерия*. Вот еще один пример подобного же, на первый взгляд неожиданного и неуместного, на деле — на редкость удачного соблюдения принципа лаконизма посредством употребления союза *и*:

Она (Оленька) засыпает и все думает о том же (как ее воспитанник вырастет, женится, будет иметь детей), и слезы текут у нее по щекам

из закрытых глаз. И черная кошечка лежит у нее под боком и мурлычет: «Мур... мур... мур...» («*Душечка*»)

Всякий другой, наверно, сказал бы здесь: а черная кошечка... По крайней мере, такая конструкция несомненно показалась бы читателю более удачной как более удовлетворяющая требованиям здравого смысла. С обыденной точки зрения кошечка здесь противопоставляется Оленьке. Оленька плачет, думая о своем, а кошечка безмятежно мурлычет. Но для самой «душечки», к которой Чехов хочет подвести нас вплотную, не существует — надо прочесть целиком этот удивительный рассказ, чтобы убедиться в этом, — дистанции между нею и тем, что окружает ее. Кошечка — это *она сама*, «душечка». Ее грезы, ее плач и кошкино мурлыканье — все это *одно*. Функция образа кошки выясняется вполне при сопоставлении этого места с другим, где речь идет о той поре, когда «душечка» тосковала в своем одиночестве:

Черная кошечка Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. Это ли ей нужно? Ей бы такую любовь, которая захватила бы все ее существо, всю душу (...). И она стряхивает с подола черную Брыску и говорит ей с досадой: «Пооди, пооди... нечего тут!»

Здесь Брыска еще обособлена от «душечки».

Повторяю, лаконизм художественного слова это — отстранение всего, что воздействует на нас само по себе, что препятствует восприятию всех образов как единого образа. Поэтому лаконизм иногда *требует* накопления образов, перечислений повторений, тогда, когда специфические качества того единого образа, который хочет создать художник, иным способом не могли бы быть выявлены. Мы уже видели примеры этого — в описании ярмарки и тому под. у Гоголя и у Чехова. Остановимся на более сложном примере. Это рассказ «Анна на шее». При всей своей краткости он изобилует множеством подробных указаний на различные «мелочи», а также протяженно построенными фразами. Это обусловлено темой его, темой *судьбы*, владеющей героиней. Аня — обыкновенная, практическая женщина, поглощенная «житийским», но сперва — она очень молода — слабая, неопытная, робкая. Сначала, выйдя замуж за нелюбимого человека, она боялась его, тяготилась сознанием своей зависимости от него:

Ей казалось, что страх к этому человеку она носит в своей душе уже давно. Когда-то в детстве самой внушительной и страшной силой, *надвигающейся как туча или локомотив*, готовый задавить, ей всегда

представлялся директор гимназии; другой такую же силой, о которой в семье всегда говорили и которой почему-то боялись, был его сиятельство; и был еще десяток сил помельче, и между ними учителя гимназии с бритыми усами, строгие, неумолимые, и теперь вот, наконец, Модест Алексеич (ее муж), человек с правилами, который даже лицом походил на директора. И в воображении Ани все эти силы сливались в одно и в виде одного страшного, громадного белого медведя надвигались на слабых и виноватых, таких, как ее отец, и она боялась сказать что-нибудь против, и натянуто улыбалась и выражала притворное удовольствие, когда ее грубо ласкали и оскверняли объятиями, наводившими на нее ужас.

Надо обратить внимание на глагольные формы во множественном числе в последней фразе, хотя речь, конечно, идет о ласках со стороны одного человека, Аниного мужа: дело в том, что Модест Алексеич для нее — воплощение всех этих «сил». Затем вдруг происходит перелом. Попав в первый раз на благотворительный бал, она сразу замечает, что привлекает к себе всеобщее внимание, и это — первый шаг к ее «эмансипации»:

Громадный офицер в эполетах (...) точно из-под земли вырос и пригласил на вальс, и она отлетела от мужа, и ей уж казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу...

«Громадный офицер» — аналогон «громадного медведя», новое воплощение судьбы, — на этот раз уже не поработщающей, угнетающей, а освобождающей. Аня совершенно лишена способности к рефлексии, к видению чего бы то ни было, что лежит вне плана «житейского»; она только реагирует на частичные восприятия эмпирической данности. Оттого только это и показано со всеми подробностями, однако так, что при внимательном чтении мы оказываемся в состоянии объединить за Аню все ее переживания и, видя окружающее ее ее глазами (поскольку дело идет об Ане, элементы иронии в рассказе отсутствуют: между нами и Аней не создается никакой дистанции), увидеть то, чего сама она не видит. Ане видится «медведь», видится «громадный офицер», — но только мы видим во всем этом одно — ее судьбу. И мы бы не увидели ее, не ощутили бы непосредственно ее присутствия, если бы в рассказе было меньше подробностей, если бы речь была сжатее, отрывочнее; мы не испытали бы впечатления вовлеченности в тот самый жизненный поток, в котором пребывает Аня.

Прекрасно то, что выразительно, что выявляет нечто в его единственности, неповторимости, раскрывает идею этого «чего-то». Идея — центр кристаллизации всевозможных элементов. Всякая данность — аспект космического Всеединства, потенциально — все, и, следовательно, являет собою некоторый комплекс. Ее характер, выявить который в полной наглядности и есть дело художника, — единство в многообразии. Отсюда — ритмичность как основа художественности произведений искусства: чередование и согласование света и тьмы, ускоренного и замедленного движения, «красивого» и «безобразного», «хорошего» и «дурного», «значительного» и «мелкого» и т. д., и т. д. Что до литературы, то в произведениях, тяготеющих к «прозе», т. е. показу действительности, как она развертывается в плане эмпирии, главный элемент ритмичности — чередование личностей «интересных» и «незначительных», симпатичных и антипатичных и тому под., и событий, моментов напряженности человеческих взаимоотношений и моментов стабилизации — от «завязки» и до «развязки». В «поэзии» этот элемент ритмичности играет сравнительно второстепенную роль, а чаще всего и вовсе никакой. Ритм создается здесь чередованием поэтических образов, слагающихся в единый образ, образов-символов, и, в соответствии с этим, — движением речи. В этом — сродство поэзии с музыкой и танцем. В этом и ее зависимость от этих двух «первых» искусств времени. Искусство слова, впрочем, уже давно стало проявлять стремление к освобождению от неперменного сообразования с тем, без чего в музыке невозможен ритм, — с размером. Однако литературоведение здесь заметно отстает от жизни. Еще и сейчас литературоведы нередко отмечают как признак красоты, «музыкальности» прозаической художественной речи ее тяготение к речи стиховой, т. е. движущейся в границах «классических» метров — ямба, хорей и т. д. В этом русские литературоведы усматривают, например, одно из главных достоинств тургеневского языка⁵⁰. Однако у других русских классиков прозы, например у Лермонтова, это редкость, у С. Аксакова, Герцена, у Достоевского, Толстого этого и вообще нет. У Пушкина прозаическая речь, структурно близкая к разговорной, соскальзывает в расчлененную метрически только в некоторых случаях концовок периодов⁵¹. В таких случаях это оправданно: так подчеркивается эмоциональный колорит периода, без того чтобы его собственное ритмическое движение было нарушено — именно оттого, что это его *resumé* помещено в конце и что мы уже не ждем никакого словесного восполнения к метрически

построенной последней фразе. Не то у Тургенева. Приведу пример из «Довольно»:

И это я пишу тебе — тебе, мой единственный и незабвенный друг (...). Увы! ты знаешь, что нас разлучило. Но я не хочу теперь упоминать об этом. (...) В последний раз, приподнимаясь из немоги могилы, в которой я теперь лежу, я пробегаю кротким и умиленным взором все мое прошедшее, все наше прошедшее... Надежды нет, и нет возврата — но и горечи нет во мне (...).

Здесь «стихи» вторгаются в прозу и тем *разрушают* ее строй. Надо быть глупым, чтобы после «Увы! ты знаешь, что нас разлучило» не требовать вместо «Но я не хочу...» и т. д. той же самой фразы, но только без я, чтобы получилась необходимая метрическая пара; или — после «Надежды нет, и нет возврата» — «но нет и горечи во мне» — вместо «но и горечи нет во мне». Внимание читателя отвлекается от целого, его ритм не поддается восприятию.

Ритм художественной прозы не только не обусловлен наличием в ней элементов метрики, но, напротив, не допускает их (за исключением, как мы видели, каденций). Он возникает из гармонического сочетания сжатых и протяженных фраз. У каждого мастера слова есть своя более или менее определенная схема таких сочетаний. Так, например, у Пушкина преобладают короткие, отсеченные фразы, лишь изредка перебиваемые более протяженными. Для речи Чехова характерно нанизывание кратких, структурно простых фраз, после чего следует завершительная протяженная, более сложной синтаксической конструкции:

В воздухе пахло снегом,
под ногами мягко хрустел снег,
земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах —
все было мягко, бело, молодо,
и от этого дома выглядели иначе, чем вчера,
фонари горели ярче,
воздух был прозрачней,
экипажи стучали глуше,

и в душу, вместе со свежим, легким, морозным воздухом, просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег. («Припадок»)

Зародыши этой структурной схемы находятся уже в ранних рассказах:

Мы сидели и молчали, // и нам было обидно и совестно, что нас так хитро провел этот толстый красноносый старик («В почтовом

отделении», 1883); Ершаков закурил гаванку, // и в его комнате еще сильнее запахло культурным человеком («Писатель», 1885); Он не признает ни точек, ни запятых, // и его монотонное чтение похоже на жужжание пчел или журчание ручейка («Сонная одурь»).

Сначала — кратко и обобщенно выраженная «теза», затем — ее разработка. Впоследствии, в целом ряде случаев, эта схема усложняется и служит для объединения в структурное целое фраз, заключающих в себе перечисления. Архитектоническая стройность достигается иногда посредством нанизывания сложных предложений, распадающихся, каждое, на три конструктивно однородных компонента:

- I. Иногда бывает, что облака в беспорядке топятся на горизонте и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета (...);
- II. 1. одно облачко похоже на монаха,
2. другое на рыбу,
3. третье на турка в чалме.
Зарево охватило треть неба,
1. блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома,
2. отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях;
3. далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток...
1. И подпасок, гонящий коров,
2. и землемер, едущий на бричке через плотину,
3. и гуляющие господа —
1. все глядят на закат
2. и все до одного находят, что он страшно красив,
но никто не знает и не скажет, в чем тут красота. («Красавицы»)

Разумеется, здесь, как в архитектуре и музыке, допустимы разнообразнейшие вариации комбинирования различных подвидов структурной схемы, усложнения общего плана, а равно и отклонения от основной схемы.

- I. Я знал,
 что самовар будут ставить целый час,
 что дедушка будет пить чай не менее часа и
потом ляжет спать часа на два, на три,
 что у меня четверть дня уйдет
на ожиданье, после которого опять
 жара,
 пыль,
 тряские дороги.

- Я слушал бормотанье двух голосов,
II. и мне начинало казаться,
 что армянина,
 шкап с посудой,
 мух,
 окна, в которые бьет горячее солнце,
я вижу давно-давно,
и перестану их видеть в очень далеком будущем,
и мною овладела ненависть
 к степи,
 к солнцу,
 к мухам... (Там же)
- I. Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу
с ее избами,
 стогами,
 уснувшими ивами,
то на душе становится тихо;
II. в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях
 от трудов,
 забот
 и горя,
она кротка,
 печальна,
 прекрасна,
- III. и кажется,
 что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением
 и что зла уже нет на земле
 и все благополучно. («Человек в футляре»)
- I. Налево видны в тумане сахалинские мысы,
направо тоже мысы...
 а кругом ни одной живой души,
 ни птицы,
 ни мухи,
- II. и кажется непонятым,
 для кого здесь режут волны,
 кто их слушает здесь по ночам,
 что им нужно,
и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду.
- III. Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы;
жутко, и в то же время хочется без конца стоять,
 смотреть на однообразное движение волн
 и слушать их грозный рев.
 («Остров Сахалин», концовка XIII главы)

Легко заметить, в чем тут общность. Сперва показ, констатация чего-либо, затем — «рефлексия», переход от «объективного» к «субъективному» посредством глагола *казаться* с союзом *и* или же посредством «оживотворения» показанного, что равносильно «казаться», как в примере из «Человека в футляре», где «казаться» все же имеется, но только в конце последней части периода. Общим является и тяготение к триадическому членению как отдельных частей, так и их компонентов, а также и целого периода: а) показ, б) непосредственная рефлексия, в) заключение — выражение своеобразной диалектики саморазвития поэтического образа.

Приведу еще некоторые варианты этой схемы речевой конструкции, выявляющие с особой наглядностью как ее формальные особенности, так и ее смысл:

Заезжая почти каждый день в монастырь, она надоедала Оле,
жаловалась ей на свои невыносимые страдания,
плакала,

и при этом чувствовала, что в келью вместе с нею входило что-то
нечистое,
жалкое,

поношенное,

а Оля машинально, тоном заученного урока, говорила ей,
что все это ничего,
все пройдет
и Бог простит.

(«Володя большой и Володя маленький», *концовка*)

Здесь сперва показ, затем передача переживания, наконец — снова показ, ответ Оли, являющийся своего рода «заключением».

(...) по вечерам и по ночам ей слышно было, как в саду играла музыка, как лопались с треском ракеты,

и ей казалось, что это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — равнодушную публичку;
сердце у нее сладко замирало, спать совсем не хотелось,

и, когда под утро он возвращался домой, она тихо стучала в окошко из своей спальни и, показывая ему сквозь занавеси только лицо и одно плечо, ласково улыбалась... («Душечка»)

Здесь нет того строгого порядка следования показа, рефлексии, заключения, но ритм, основанный на чередовании стяженных и протяженных фраз, тот же, что и в других пассажах. Примером свободного использования всех элементов основной схемы речевого построения является *концовка «Студента»*:

А когда он переправлялся на пароме через реку и потом (...) глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.

Здесь сперва показ, затем — рефлексия и под конец — передача эмоций, общего впечатления, того, что «казалось»; движение речи в направлении все возрастающего напряжения, успокоения в постигнутом духовном опыте.

На подобной речевой схеме построено немало пассажей и у Толстого. Приведу один характернейший пример из «Анны Карениной»:

И что он (Левин) видел тогда, того после уже никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукой, которые выставила невидимая рука, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа. Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрепал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце между дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахло духом печеного хлеба и выставили сайки. Все это вместе было так необычайно хорошо, что Левин засмеялся и заплакал от радости.

Первая часть — обобщенная экспозиция; следующая — ее развертывание и последняя — передача впечатлений от «всего этого». Правило тринадцатости соблюдено, как легко заметить, со всей строгостью. Можно сказать, что толстовский пассаж несколько страдает именно от своей чрезмерной схематичности. С этой точки зрения к чеховским разработкам общей речевой схемы ближе один лермонтовский — снова из «Тамани»:

Я завернулся в бурку и сел у забора на камень, поглядывая вдаль;
 передо мною тянулось ночью бурю взволнованное море,
 и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города,
 напомнил мне старые годы,
 перенес мои мысли на север,
 в нашу холодную столицу.

В сущности, этот пассаж, как и столько подобных чеховских, представляет полную аналогию с «На холмах Грузии». Но прозаическое произведение повествовательного жанра, сколь бы сжато оно ни было, сколь бы ни тяготело к тому, чтобы быть воспринятым как одно слово, т. е. как целостный поэтический образ, все же не то же самое, что «чистая поэзия». Элементы эмпирической данности в нем не могут быть только «символами». Напротив, они выделяются в нем в своей «самостоятельной» роли. В этом отношении есть действительно глубокое различие между прозой и стихами. Пушкин был прав, когда, сообщая Вяземскому о своей работе над «Евгением Онегиным», подчеркивал, что это не просто роман, а роман в стихах — «дьявольская разница!». В таком романе все подчинено размеру; внешний ритм обуславливает собою внутренний, и материал, взятый из обыденной жизни, из мира эмпирического бытия, так сказать, растворяется в общей атмосфере, создаваемой метром и строфическим членением. Оттого-то Пушкин и мог так легко играть Онегиным: то он надевает на него маску «байронического героя», то сам скрывается за ним и заставляет своего «героя» говорить за него, — и лишь изредка Онегин у него становится самим собою, живым человеком. То же самое происходит и с Татьяной. Не то в прозаическом произведении, язык которого близок к языку повседневных житейских отношений. Ритмичность целого, повторяю, здесь обуславливается не только движением речи, сменой контрастирующих образов-символов, звучаний и тому под., но и чередованием ситуаций, реальных образов, переживаний изображаемых людей. Это, мы видели, легче осуществляется в произведениях большой формы, оперирующих по необходимости богатым и разнообразным материалом. Но как избежать, в этом отношении, монотонности, аритмичности в повести, а тем более — в рассказе, где фигурируют всего несколько персонажей, где они показаны лишь в кратком отрезке времени и где «сплетение» доведено до максимальной простоты? Разрешение этой задачи составляет самую значительную, самую ценную творческую находку Чехова. Оно состоит в тончайшем комбинировании ритмообразующих элементов прозы и поэзии, в сочетании, столь совершенном, что его можно подметить лишь путем внимательнейшего анализа средств показа действительности, как она воспринимается в плане повседневности, со средствами словесных внушений, намеков, транспозиции материала, доставляемого жизнью, в план «иного бытия»; поскольку же дело идет о самом этом материале — в смелом игнорировании категориальных различий «пейзажа» и «жанра», мира «природы» и мира людского, что и дало

ему возможность использовать обе эти категории материала одинаковыми способами, сочетая вместе их элементы, — тогда как обычно материал, доставляемый «природою», разрабатывается в литературе «поэтически», а доставляемый миром людских отношений — «реалистически». Правда, в этом он был не без предшественников: путь к этому уже был проложен Лермонтовым, Гоголем и Толстым. Но, как увидим, именно Чехов, идя этим путем, нашел новые способы осуществления принципа ритмичности. С этой точки зрения следует остановиться на начале рассказа «Невеста»: я имею в виду первые три абзаца, являющиеся, так сказать, интродукцией к повествованию. Их надобно привести целиком:

Было уже часов десять вечера, и над садом светила полная луна. В доме Шуминых только что кончилась всеобщая, которую заказывала бабушка Марфа Михайловна, и теперь Наде — она вышла в сад на минутку — видно было, как в зале накрывали на стол для закуски, как в своем пышном шелковом платье суежилась бабушка; отец Андрей, соборный протоиерей, говорил о чем-то с матерью Нади, Ниной Ивановной, и теперь мать при вечернем освещении сквозь окно почему-то казалась очень молодой; возле стоял сын отца Андрея, Андрей Андреич, и внимательно слушал.

В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать.

Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!

Эти абзацы — прозаические строфы с почти одинаковым числом строк в каждой. Бьет в глаза сходство строения отдельных фраз — и притом как раз занимающих в каждой строфе одни и те же места: «Было уже часов десять вечера...»; «В саду было тихо,...»; «Ей, Наде,

было уже 23 года...» — зачины; «И хотелось почему-то плакать»; «И почему-то казалось...» — концовки 2-й и 3-й строф. Показательно и повторение *почему-то* (ср. выше), также форм *казаться*.

Первый абзац посвящен теме обыденщины, в которой пребывает Надя. Второй — теме «идеальной жизни», о которой она мечтает. Третий — возврат к первой теме, разработанной по-новому, с подчеркиванием черт пошлости, неизменности и неизбежности, безвыходности. Противостояние обеих тем выявляется с особой яркостью именно в силу сходства словесной структуры соответствующих абзацев-строф. В дальнейшем строфическое членение устранено. Это вполне естественно. Уместное в интродукции, оно при разворачивании сюжетной основы, при показе развития сложных человеческих взаимоотношений и сопутствующих им переживаний, было бы излишне, вредило бы общему впечатлению.

Сходный случай ритмообразующей функции, выполняемой тяготеющим к строфическому членением речи с концовками с «и казалось» в повести «Три года», где изображено, как Лаптев постепенно отдается во власть охватившего его чувства влюбленности в Юлию Сергеевну.

(Ужин с Панауровым, рассуждающим о любви): А Лаптев, усталый, слегка пьяный, смотрел на его красивую голову, на черную, подстриженную бородку и, казалось, понимал, почему это женщины так любят этого избалованного, самоуверенного и физически обаятельного человека.

(Панауров уходит. Лаптев провожает его): Простившись с ним, Лаптев возвращается к себе не спеша. Луна светила ярко, можно было разглядеть на земле каждую соломинку, и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову; точно как пухом проводит по волосам.

— Я люблю! — произнес он вслух, и ему захотелось вдруг бежать, догнать Панаурова, обнять его, простить, подарить ему много денег и потом бежать куда-нибудь в поле (...).

Дома он увидел на столе зонтик, забытый Юлией Сергеевной (...). Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем.

Самый наглядный пример использования разнообразнейших средств, благодаря которым прозаическое произведение приобретает характер ритмически движущегося целого, представляет собой «Степь». Выше уже шла речь о том, чего добивался Чехов, работая над нею.

В письме к Короленко от 9 января 1888 года он жалуется на трудность задачи:

(...) от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее я вступаю в крайность: каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоня друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений⁵².

К несчастью, для изучения Чехова мы не располагаем материалом, подобным имеющемуся для изучения Пушкина, Гоголя, Толстого, — первоначальными вариантами законченных текстов. Сравнение помогло бы подметить даже при внимательном чтении не всегда улавливаемые отдельные черточки, благодаря которым Чехову в конце концов удалось сделать из «степной энциклопедии» картину, «в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее». Укажу на то, что мне все же удалось уловить. Прежде всего необходимо подчеркнуть, что «Степь» не рассказ и не повесть в общепринятом значении этих понятий, а поэма — как Гоголь назвал «Мертвые души», ее в известном отношении прототип. Поэма в прозе — аналогон пушкинского «романа в стихах». Фабула в ней — и в этом отношении «Степь» еще более «поэма», чем «Мертвые души» или «Тарас Бульба», — не на первом месте. Доминирует «тема», та же, что и у Гоголя, — *дороги*. «Завязке» соответствует «вступление» — тема отъезда, «развязке» — тема приезда, «финал»; «развертыванию сюжета» — разработка основной темы, поездки. «Герой» не действует, он представлен, так сказать, как восприимчивый впечатлений. «Главным» персонажем он является лишь постольку, поскольку фигурирует во всех эпизодах и поскольку его впечатления преимущественно и излагаются. Именно *оттого*, что он пассивен и «незначителен» — ему всего девять лет, — он в иных случаях, как «мой Онегин», и даже еще легче, замещается — правда, у Чехова не автором, а некоторым обобщенным «я». Так, например, в главе IV говорится о том, что происходит в «сонном мозгу» Егорушки, о фантастических образах, «зарожденных в нем. Да и все, что было крутом, не располагало к обыкновенным мыслям». И далее — описание степи ночью, переходящее в лирику, воспроизводящую впечатления и эмоции, которых никак нельзя приписать Егорушке. Еще показательнее место в той же главе, где Егорушка и обобщенное «я» словно амальгамируются:

Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги (...) Своим простором она (дорога) возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли.

Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видел на рисунках в священной истории (...).

Ясно, что об Илье Муромце и Соловье Разбойнике думает не он, а кто-то за него. Здесь, как и в других подобных местах, резкое отличие «Степи» от «Мертвых душ». В гоголевской поэме нет таких превращений «героя» в авторское или какое-либо другое «я»: Чичиков слишком для этого ярко охарактеризован. Лирические отступления в «Мертвых душах» — отступления в подлинном смысле слова, они врываются в повествование. В «Степи» между ними и повествованием нет никакой грани. Один из критиков, Оболенский, отвечал «многим спрашивающим с недоумением, что Чехов хотел сказать своим этюдом», какая в нем «идея», что такая «идея» там есть: это контраст между величием природы и человеческой мелкотой, порочностью, низостью, убожеством. Он сожалел только, что степь изображена все же недостаточно величественно и к тому же слишком бледно, бесцветно⁵³. Десятилетний Егорушка понял Чехова лучше его критиков: недаром ему одинаково «жаль» и тополя в степи, и ужи́ка, которого убивает Дымов, и подводчика Емельяна, и своего промокшего от дождя пряника, и своего вместе с ним «брошенного на произвол судьбы» пальто. В «Степи» пейзаж и жанр, «лоно», как выражается Оболенский, и то, что на этом лоне происходит, большое и малое, слиты в одно. Чехов достигает этого, как мы уже видели, применением средств юмористического эффекта. Так поступали и Гоголь, и отчасти Тургенев. Но все же и у Гоголя, и у Тургенева оживотворение всего относящегося к миру «природы» достигается обычно путем сравнения с тем, что в мире людском «изящно», «благородно», «возвышенно». У Чехова же степь «пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом»⁵⁴. Я потому остановился на этом, что, только имея все это в виду, можно понять, в чем состоит ритмика «Степи» и какими средствами она достигается. «Степь» целиком относится к поэзии, т. е. усвоить ее нельзя иначе, как прочитавши единым духом и все-таки читываясь в каждое слово, ибо ее общий «образ» слагается посредством тончайших словесных внушений⁵⁵. Степь, степная дорога, едущие по ней — одно. Люди грустят, радуются, отчасти под впечатлением того, что они видят вокруг себя на этой степи,

но сколько раз и сама степь радуется или грустит. Откуда-то слышится пение, и прежде чем Егорушка заметил, что это поет баба, «ему стало казаться, что это пела трава». Тут Егорушка снова замещается обобщенным «я», и это открывает возможность развития образа поющей травы:

(...) в своей песне она, полумертвая, уже погибавшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...

При таких условиях ритм создается не чередованием разнокачественных «событий», а чередованием «тем» в смысле, близком к тому, в каком это слово употребляется в музыкальной терминологии, а вместе с этим — темпов и ладов. Слиянием «фона» и «действия» в одно обуславливается строжайший параллелизм процессов в мире природы и мире человеческом. Общее построение таково: сперва медленное движение по однообразной, унылой и засохшей от зноя степи, ощущение монотонности, скуки, затем — подготовка «кризиса»: жара все усиливается, а вместе с этим нарастает настроение ищущей выхода тоски — первое столкновение Егорушки с Дымовым, чем готовится вторая часть, трагическая: надвигается гроза, Егорушка вмешивается в ссору Дымова с товарищами, накидывается на него; гроза раздражается прямо над обозом; болезнь Егорушки; наконец — «разрешение», приезд в город, выздоровление, прибытие на квартиру и — финал: вариант вступительной темы прощания с прежней жизнью⁵⁶. На этой канве сплетаются две «темы», или «мотивы»: тема жизненного порыва, *élan vital* Бергсона, жажды жизни, слияния со всежизнью, ибо жить и значит так или иначе соучаствовать в космическом жизненном процессе, в его непрерывных, безостановочных изменениях, и тема выключенности из жизни, одиночества, а тем самым застывания в неподвижности, смерти, — антитеза первой. Эти две контрастирующие темы выражаются в ряде разнообразнейших образов-символов, в ряде проявлений, чередование которых и создает ритмическую структуру чеховской поэмы. Уже сама сюжетная, говоря условно, основа обуславливает известную закономерность чередующихся повторений обеих тем и вместе необходимость разнообразия их проявлений. Бричка, впоследствии обоз, движутся, но от времени до времени и притом в определенные часы *останавливаются*

на перевалах. Движение предполагает постоянную смену впечатлений, но как часто ожидания едущих оказываются в этом отношении тщетными:

Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же небо, равнину, холмы... Музыка в траве приутихла. (...) Над поблекшей травой (...) носятся грачи; все они похожи друг на друга и делают степь еще более однообразной. (...) Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник (...) и — опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи...

(...) Но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина (...), опять носится над землею коршун. Вдали по-прежнему машет крыльями мельница и все еще она похожа на маленького человека (...). Надоело глядеть на нее (...).

С мотивом однообразия, вечного повторения одного и того же, повторяю, органически связан мотив одиночества: одиноко спящая на кладбище Егорушкина бабушка; одинокий тополь — «кто его посадил и зачем он здесь — Бог его знает. (...) Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели (...), а главное — всю жизнь один, один»; одинокая степь, жизнь которой в силу этого пропадает даром⁵⁷; «почти одинокий» стол в комнате у Мойсея Мойсеича⁵⁸; одинокая могила в степи. Столь же одиноки и люди: и Егорушка, и подводчики, и брат Мойсея Мойсеича, Соломон, — это изумительное по проникновенности воплощение «вечного жида», — никем не понятый и сам себя не понимающий (его вариант — выкрест-богомолец в «Перекасти-поле»). Все они пытаются выйти из своего одиночества, с кем-нибудь сблизиться, сдружиться, объяснить или — специфически человеческое проявление *élan vital*, социального чувства — «бескорыстно», бесцельно поспорить (столкновение Егорушки с Дымовым; ведь Дымова в действительности влечет к Егорушке), — и когда подводчикам встречается на пути человек, достигший этого (хохол, рассказывающий, как он женился на любимой женщине и делящийся с ними своим счастьем), им «становится скучно», потому что им тоже «хочется счастья». Но оно ускользает от них. Жизненный путь — дорога. Случай, а не «избирательное сродство» сводит и разводит людей. Неудивительно, что попытки «саяния двух душ в одну» так часто терпят неудачу. Егорушка мог бы, кажется, сойтись с Дениской; но уже в начале пути ему приходится покинуть бричку. На одном из перевалов ему попадается маленький мальчик. Он спускается к ручейку, где был Егорушка, как видно привлеченный красным цветом Егорушкиной рубашки:

(...) быть может, он и сам не заметил, как приятный красный цвет и любопытство притянули его из поселка вниз, и, вероятно, теперь

удивлялся своей смелости. Егорушка долго оглядывал его, а он Егорушку. Оба молчали и чувствовали некоторую неловкость. После долгого молчания Егорушка спросил: «Тебя как звать?» Щеки незнакомца еще больше распухли; он прижался спиной к камню, выпучил глаза, пошевелил губами и ответил сиплым басом: «Тит». Больше мальчики не сказали друг другу ни слова. Помолчав еще немного и не отрывая глаз от Егорушки, таинственный Тит задрал кверху ногу, нащупал пяткой точку опоры и взобрался на камень; отсюда он, пятась назад и глядя в упор на Егорушку, точно боясь, чтобы тот не ударил его сзади, поднялся на следующий камень и так поднимался до тех пор, пока совсем не исчез за верхушкой бугра. Проводив его глазами, Егорушка обнял колени руками и склонил голову (...) время тянулось бесконечно, точно и оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет... Не хотел ли Бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?

На другой остановке, забредя в церковь, Егорушка узнает среди молящихся подводчика Емельяна, бывшего когда-то певчим:

Глядя на (его) затылок и уши, Егорушка почему-то подумал, что Емельян, вероятно, очень несчастлив. Он вспомнил его дирижирование, сиплый голос, робкий вид (...) и почувствовал к нему сильную жалость. Ему захотелось сказать что-нибудь ласковое. «А я здесь!» — сказал он, дернув его за рукав. Люди, поющие в хоре (...), привыкают смотреть на мальчиков строго и нелюдимо. Эту привычку не оставляют они и потом, переставая быть певчими. Обернувшись к Егорушке, Емельян поглядел на него исподлобья и сказал: «Не балуйся в церкви!»

Третий аналогичный эпизод — встреча едущих обозом с Варламовым, тем «таинственным, неуловимым Варламовым», «которого все ищут» и о котором столько слышал Егорушка. И снова разочарование — и притом двойное. Во-первых, эта сказочная в воображении Егорушки личность оказывается «малорослым серым человечком, обутым в большие сапоги, сидящим на некрасивой лошаденке»; во-вторых, «проезжая мимо Егорушки, он не взглянул на него: один только жеребчик удостоил Егорушку своим вниманием и поглядел на него большими, скучными глазами, да и то равнодушно».

Подобные ожидания и обманы, разочарования переживает и природа. Восходит солнце, степь

сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась (...). Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля — все, побуревшее от зноя, рыжее и

полуертвое, теперь (...) обласканное солнцем, оживало (...). Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и *обманутая* степь приняла свой унылый, июльский вид.

Ср. еще: Воздух все больше застывал от зноя и тишины, покорная природа *цепенела* в молчании... (...) Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго. Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое кудрявое облако. Оно *переглянулось* со степью — я, мол, готово — и нахмурилось. (Подымается ветер, гремит гром, кажется, что пойдет дождь.) Еще бы, кажется, небольшое усилие, одна потуга, и степь взяла бы верх. Но невидимая гнетущая сила мало-помалу сковала ветер и воздух, уложила пыль, и опять, как будто ничего не было, наступила тишина.

«Подъемы» и «спуски», «взлеты» и «срывы», напряжение и разрешение «в ничто», встречи и расхождения, ожидания и разочарования в надеждах — все это в многообразии своих проявлений и сообщает «Степи» ее ритмичное движение. Сочетание категориально различных образов-символов воедино подкрепляется лексикой — повторением таких речений, как *но вот вдруг, опять, по-вчерашнему* и тому под.:

Но вот (...) едет воз со стопами; Но вот промелькнула и пшеница; Но вот, наконец, степь и холмы не выдержали (...); Но вот впереди обоза кто-то крикнул; Но вот, наконец, ветер в последний раз рванул рогожу и убежал куда-то. Штук шесть громадных степных овчарок вдруг (...) бросились навстречу бричке; К Егорушке вдруг вернулась его скука; Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом и свистом закружился по степи; Вдруг завизжала дверь и задрожал пол от чьих-то шагов; Вдруг рванул ветер и с такой силой, что едва не выхватил у Егорушки узелок и рогожу. И опять послышалась тягучая песня; И опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи; Опять тянется выжженная равнина (...); Опять Егорушка лежал на тюке. Солнце жгло по-вчерашнему, воздух был неподвижен и уныл; В воздухе по-вчерашнему стрекотала степная музыка.

Нельзя не обратить внимания на стилистические совпадения здесь у Чехова с Толстым — в «Отрочестве». В двух коротеньких вступительных главах «Отрочества» я насчитал 9 случаев употребления «вот» в начале фразы и 4 — «но вот». И симптоматично — свидетельство, что здесь не случайное совпадение, то, что есть и еще некоторые аналогии между «Степью» и как раз этим местом «Отрочества» — поездка детей из Петровского в Москву после смерти матери Николеньки. Очень близки в

обеих вещах описания разразившейся над едущими грозы; сперва страшные порывы ветра, затем дождь.

«*Степь*»: Но вот, наконец, ветер в последний раз рванул рогожу. (...) Послышался ровный, спокойный шум. Большая, холодная капля упала на колено Егорушке, другая поползла по руке.

«*Отрочество*»: На кожаный верх брички тяжело упала крупная капля дождя... другая, третья, четвертая, и вдруг как будто кто-то забарабанил над нами, и вся окрестность огласилась равномерным шумом падающего дождя.

В обеих вещах молния разрывается вблизи от едущих; у Толстого она «вспыхивает как будто в самой бричке, ослепляет зрение и на одно мгновение освещает серое сукно, басон и прижавшуюся к углу фигуру Володи». Ср. «*Степь*»: «Вдруг над самой головой его с страшным (...) треском разломалось небо (...), и он увидел, как на его пальцах, мокрых рукавах и струйках, бежавших с рогожи, (...) вспыхнул (...) ослепительно-едкий свет».

«*Степь*» — самый яркий, самый показательный образец композиционной манеры Чехова; самый показательный оттого, что самый простой. Здесь сама «сюжетная» структура, как мы видели, определяет ритмику разворачивания сюжета. В некоторых других его вещах внутренний ритм обнаруживается с меньшей очевидностью и создается еще более тонкими приемами. Я имею в виду те его произведения зрелого периода, которые только с точки зрения «внешней» формы могут считаться рассказами. С точки же зрения «внутренней» — это, если угодно, скорее «романы» или «повести» — известно, сколь условны эти понятия и сколь шатки грани между ними: в них сжато, компактно изображается целый большой отрезок жизненного процесса, проявляющегося в цепи «событий». В отличие от «романа», где каждое событие, каждый новый «узел», в котором объединяются путем «сцеплений» разнообразные и внешне независимые одна от другой серии общего жизненного процесса, представлен во всех деталях, которые, по мере того как чтение подвигается вперед, постепенно ускользают из памяти, так что произведение, как целое, воспринимается по его прочтении в схематизированном, упрощенном виде, чеховский «роман-рассказ», где отдельные звенья целостного процесса показаны в нескольких словах посредством освещения той или иной характерной детали каждого момента, может быть воспринят как целое только в том случае, если улавливается связь между этими деталями, если угадываются те намеки, какими подсказано, что в каждом описываемом моменте «настоящего» живет изжитой момент и заложен

будущий. А. Дерман, говоря о лаконизме Чехова, очень тонко подметил⁵⁹, как Чехов путем таких словесных намеков, повторений в вариациях одной и той же «темы» расставил «вехи», обозначающие этапы нисходящего духовного пути своего Ионьча: сперва Ионьч отправляется куда надо пешком — «своих лошадей у него еще не было»; далее он заводит пару лошадей, затем — тройку, под конец следует «внушительная картина» развезжающего на своей тройке, похожего на «языческого бога» Ионьча.

Аналогичный прием соединения целого — в «Душечке». Разница в том, что «душечка» не «эволюционирует»: с молодости и до старости она, в сущности, остается какою была. Именно это и надо показать прежде всего, и это достигается посредством намеренных, почти дословных повторений основной «темы». Первый этап жизненного пути Оленьки — знакомство и брак с антрепренером Кукиным:

После свадьбы жили хорошо. Она сидела у него в кассе, смотрела за порядками в саду, записывала расходы (...). И она уже говорила своим знакомым, что самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре.

Затем, после смерти Кукина, второй брак — с купцом Пустоваловым:

Пустовалов и Оленька, поженившись, жили хорошо. Обыкновенно он сидел в лесном складе до обеда, потом уходил по делам, и его сменяла Оленька, которая сидела в конторе до вечера и писала там счета и отпускала товар (...). Ей казалось, что она торгует лесом уже давно-давно, что в жизни самое важное и нужное это лес, и что-то родное, трогательное слышалось ей в словах: балка, крутяк, тес (...).

Равным образом почти совпадают причитания Оленьки над обоими умершими мужьями.

Однако повторений безусловных в жизни не бывает. Оленька как-никак становится старше, да и брак ее с купцом не то же самое, что брак с театральным антрепренером. Отсюда — легкие вариации темы. Когда Оленька была замужем за Кукиным, «ее розовые щеки, милая, наивная, похожая на сияние улыбка мелькали то в окошечке кассы, то за кулисами, то в буфете»; «Оленька полнела и вся сияла от удовольствия» (что дела в театре шли хорошо). Оленькино счастье во втором браке несколько иное: в нем есть оттенок прозаичности, житейской солидности. В его описании отсутствуют и *сияние*, и глаголы, выражаю-

щие быстроту психофизических реакций («мелькали»); «мещанский» характер нового счастья подчеркнут указанием на материальную обстановку:

По субботам Пустовалов и она ходили ко всенощной, в праздники к ранней обедне и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами, от обоих хорошо пахло, и ее шелковое платье приятно шумело; а дома пили чай со сдобным хлебом и с разными вареньями, потом кушали пирог.

На первом этапе у Оленьки *розовые щеки*; на втором — «раз в неделю супруги ходили в баню и возвращались оттуда рядышком, оба *красные*»... В соответствии с этим замедляется темп жизненного процесса: в первом браке Оленька прожила всего лишь год, муж ее умер внезапно; второй брак длился шесть лет, Пустовалов болеет перед смертью четыре месяца. Третий этап — замыкание цикла. Как вначале, до знакомства с Кукиным, Оленька «любила своего папашу (...), а еще раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка», так теперь, на старости, когда ее последний роман — с ветеринаром — отошел в прошлое, она любит его сына, гимназистика Сашу; ее «помолодевшее» лицо снова «сияет».

Использование в различных вариантах одних и тех же образов является для Чехова одним из средств осуществления той задачи, которую он, в согласии со своим стремлением к лаконизму и к импрессионистическому изображению действительности, при котором она показана без авторских «комментариев», препятствующих непосредственному восприятию, сознательно ставил себе: «В сфере психики, — писал он в 1886 году Александру Павловичу Чехову, — тоже частности. Храни Бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев». В «Душечке» эту функцию выполняет отмеченный уже выше образ *кошки*, о которой упоминается дважды — в первый раз обособленно от самой «душечки», во второй — в слиянии с нею.

Аналогия между «Степью» и «Душечкой» очевидна. И здесь и там ритмика создается посредством «возвратов» к той или другой «теме»: тема езды и тема остановки в «Степи», в «Душечке» — тема счастья и тема его утраты. Но есть и глубокое различие. Там монотонность устраняется, как мы видели, самим сюжетом. Здесь, напротив, сюжет предполагает ее: ведь Оленьке *хочется*, чтобы все было так, как было раньше; ведь она держит себя одинаково на первом этапе, на втором и на последнем; она *не замечает*, что она находится в гераклитовом

потоке, и задача художника в том, чтобы показать вместе и этот поток, и ее восприятие его. Это и осуществляется путем сочетания словесных повторений с, при поверхностном чтении, неуловимыми речевыми вариантами, выражающими нюансы жизненного стиля «душечки», ее отношений к различным предметам ее любви. Так, например, характеризуя жизнь ее с Пустоваловым, Чехов не ограничивается повторением того, что было сказано о ее жизни с Кукиным («жили хорошо»), а в конце этой части замечает: «И так прожили Пустоваловы тихо и смиренно, в любви и полном согласии шесть лет». Здесь речь явно отдает особенностями сказа или старинного «семейного» романа, что гармонирует с приведенными выше местами, где импрессионистически изображается эта полоса душечкиной жизни.

Приведу еще один случай повторяющегося образа-символа — в «Невесте». Андрей Андреич ведет Надю смотреть нанятую им квартиру:

На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой. «Чудесная картина», — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. (...) Андрей Андреич водил Надю по комнатам и все время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, ее мутило от нагой дамы. Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича (...).

(Ее бегство из дому): И все ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и нагая дама с вазой; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад.

(И затем, когда она, уже совсем другим человеком, едет погостить домой): (...) и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство (...).

«Дама с вазой» для нее словно отождествляется с Андреем Андреичем, срastaется с ним в один образ самодовольной пошлости. Следует обратить внимание на то, как отмечен процесс этого слияния обоих образов воспоминания в один: сперва, откуда впечатление еще свежо в памяти Нади, Андрей и «дама с вазой» ей припоминаются вместе с его отцом, с новой квартирой. Впоследствии эти «второстепенные» объекты воспоминания отпадают; при Андрее Андреиче остается только эта «дама», от которой сразу же Надю «мутило». И теперь эта «дама» уже не «нагая», а просто «голая». Первый эпитет более приличествует «даме» на картине. Теперь, отделившись от всех других объектов и,

так сказать, отождествившись с Андреем Адreichем, «дама» припоминается уже скорее как обыкновенная женщина.

Вот в этом приеме повторения одной и той же «темы» или «символа» в различных контекстах и во множестве вариаций — сродство чеховской манеры с пушкинской в его прозе. Таким словом-символом в «Пиковой даме» является *три* — «три карты», «три злодейства» (на душе у Германна), «три девушки» (служанки графини), «три старые горничные» ее же, «три дня», «три недели», отделяющие одно происшествие от другого — и т. д., — символ *судьбы* (три Парки)⁶⁰; в «Путешествии в Арзрум» этому соответствует тема «нетерпения», связанная с образом «зверя Терека». Впрочем, подобный прием свойственен и Гоголю — «подбородок» и «живот» Чичикова, к которым тот относится с особой внимательностью. Особенно ярко выступает этот прием в «Коляске»: здесь несколько раз показаны военные с соблюдением иерархического порядка, в каком они себя так или иначе проявляют: сперва осматривает кобылу генерал, затем полковник, затем майор; «прочие пощелкали языком»; в том же порядке они едут к Чертокуцкому, выходят из экипажей, обмениваются мыслями о поступке Чертокуцкого и насчет коляски. Этой ритуалистической торжественностью выступлений генерала вместе с «господами офицерами» подчеркивается скандальность положения, в которое попал Чертокуцкий. Показательно, что «Коляска» — чистейший анекдот, как большинство чеховских рассказов, и что она кончается такою же «нулевой» развязкой и замыкается такою же, как обычно у Чехова, концовкой: «Сказавши это, генерал тут же захлопнул дверцы, закрыл опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами». Трудно поэтому решить вопрос, кому именно, Пушкину или Гоголю, Чехов был обязан этим приемом. Важно, во всяком случае, то, что в его вещах он является главным условием единства каждой из них и что он применяется Чеховым с крайней последовательностью. Английский литературовед Oliver Elton в своей маленькой статье о Чехове⁶¹ правильно отметил у Чехова такое же использование «темы-символа» и в его драмах — «Москва» в «Трех сестрах», «чайка», «вишневый сад». Здесь это, так сказать, суррогат «интриги», от которой Чехов-драматург стремится отделаться (см. об этом ниже).

Особенно широко прием употребления образов-символов, выполняющих функцию «темы», использован в рассказе «В овраге»⁶². Здесь элементы внутреннего ритма уловимы еще труднее, ибо они не заданы в сюжете. Но зато для обнаружения их мы располагаем материалом,

сродным с тем, каким у других авторов являются черновики, первоначальные версии их произведений. К Чехову применимо то же самое понятие, которое ввел Ходасевич, говоря о творческой работе Пушкина⁶³: и у него было свое «поэтическое хозяйство», свой запас образов, мотивов, речевых оборотов, которыми он пользовался на различные лады в своих различных произведениях, и то, как он их разрабатывал в одних случаях по сравнению с другими, и дает возможность усмотреть и оценить их значение в каждом отдельном случае⁶⁴. С этой точки зрения необходимо сопоставить «В овраге» с «Мужиками». Первый рассказ представляет из себя очень отдаленный, но несомненный вариант второго. Сходство ситуаций: один из сыновей в обоих рассказах — горожанин; когда в «Мужиках» он умирает, а «В овраге» ссылается на каторгу, жена его покидает дом свекра: в первом случае добровольно, в другом — будучи выгнана невесткой. Сходство параллельных контрастирующих образов: распутная и злобная жена одного из сыновей, ей противостоят — в «Мужиках» две невестки, Марья и Ольга, в «В овраге» — свекровь Варвара и невестка Липа. Отношения между Ольгой и Феклой очень похожи на отношения между Липой и Аксиньей. Но это еще не все. В «В овраге» есть эпизод, являющийся явной переработкой одного эпизода в «Мужиках»:

Прасковья и Липа стали засыпать. И когда их разбудили чьи-то шаги, было уже светло от луны; у входа в сарай стояла Аксинья, держа в руках постель. «Тут, пожалуй, прохладней...» — проговорила она, потом вошла и легла почти у самого порога, и луна освещала ее всю. Она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все — и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!

Ср. «Мужики»: Кто-то тихо-тихо постучал в окошко. Должно быть, Фекла вернулась. Ольга встала и, зевая, шепча молитву, отперла дверь, потом в сених вынула засов. Но никто не входил, только с улицы повеяло холодом и стало вдруг светло от луны. (...) «Кто тут?» — окликнула Ольга. «Я, — послышался ответ. — Это я». Около двери, прижавшись к стене, стояла Фекла, совершенно нагая. Она дрожала от холода, стучала зубами и при ярком свете луны казалась очень бледною, красивою и странною. Тени на ней и блеск луны на коже как-то резко бросались в глаза, и особенно отчетливо обозначались ее темные брови и молодая, крепкая грудь.

Очень близки друг к другу и оба заключительных эпизода. В «Мужиках» Ольга с Сашей отправляются пешком из деревни в Москву:

В полдень Ольга и Саша пришли в большое село. Тут на широкой улице встретился им повар генерала Жукова, старичок. (...) Он и Ольга не узнали друг друга, потом оглянулись в одно время, узнали и, не сказав ни слова, пошли дальше, каждый своею дорогой. Остановившись около избы, которая казалась побогаче и новее, Ольга поклонилась и сказала громко тонким певучим голосом: «Православные христиане, подайте милостыню Христа ради, что милость ваша, родителям вашим царство небесное, вечный покой». «Православные христиане, — запела Саша, — подайте Христа ради, что милость ваша царство небесное...»

В «В овраге» Липа и ее мать, возвращаясь с работы, встречаются, проходя через село с опустившимся, живущим теперь в полной зависимости от Аксиньи стариком Цыбукиным, Липиным свекром:

Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть.

Солнце уже совсем зашло. Блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились.

Здесь использование на новый лад материала, содержащегося в заключительном пассаже «Мужиков». Явно, что «Мужики» — один из источников позднейшего рассказа. Различие между обеими этими вещами, однако, очень значительное. Вся суть дела в том, что «Мужики» в известной степени приближаются к так называемому бытовому очерку. Личности в них тяготеют к «бытовым типам»; на первом плане — социальная среда, которой каждый из персонажей является так или иначе представителем. Поэтому они и охарактеризованы обобщеннее персонажей в «В овраге», не столь ярко индивидуализованы. Они сами по себе скромнее, бледнее, незначительнее. Сравним оба первых параллельных пассажа — и уже сразу увидим это: насколько демоничнее Феклы Аксинья: красивое, *гордое животное*; а эпитет *волшебный*, отнесенный к лунному свету, усугубляет впечатление этой «демоничности» Аксиньи. Отношения между обеими невестками в «Мужиках» всего лишь, так сказать, иллюстрируют общий характер социальной среды. Недаром Ольгу здесь «дублирует» Марья. Напротив, в «В овраге» социальная среда — фон, на котором разыгрываются эти отношения. Здесь *они* на первом плане, равно как и отношения Липы и Аксиньи к семье Цыбукиных. Можно сказать, что в «В овраге» сюжетная канва служит основой, на которой борются две главных

«темы»: «тема Липы» и «тема Аксиньи», тема вечно женственного начала и тема начала демонического в женщине. Поэтому и антагонизм между представительницами этих начал, проявляющийся в первом рассказе лишь в виде мелких столкновений, во втором сказывается во всей полноте: убийство Аксиньей Липиною ребенка — его кульминационная точка. Здесь, как нигде, Чехов достигает шекспировской трагичности. Шекспировской в том отношении, что ужасное показано с предельной лаконичностью и простотой, что усиливает впечатление. И все же чеховская трагедия коренным образом отличается от шекспировской. Конфликт между женщиной, воплощающей в себе начало «вечно женственного», и женщиной-демоном не предопределен ни их *характерами*, ни обусловленной этим «интригой». Аксинья ненавидит Липу вовсе не оттого, что чувствует в ней противоположность себе; а просто потому, что Липа — лишний человек в доме и что она жена зятя — «каторжника», — так же как и Фекла ненавидит Ольгу за то, что она «чужая», и за то, что она и ее муж — лишние рты. Простые люди у Чехова, как у Толстого, подобны гомеровским царям и царицам. Они *просты* в буквальном смысле слова, *наивны*: обливши ребенка кипятком, Аксинья рассказывает со своей «прежней *наивной* улыбкой». Они чужды рефлексии, самосознания, а значит, и сознательного отношения к тому, что составляет «не-я». Вот почему нельзя было сказать, что антагонизм между Аксиньей и Липой является основной *темой* рассказа в том значении, в каком это понятие употребляется в литературоведении. И здесь я говорю о *двух* «темах», следуя *музыкальной* терминологии. Это мы, читая «В овраге», *осмысливаем* изображенный там конфликт, мы *привносим* в него тот смысл, о котором сами персонажи даже не догадываются. Если усвоить себе это, станет очевидна полнейшая оправданность чеховской формы, адекватность формы и содержания. В повести нет сюжетного центра. Она распадается на ряд эпизодов, *внутренно* не связанных с тем, что является кульминационной точкой конфликта между Аксиньей и Липой. Но во всех этих эпизодах участвует то одна, то другая или обе вместе. Каждая из них *проявляет* себя, и из этих проявлений складывается у нас общее впечатление от обеих. Никакой предварительной обобщающей характеристики «героинь» повести, которая была бы необходима, если бы конфликт между ними был обусловлен психологически (а этого нет: Аксинья возненавидела бы Липу и в том случае, если бы она была похожа на нее самое), не дано: здесь она была бы излишней. Вместо этого чередование образов, словесных подсказываний, структурно — чисто музыкальное развитие

«темы» и «противотемы», обрамляющихся «побочными темами». Повторам мелодий, гармонических звучаний, ладов, тональностей, темпов в музыке здесь соответствуют повторения образов-символов, эпитетов, указаний на движения, звучания, краски, создающие два целостных образа. Необходимо показать параллельное движение обеих тем.

I. Тема Аксиньи:

а) (...) его (Степана) жена Аксинья, красивая, стройная женщина, ходившая в праздники в шляпке и с зонтиком, рано вставала, поздно ложилась, и весь день *бегала*, подбрав свои юбки и *гремя* ключами, то в амбар, то в погреб, то в лавку (...). (Гл. I)

б) Аксинья, едва вышла за глухого, как обнаружила необыкновенную деловитость (...), держала при себе ключи (...), *щелкала* на счетах, заглядывала лошадям в зубы (...) и все *смеялась* или (...) покрикивала (...). (Там же)

в) Еще солнце не всходило, а Аксинья уже *фыркала*, умываясь в сенях, самовар кипел в кухне и гудел, *предсказывая что-то недоброе*. (Там же. Пока еще ни о чем «недобром» нет речи.)

г) Аксинья торговала в лавке, и слышно было во дворе, как *звенели* бутылки и деньги (ср. а), как она *смеялась* или *кричала* (ср. б) и как сердились покупатели, которых она обижала (...). (Там же)

д) В праздники Костюков и Хрымины младшие устраивали катанье (...). Аксинья, *шуриша* накрахмаленными юбками, разодетая, прогуливалась по улице (...). (Там же)

е) (Приготовления к свадьбе Анисима и Липы): Аксинья, завитая, без платья, в корсете, в новых скрипучих ботинках, *носилась* по двору как *вихрь*, и только *мелькали* ее голые колени и грудь. (Гл. III)

ж) (Свадебное празднество): Среди кадрили пускались вдруг *вприсядку*; *зеленая* Аксинья *только мелькала*, и от шлейфа ее дуло ветром (...). У Аксиньи были серые наивные глаза (Липе и глаза ее кажутся зелеными: «А теперь Аксиньи боюсь (...). Она ничего, все усмехается (...), а глаза у ней такие сердитые и горят *зеленые*, словно в хлеву у овцы»), которые редко мигали, и на лице постоянно *играла наивная улыбка*. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на *длинной шее*, и в ее стройности было что-то зменное; *зеленая*, с *желтой* грудью, с улыбкой, она глядела, как *весной из молодой ржи* глядит на прохожего *гадюка*, *вытянувшись* и подняв голову. (Там же. И только теперь выясняются ее отношения с одним из братьев Хрыминых.)

з) Затеяли новое дело — кирпичный завод в Бутёкине, и Аксинья ездила туда почти каждый день, в тарантасе; она сама правила и при встрече со знакомыми *вытягивала шею*, как *змея из молодой ржи*, и *улыбалась наивно и загадочно*. (Гл. VI, ср. е)⁶⁵.

и) (После того как стало известно об Анисиме. Ссора со свекром): Во дворе на протянутых веревках висело белье; она *срывала* свои юбки и кофточки (...) и *бросала* их на руки глухому. Потом, разъяренная, она металась по двору около белья, *срывала* все, и то, что было не ее, *бросала* на землю и топтала. (После того как она ошпарила Никифора): И на дворе вдруг стало тихо. Аксинья прошла в дом, молча, со своей прежней наивной улыбкой... (Гл. VII)

к) В селе говорят про Аксинью, что она забрала большую силу; и правда, когда она утром едет к себе на завод, *с наивной улыбкой*, красивая, счастливая, и когда потом распоряжается на заводе, то чувствуется в ней большая сила. (Гл. IX)

II. Тема Липы.

а) Всюду, и вверху, и внизу, пели жаворонки. (...) Как только муж выехал со двора, Липа изменилась, вдруг повеселела. Босая, в старой, поношенной юбке, засучив рукава до плеч, она мыла в сенях лестницу и пела *тонким серебристым голосом*, а когда выносила большую лохань с помоями и *глядела на солнце со своей детской улыбкой*, то было похоже, что это тоже жаворонки. (Гл. IV)

б) (В конце повести, гл. IX): Шли бабы и девки толпой со станции, где они нагружали вагоны кирпичом (...). Они пели. Впереди всех шла Липа и *пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо*, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава Богу, кончился и можно отдохнуть. (...) Солнце уже совсем зашло, блеск его погас и вверху на дороге.

Прочих мест, где развивается эта же тема, не привожу, так как выписки из них уже были сделаны в другой связи. Все они относятся к эпизодам «*хождений*» Липы. В отличие от Аксиньи, которая показана главным образом «*мечущейся*», «*мелькающей*», «*носящейся*» по двору, «*фыркающей*», «*гремящей*» (ключами) и тому под., Липа очерчена так, что с ее образом связывается в сознании образ странницы-богомолки. Показательно, что в описании этих «*хождений*» Липы постоянно упоминается о *солнце* — преимущественно заходящем, уходящем на покой:

Гл. V: Солнце уже заходило и его лучи проникали сквозь рошу, светились на стволах. (Там же далее): Солнце уже зашло, и над рекой, в церковной ограде и на полянах около фабрик поднимался густой туман (...). Гл. VIII: Солнце легло спать (...). Гл. IX: Солнце уже совсем зашло (...).

Сходные образы-символы в одном эпизоде повести «Три года», там,

где речь идет о пейзаже на выставке картин, перед которым остановилась жена Лаптева:

На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер (...). А вдали догорает вечерняя заря.

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного.

Ср. еще в «Черном монахе»: Перед ним теперь лежало широкое поле (...). Ни человеческого жилья, ни живой души вдали, и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря.

Этот пейзаж, приковавший внимание Юлии, и то, что она переживает, глядя на него, и это слияние Липы с жаворонком, с солнцем в один поэтический образ, каким и исчерпывается ее характеристика, — все это подводит к уразумению того определения своей творческой индивидуальности, которое Чехов вкладывает в уста Тригорина — там, где он называет себя прежде всего «пейзажистом». Чехов постоянно, вопреки советам, которые он дает другим, «олицетворяет», антропоморфизирует природу; но когда он изображает самое значительное, самое ценное, самое человеческое, что есть в человеке, он переносит на человека то, что он воспринимает от мира природы, он включает его в природу — и это не путем банальных сравнений, а посредством приема показа, при котором нет «портрета» и «обрамления», «фона» и «первого плана». Это само собою подводит нас к вопросу, каково видение мира и жизни у Чехова, или, что то же, каково «содержание» его произведений, поскольку оно дано в их «форме».

* * *

Если жизненный путь каждого человека как феномена, принадлежащего к миру эмпирического бытия, есть ряд случайностей, то того же нельзя сказать о творческом пути художника, следуя которым он выявляет свое чистое «умопостижимое» «я». Здесь действительно можно говорить о некоем имманентном *fatum'e*, о внутренней необходимости;

здесь у места слова Гете: «Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst» (хороший человек — это человек-творец; ведь это говорит у него Бог-Творец) — и его motto ко второй части «Dichtung und Wahrheit»: «Was Man in der Jugend wünscht, hat Man im Alter die Fülle»*.

Словно имманентной судьбою было предопределено то, что Чехову пришлось начать с писания смешных фельетонов для «Осколков» и «Стрекозы», которых содержанием был анекдот. Из ходячих анекдотов он брал для них темы. «Марья Владимировна (Киселева, его хорошая знакомая) здравствует, — писал он в 1885 году брату Михаилу Павловичу, — подарила матери банку варенья и вообще любезна до чертиков. Поставляет мне из франц. журналов (старых) анекдоты». Годы упражнения в писании рассказов на анекдотические темы были настоящими *Lehrjahre* Чехова. Эта работа, часто тяготившая его, принесла свои плоды. Благодаря ей Чехов нашел самого себя. Традиционная сюжетная основа анекдота — *qui pro quo*, недоразумение, ошибка, тема даром израсходованной энергии и как следствие — «нулевая» развязка. На этой основе построены все рассказы Антоши Чехонте — как и вообще почти все «смешные» рассказы, новеллы, драматические произведения с тех пор, как существует литература. Комический эффект ведь и есть эффект несоответствия между ожидаемым и сбывшимся — в том случае, если сбывшееся не страшно и не печально — и самый простой, самый легкий способ достижения этого эффекта и состоит в приведении интриги, «сплетения», к нулевой развязке. Отличие анекдота от «новеллы» или драмы в том, что событие изображено в анекдоте как нечто «самодовлеющее», с завязки начинающееся и завершающееся в развязке, тогда как в новелле или драме событие, которое показано, берется как момент целостного процесса, как «настоящее», предполагающее и «прошедшее» и «будущее», — почему, в частности, в новелле наличествуют элементы того, что литературоведы зовут *Vor-* и *Nachgeschichte*⁶⁶. Тургенев, например, обязательно «представляет» читателю персонажей своего рассказа, снабжая их, пусть и кратким, но обстоятельным *sig- gisculum vitae*** , а затем, в конце, обычно дает понять, как то, о чем было рассказано, отразилось на их дальнейшей судьбе. Чехов в этом отношении на всю жизнь остался верен Антоше Чехонте. Здесь сказались его общая тенденция преодоления литературных шаблонов. Воз-

* Эпиграф (итал.) ко второй части «Поэзии и правды»: «Чего мы желаем в юности, то мы в изобилии получаем в старости».

** Жизнеописанием (лат.).

можно, что в этом отношении ему оказал содействие Мопассан, у которого также рассказ обычно не что иное, как разработанный и переключенный в другой план — из плана просто «смешного» в план «юмористического», а то и трагического — анекдот. Но нет сомнения, что решающую роль сыграла здесь для Чехова его писательская практика. Как бы то ни было, в том, что касается этой стороны его творчества, необходимо установить, что Чехов-художник действовал в полном согласии с Чеховым — теоретиком литературы. «Начинающие писатели, — говорил он Щукину⁶⁷, — часто должны делать так; перегните пополам и разорвите первую половину». И пояснял: не следует «вводить в рассказ», а надо писать так, «чтобы читатель без пояснения автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков, понял, в чем дело». Еще значительнее другая его формула: написавши рассказ, следует вычеркивать *начало* и *конец*; ибо это как раз самые трудные места и поэтому сперва выходящие всего слабее: «Тут мы, беллетристы, больше всего врем»⁶⁸.

Почему самые трудные? Потому что то, что относится к *Vor- und Nachgeschichte*, может и должно быть показано только намеками, легкими касаниями. Так, по крайней мере, всюду у него самого. Но тут снова возникает вопрос: почему именно так *надо*? Поскольку дело идет о рассказе-новелле, т. е. повествовании, прямо вышедшем из анекдота, ответ подыскать не трудно: подробное изложение предшествующих центральному событию и последующих моментов нарушает требование художественного единства: показ здесь замещается изложением более или менее протокольного свойства. Этим, однако, еще не исчерпывается значение приведенных высказываний Чехова. Для понимания сущности его творческого пути показательны, что и в зрелую пору своего творчества ему случалось писать рассказы отнюдь не смешные, но формально вполне тождественные анекдоту, т. е., во-первых, вовсе без «пролога» и «эпилога», а во-вторых, построенные на основе мотива «недоразумения», *qui pro quo*. Таков, например, рассказ «В усадьбе» (1894), где помещик Рашевич в беседе с гостем «громит» задающих теперь тон «мещан» и только под конец узнает, что сделал *une gaffe**, когда его гость говорит ему про себя, что он сам — «мещанин». Таков и рассказ «Попрыгунья», где героиня, обманывающая своего мужа, увлекаясь «знаменитостями» и «гениальными личностями», лишь после смерти мужа узнает, что он был крупный ученый и что его ожидала известность.

* Бестактность (франц.).

Чудесный пример переработки мотива даром израсходованных усилий — не в силу недоразумения, обусловленного обстоятельствами, но вследствие душевного движения — трогательный рассказ «Письмо», где дьякон, получив от благочинного выпрошенное им укорительное письмо к своему сыну, делает к нему приписку: «А к нам нового штатного смотрителя прислали. Этот пошустрей прежнего. И плясун, и говорун, и на все руки, так что говоровские дочки от него без ума. Воинскому начальнику Костыреву тоже, говорят, скоро отставка. Пора!» — причем забавно, что он так и не понимает, «что этой припиской он вконец испортил строгое письмо». Об еще подобном примере («Поцелуй») придется говорить особо. И не менее показательны случаи, так сказать, выворачивания анекдотической основы наизнанку: человек решается на что-либо, что ему кажется пустячным, — а затем оказывается, что это определило всю его дальнейшую судьбу: таково развитие отношений между героем и героиней в «Даме с собачкой»: сходясь с женщиной, герой не знал, как горячо он уже полюбил ее; ему казалось, что это не более как один из его многочисленных коротких «романов» без последствий. Другой вариант переработки анекдотической основы — «Соседи». Ивашин отправляется к Власичу, к которому ушла его сестра, с решением наказать соблазнителья: «Я при ней ударю его хлыстом и наговорю ему дерзостей». Кончается все это тем, что его дружеские отношения с Власичем еще более закрепляются. Запаса энергии расходовать не пришлось. Недоразумение было внутреннего свойства. В сущности, он сам не знал, как ему следовало поступить, более того — не знал, действительно ли он возмущен поведением сестры и Власича или нет. В этих последних случаях *in pace* другая, более сложного свойства переработка анекдотической сюжетной основы — там, где нулевой развязке рассказа-анекдота соответствует то, что можно было бы назвать постепенным таянием, схождением на нет, выветриванием, обесцвечиванием сложившихся между людьми отношений. С точки зрения «внешней формы» такие вещи, как «Ариадна», «Три года», «Моя жизнь», ничего общего с анекдотом не имеют. Но они представляют собою психологическое углубление, переосмысление темы «недоразумения». Недоразумение в данных случаях не в том, что человек ошибся в себе самом или в любимом человеке, а в том, что он вообразил себя и вместе с собой любимого человека постоянными величинами. Между тем не только житейская река — не та же самая, какую она была в предыдущий момент, но и тот, кто погрузился в нее, не тот же самый, каким он был в момент погружения. Это особенно тонко выражено в

последнем по времени рассказе Чехова — «Невеста» (1903). Под влиянием друга ее семьи, Саши, Надя бросает дом, уезжает в Петербург учиться. Мать и бабушка прощают ее, и она весною возвращается на каникулы домой. В Москве она останавливается, чтобы повидаться с Сашей:

Он был все такой же, как и прошлым летом: бородатый, со всклокоченной головой, все в том же сюртуке и парусиновых брюках, все с теми же большими, прекрасными глазами; но вид у него был нездоровый, замученный, он и постарел, и похудел, и все покашливал. И почему-то показался он Наде серым, провинциальным. (...) Они посидели, поговорили; и теперь, после того как Надя провела зиму в Петербурге, от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу.

Дело здесь, конечно, не в том только, что Саша действительно постарел и похудел и что он уже на краю могилы, а прежде всего в том, что сама Надя не та, что была. В свое время Саша дал ей все, что мог дать, способствовал ее развитию и теперь — так, по крайней мере, она это воспринимает — она опередила его. Саша — уже пройденный этап на ее жизненном пути. И когда от него приходит письмо, где он пишет о своей болезни,

Она поняла, что это значит, и предчувствие, похожее на уверенность (что он умирает), овладело ею. И ей было неприятно, что это предчувствие и мысли о Саше не волновали ее так, как раньше. Ей страстно хотелось жить, хотелось в Петербург, и знакомство с Сашей представлялось уже милым, но далеким, далеким прошлым!

Безостановочностью психического процесса обусловлено то, что человек не может понять себя, не может дать себе отчет в том, что, собственно, происходит в его душе:

Наде казалось, что она очень взволнована, что на душе у нее тяжело, как никогда, что теперь до самого отъезда придется страдать и мучительно думать; но едва она пришла к себе наверх и прилегла на постель, как тотчас же уснула (...).

В сущности, раз «Наде казалось, что она очень взволнована», то это значит, что в *тот момент*, когда ей это «казалось», она и была взволнована. Ее ошибка в том, что она приняла этот момент за длящееся настоящее.

Динамическое восприятие человека и жизни роднит Чехова с Тол-

стым. Различие их в том, что Чехов в этом отношении одностороннее Толстого и потому — последовательнее. Толстой, хотя и отказывается «портретно» изображать своих людей, давать их исчерпывающие характеристики, потому что никакой человек *не может быть* показан, столь он сложен, потому что ни про кого нельзя сказать просто, что он красив или некрасив, умен или глуп и т. д., ибо каждый умен или глуп, зол или добр и т. д. по-своему, мало того — каждый человек бывает в одних случаях умен, в других глуп, в одних добр, в других зол, все же — и в этом его несравненное мастерство — импрессионистически, отдельными штрихами набрасывал своих персонажей так, что мы их видим, чувствуем, что для нас они живые и близкие нам люди. У каждого из них есть свой *character indelebilis**, хотя невозможно выразить «своими словами», в чем его суть. Поэтому у каждого есть и своя судьба. В силу этого толстовский роман-поток при всей своей динамичности все же сохраняет известную близость к классической трагедии с ее статичностью; у Толстого интрига имеет свое завершение — или трагический срыв, или *happу end*. У Чехова в его трактовании людей замечается двойственность. Это либо комедийные типы, как у Гоголя, *character indelebilis* которых сводится к одержимости какой-либо манией — как «человек в футляре» или мечтающий о собственной усадьбе с крыжовником «потомственный дворянин Чимша-Гималайский», — или милые, симпатичные душевные люди, друг на друга похожие и которых «неизгладимой печатью» является лишь то, что, собственно, характерно не для их индивидуальности, а для их социальной среды, например *complexe d'infériorité* у Лаптева («Три года»). Как дворяне, разночинцы, лица духовного звания, мужики, купцы, они — «типичны»; как личности они различаются между собой преимущественно большей или меньшей *симпатичностью*, душевностью, отзывчивостью на чужую радость или чужое горе, большей или меньшей восприимчивостью к жизненным импульсам. Чеховский человек менее всего «монада» в смысле воплощения какой бы то ни было *идеи*. Он скорее, если можно так выразиться, — геометрическое место скрещения всевозможных восприятий, объект внешних воздействий — его человечность в том, что он реагирует на них умом и сердцем, — нежели субъект. Об этом свидетельствует опять-таки чеховская форма: не случайно, вместо предложений, где человек играет роль «подлежащего», где он думает, вспоминает, желает и тому под., у него столь часты бессубъектные фразы

* Неистребимый характер, неизгладимая печать (*лат.*).

типа *ему захотелось, ему вспомнилось* и тому под., выражающие состояние, сродное тому, какое передается постоянным у Чехова глаголом *казаться* — или конструкций типа *что-то напоминало* (ему, ей, мне):

Звон монастырского колокола был густой, и, как казалось Софье Львовне, *что-то* в нем напоминало об Оле и ее жизни («Володя большой и Володя маленький»). И почему-то при этом вспоминалась ей та самая тетя (...); (...) Софья Львовна вспоминала про Олю, и ей становилось жутко (...); Припомнились ей опять притвор и темные фигуры (...) (там же). В «Даме с собачкой»: (...) ему вспомнились эти рассказы о легких победах (...), и соблазнительная мысль о скорой, мимолетной связи (...) *вдруг овладела им* (субъект здесь — мысль, он — объект, на который направлено действие); Когда идет первый снег (...), *приятно видеть* белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно, и в это время *вспоминаются* юные годы; (...) теперь же ему было не до рассуждений, он *чувствовал* глубокое сострадание, *хотелось* быть искренним, нежным (...) (здесь «я» на мгновение становится «субъектом», но сейчас же перестает им быть)⁶⁹.

Можно было бы привести сколько угодно примеров этого. Такие и подобные конструкции у Чехова являются преобладающими.

* * *

Рассмотренные особенности чеховского стиля, подводящие к уразумению его основной художественной идеи, тем самым дают возможность разрешить одну загадку в истории его творчества — загадку его *драматургии*. Лучший знаток ее, С. Балухатый⁷⁰, убедительнейше показал, сколь много нового внес Чехов в драматургическое искусство, и подверг тончайшему анализу его приемы сценического показа жизни, какова она есть. Уже в свое время чеховская драма была оценена по достоинству с этой точки зрения — и известно, что Московский Художественный театр, руководители которого стремились к тому же, что и Чехов, связал свое имя с его именем. Воплощение на сцене Московского Художественного театра прежде всего чеховских пьес открыло собою, можно сказать, новую эру в истории русского театра. И все-таки — в этом состоит загадка — сколь тесно ни был связан Чехов со Станиславским и Немировичем-Данченко, сколь ни старались они проникнуться духом чеховского творчества, как раз постановка его последней пьесы «Вишневый сад», той, в которой его драматургические замыслы осуществились

в полной мере, на сцене Московского Художественного театра вызвала в нем чувство глубокой неудовлетворенности.

«Немирович и Алексеев (Станиславский), — писал он жене (цит. у Б. II, 255), — в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Ср. слова, сказанные им Е. Карпову: «Разве это мой Вишневый сад?.. Разве это мои типы?.. За исключением двух-трех исполнителей, — все это не мое... Я пишу жизнь... Это серенькая, обывательская жизнь... Но это не нудное нытье... Меня то делают плаксой, то, просто, скучным писателем...» (ib. 274). По-видимому, то, что не понравилось Чехову, было результатом усилий Станиславского подчеркнуть эмоциональный тон пьесы, чего он достигал, как это явствует из его режиссерских ремарок, сделанных им к тексту «Чайки» (ib. 296 сл.), путем тщательной разработки жестикуляции, мимики и всего прочего, что придает образам яркость, выпуклость, конкретность. Это было как раз тем, что подверг критике и Мейерхольд.

«По мнению В. Мейерхольда, — говорит С. Балухатый (ib. 302), — основная особенность драматургического стиля Чехова — импрессионистски брошенные на полотно образы — дает выгодный для режиссера материал для дорисовывания их в яркие, определенные фигуры (типы), отсюда обывное увлечение режиссеров частностями, которые отвлекают от картины целого», и он приводит письмо Мейерхольда Чехову по поводу постановки «Вишневого сада»: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотания” — вот это “топотание” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца» (ib. 256)⁷¹.

Мейерхольд причислял Чехова к символистам и считал, что его пьесы должны быть инсценированы не «реалистически» (как в Художественном театре), а «символически». И в известном отношении он был прав. Он, может быть, понял Чехова глубже, чем сам Чехов понимал себя. У каждого художественного произведения, как у каждого человека, имеются мелкие, незначительные на поверхностный взгляд, на самом же деле особые характеристические черточки, «родимые пятна», и совпадения в этом отношении свидетельствуют о многом кое-чем. В «Вишневом саде» есть дважды повторяющаяся авторская ремарка:

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. (II действие).

Ср. в конце пьесы: Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Очевидно, Блок нашел в этой ремарке *свое*, используя ее в «Песне Судьбы»:

В эту минуту доносится с равнины какой-то звук — нежный, мягкий, музыкальный: точно ворон каркнул или кто-то тронул натянутую струну.

Приведу еще одну параллель — «Три года»:

(...) Ярцев поехал дальше к себе (...). Он дремал, покачивался и все думал о пьесе. Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом (...); какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе.

— Это половцы, — думает Ярцев.

Один из них — старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный — привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно...

Как много общего у этого отрывка с некоторыми вещами из цикла «Родина» у Блока! Общность не только темы, но — главное — тона, колорита.

Символисты в Чехове последнего периода угадали своего предшественника (см. об этом Б. II, 257).

Любопытно, что сам Чехов советовал Суворину ставить в его театре пьесы Метерлинка и писал ему, что «если бы (он) был директором (этого) театра, то (...) в два года сделал бы его *декадентским* (...). Театр, быть может, казался бы *странным*, но все же он имел бы физиономию» (цит. у Б. I, 103). И все же вряд ли можно сомневаться, что если бы «Вишневый сад» или «Чайка» были поставлены так, как ставились «Балаганчик», «Незнакомка» или же как Треплев хотел поставить свою «мистерию», то Чехов, столь ценивший «правдивость», «натуральность» в искусстве, т. е. соответствие искусства с повседневной действительностью, пришел бы в ужас. И опять-таки: в известном отношении был бы прав и он. Чехов стоял на полдороге от «реализма» к «символизму». Лишь с псевдоисторической, финалистической точки зрения явления «переходного» периода возможно расценивать ipso

facto* как «несовершенные». Мы видели, что Чехов в своих лучших рассказах нашел свою форму, адекватную их идее, их содержанию; сливая воедино «жанр» и «пейзаж», не «обрамляя» лиц «обстановкою», а показывая и людей и «обстановку» как проявление единой жизни, достиг полного художественного совершенства. В своем театре ему постичь это, как видно, не удалось. Иначе, как объяснить неудачу сценического воплощения его пьес? С. Балухатый, повторяю, прав, отмечая, что Чехов-драматург оставался верен себе: и в этой области он вел борьбу с различными условностями, стремился к преодолению «канонов» и, надо признать, нашел немало новых средств для выражения и в своих пьесах того же видения жизни, какое отражено в его вещах повествовательного характера: в них нет разделения персонажей на «главных» и «второстепенных», нет традиционной «интриги», начинающейся с «завязки» и завершающейся «развязкой», и тому под. Задача его здесь, как и в его рассказах, показать в одном отрезке времени, пусть и «случайном», «ничтожном», всю жизнь как единый и не имеющий ни начала, ни конца процесс. Но С. Балухатый не обратил достаточного внимания на то, насколько в своей борьбе со сценическими условностями, с драматургическими канонами Чехов нередко оказывался непоследователен, а главное — недостаточно учел значение целого ряда подобных «срывов», допущенных им. А между тем факт этих «срывов» чрезвычайно показателен. Остановлюсь на нескольких наиболее значительных примерах. Прежде всего на финале «Лешего», где как раз имеется «развязка». Показательно не то, что развязка есть, но то, что из всех возможных Чехов выбрал как раз самую шаблонную: «добрый старик» «устраивает» — и притом совершенно неожиданно — «счастье» двух молодых пар⁷². В III акте «Дяди Вани» Войницкий появляется на сцене, не замеченный обнимающимися Астровым и Еленой Андреевной. Любопытно, что, как это подметил С. Балухатый (Б. I, 178), сам Чехов словно пародировал этот банальный прием в IV действии той же пьесы: Астров, прощаясь с Еленой Андреевной, говорит ей: «Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас...». То же самое в «Вишневом саде»: Аня выходит на сцену, не замеченная Гаевым и Варей, и подслушивает, что Гаев говорит о ее матери, — затасканный прием старинной драматургии. Чем дальше продвигался Чехов на пути своего творческого развития, тем тоньше, осторожнее, разнообразнее применял он прием упоминания о том, что

* В силу самого факта (лат.).

составляет «характеристику» данной личности, что является ее свойством как «типа», — понимая ли под «типом» представителя известной социальной среды, исторического момента или же выражение той или иной «идеи», той или иной человеческой психической черты⁷³. То же, что Соленый в «Трех сестрах» то и дело вынимает флакон с духами и опрыскивается ими, действует в конце концов утомляюще и раздражающе. Здесь не что иное, как неудачный способ «снижения» этого полулермонтовского персонажа. Аналогичный пример такого снижения — в «Дяде Ване».

Я имею в виду Астрова. Его прототип, Хрущов в «Лешем», был еще «героем», «положительным типом». Наряду с ним там же фигурировал «беспутный» и злоупотребляющий своими свойствами «широкой натуры» Федор Иваныч. И вот в «Дяде Ване», являющемся переработкой «Лешего», Чехов создал какую-то амальгаму Хрущова и Федора Иваныча: Астров произносит те же благородные, проникнутые возвышенными мыслями речи, что и Хрущов, а иногда вдруг повторяет цинические словесные выходы Федора Иваныча. «Реальнее», обыденнее он от этого, однако, не становится. Этот процесс «фабрикации» персонажа служит своего рода уликою против Чехова-драматурга, свидетельствует об ослаблении творческого начала в нем, когда он брался за писание для театра. Замечу к тому же, что в своем стремлении заменить сценические «типы» людьми Чехов далеко не последователен: Епиходов в «Вишневом саде», добрая старушка няня в «Дяде Ване» — скорее чистые «типы», нежели люди. Смысл таких мелких «улик» выясняется, если сопоставить все это с одной общей и быющей в глаза чертою всех чеховских пьес. В них у него, добивавшегося всегда максимального правдоподобия, боровшегося против всего, что отзывалось «фальшью», и в своих рассказах в конце концов успешного в этом, действующие лица предаются «излияниям чувств» мелодраматического свойства, рассуждают с пафосом на темы «передовых статей», говоря при этом «литературным» языком, избоблюющим сложными предложениями, — так, как люди никогда между собою не разговаривают, — и это неправдоподобие выступает еще резче, шокирует еще более оттого, что тут же они переходят на обыденную разговорную речь. Если учесть все это вместе взятое, можно удостовериться, что Чехову, когда он брался за драму, изменяла его творческая сила, а это заставляет думать, что в некотором отношении правы были те (Толстой, например), которые считали, что драматургия не была его делом. Чем это объяснить? Думается, тем, что внутренняя форма драмы в полном несоответ-

ствии с его видением жизни. Всякая драма — «классическая» ли, или «реалистическая», или «символистическая» — есть *действие*, происходящее *hic et nunc*, в *настоящем* времени, в строгом значении этого слова. Персонажи, будут ли это «классические герои», или «комические типы», воплощение тех или иных общечеловеческих «страстей», «добродетелей», «пороков», или же, как в «реалистической» драме, представители тех или иных особенностей «бытия», общественных нравов, или, наконец, как в драме «символистической», олицетворение неких умопостижимых величин — сколь бы ни наделялись они обыкновенными человеческими чертами — *чистые монады*. Житейское показано в драме с точки зрения бытия, а не становления, статично, а не динамично, правда, как *борьба*, как ряд конфликтов — внешних или внутренних, — но раскрывающихся *вне* реального времени. Сколь бы смело ни нарушали драматурги «августова века» в Англии и повсюду в XIX веке принцип «единства времени», замыкавший действие в рамке двадцати четырех часов, условно считавшихся «настоящим» временем, — все равно: драматическое действие воспринимается разыгрывающимся в «длящемся настоящем», поскольку, повторяю, действующие лица показываются, пусть и во всей сложности их характеров, проявляющихся в различных «сценах» («явлениях») по-разному, все же статично, а не динамично: «завязка», «интрига», «развязка» — все это отдельные моменты умопостижимого бытия, а не становления. Совсем другой характер носит по своему замыслу чеховская драма. Монады, проявляющие себя в своих действиях столь же, как в своих речах, замещены у него людьми, пересаженными сюда из его рассказов: они показаны и здесь, как там, «мелькающими», выныряющими из прошлого и готовыми в любую минуту погрузиться в прошлое. В рассказах Чехов приходит к ним и к читателю на помощь: он «вспоминает», размышляет вместе с ними и за них, он сочетает свой «жанр» со своим «пейзажем» в одно целое; они, эти персонажи его, здесь не что иное, как символы, как элементы одного поэтического образа. На сцене как-никак они вынуждаются к известной самостоятельности — и вот оказывается, что в этом они беспомощны: они — все те же пациенты, а не агенты, не действующие лица.

Показательны усилия, к которым прибегает Чехов для того, чтобы и здесь «помочь» своим персонажам. Я имею в виду некоторые ремарки его в «Вишневом саде», на которые обратил внимание уже С. Балухатый (Б. I, 157):

Комната, которая до сих пор называется детской (...) Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май (...), но в саду холодно, утренник (I действие). Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка (...), большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами (...). Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду» (II действие). Или об Ане: «Спокойное настроение вернулось к ней (...)».

Подчеркнутые места здесь явно не для режиссера, а для читателя. Чехов иной раз словно забывает, что то, что он пишет, предназначается для сцены. Недаром же некоторые современные ему критики отмечали, что его пьесы годятся скорее для чтения, нежели для спектакля. Вычеркнем все это (а подобных ремарок немало), и впечатление от целого ослабеет. Показать же это на сцене нет никакой возможности. И эти мелочи свидетельствуют о том, что Чехов не добился полного освоения внутренней формы драмы. Не случайно как раз лучшая его пьеса в указанном отношении еще более сбивается на «рассказ» или «повесть», чем все остальные. Мы уже упомянули, что именно ее постановка не удовлетворила Чехова, но виноват в этой неудаче был не Художественный театр, а сам он. Природа чеховского театра лучше всего выясняется при сопоставлении его с гоголевским. Ведь и персонажи «Ревизора» и «Женитьбы», в сущности, лишены характера, но только совсем в другом смысле, нежели чеховские. Бесхарактерность чеховских персонажей в том, что у них не хватает воли для осуществления своих желаний. Бесхарактерность гоголевских в том, что у них вообще нет собственных желаний. Хлестакову, когда он впервые появляется на сцене, хочется, в сущности, только одного — поесть. Их отношение к жизни близко к животному: непосредственная реакция на возбуждения извне, преимущественно против того, что почему-либо внушает страх. У Чехова только один персонаж таков: «человек в футляре». И, подобно животным, они, в силу своей абсолютной душевно-духовной пустоты, легко поддаются «дрессировке» и наполняются каким угодно содержанием. Хлестаков, незаметно для самого себя, внезапно становится самозванцем и вымогателем, автоматически играя роль, навязанную ему губернскими чиновниками, и постепенно «входя» в нее. Так и в «Женитьбе». Здесь главные персонажи все словно чем-то одержимы, подчиняются внушениям со стороны — как Агафья Тихоновна или Подколесин, которыми играет, как марионетками, Кочкарев, либо какому-то самовнушению, как этот последний, сам не понимающий, что его заставляет так стараться:

Из какого же дьявола (...) я хлопочу о нем (...) ? А просто черт знает из чего! Поди ты спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!

Они — игрушки в руках судьбы. «Точно правда, что от судьбы нельзя уйти», — говорит Агафья Тихоновна. И даже когда Подколесин убегает от невесты, он в этом акте вовсе не обнаруживает своего «характера», сводящегося к неспособности на что-нибудь самостоятельно решиться. Он подчиняется действию какого-то автоматизма — подобно кошке, которая выскакивает в открытое окно оттого, что оно — открыто.

Гоголевская комедия — это, так сказать, вывороченная наизнанку античная трагедия. Ее отношение полярности к трагедии определяется ее бессмысленностью. Трагической развязке, порождающей катарсис, соответствует нулевая развязка — на мотиве бегства, «ухода», разрешения «в ничто» — как и у Чехова. Разница между гоголевской драмой и чеховской в том, что у Гоголя вовлеченные судьбою в «сплетение» обстоятельств, подчинившиеся внушению персонажи все же *действуют*, попадая в разнообразнейшие комические ситуации, более того — *создавая* сами эти ситуации. Так внешняя форма комедии у Гоголя находится в полном соответствии с внутренней. Гоголевская комедия требует сценического воплощения — в отличие от чеховской, которая представляется скорее каким-то наброском рассказа⁷⁴. Суть дела в том, что Чехов в отличие от Гоголя — *реалист*. Он изображал пусть и бесхарактерных, но все же живых людей. Их бесхарактерность — слабоволие, нерешительность, неуверенность в себе, а не просто *безличность*, как у гоголевских персонажей, отчего каждый из последних может надеть на себя любую маску, харю, стать любой *персоной* — в том значении, в каком это слово употреблялось в древней драматургической терминологии. Оттого-то чеховские люди и не годятся для театра.

* * *

Один из умнейших людей нашего времени и тончайший ценитель искусства, Олдус Хексли, в своей книге «Along the Road» (изд. «Albatros», с. 39) говорит, что рассказы Чехова «утомляют». Он объясняет это тем, что Чехов в отличие от его почитательницы, Екатерины Мэнсфилд, не ограничивается тем, что «разглядывает своих людей сквозь окошко», но «живет с ними» (здесь Хексли сходится с Толстым, назвавшим Чехова «художником жизни»). Люди же Чехова, как известно, «хмурые», т. е., в сущности, скучные люди. Мне кажется, что Хексли выражается неточно. Пусть жизнь, изображаемая Чеховым,

бессодержательна, уныла, скучна — на это всегда жалуются сами же ее участники, — все же это у Чехова лишь материал. Его совершеннейшие рассказы не могут «утомлять», именно оттого, что они — совершенны. А совершенство их в том, что, как я это попытался показать, их форма вполне адекватна содержанию. «Хмурые люди» здесь ведь не навязываются читателю, потому что они лишь показаны намеками и как бы в виде образов воспоминания. Иначе дело обстоит с его драмами, где они по необходимости выступают перед нами во всей своей реальности. Содержание и форма здесь не совпадают. С. Балухатый (Б. II, 315) приводит слова одного английского критика, утверждающего, что после Шекспира ни у одного драматурга не было такого «проникновения в человеческую душу», как у Чехова. Это, пожалуй, преувеличение: напомним о «маленьких трагедиях» Пушкина. Верно то, что и в своих пьесах, и в своих рассказах Чехов, как Шекспир — и как Пушкин и Толстой, — показывает человека во всей его неисчерпаемой сложности. Но только — Шекспир и Толстой показывают своих людей, так сказать, позитивно, Чехов же — негативно: у Шекспира и у Толстого личность постепенно *раскрывается* перед нами, и то, что в ее проявлениях на первый взгляд представляется неожиданным, затем проливает свет на все «мелочи», о каких упоминалось раньше, — и мы начинаем *понимать* изображенного художником человека, хотя и не в состоянии формулировать, что, собственно, мы в нем поняли. Что до чеховских людей, то мы только догадываемся, чувствуем, что в них заложено очень многое, чего мы, однако, не видим; что они далеко не так «просты», какими они нам показаны. Но это «что-то» все же *скрыто* от нас. В этом своеобразная привлекательность Чехова, но в этом также и то, чем обуславливается невозможность для его людей, т. е. людей, какими он их видит, быть сценическими «персонажами». Этим-то и обуславливается несовпадение формы и содержания в его пьесах, что и влечет за собой те ремарки не для режиссера, а для *читателя*, какие были отмечены выше и какие свидетельствуют о «гибридности» его пьес: не то драма, не то рассказ. Этим я, разумеется, не хочу сказать, что чеховские пьесы вообще, формально, слабы. В них — в особенности в «Вишневом саде» — немало чисто чеховских средств экспрессии — и если я не остановился на них, то потому, что это сделано исчерпывающе С. Балухатым. Но тем-то и показательнее те «срывы», какие я постарался отметить в его пьесах и каких нет ни в «Мужиках», ни в «Степи», ни в «Архирее». Вот в каком смысле можно говорить о драматургии Чехова как о своего рода «ошибке».

Для уразумения индивидуальности того или другого художника его творческие ошибки столь же показательны, как и его достижения. С этой точки зрения следует остановиться еще на одном случае творческой ошибки у Чехова, случае, находящемся в отношении полярности к только что рассмотренному. Это «Рассказ неизвестного человека». Здесь Чехов сделал опыт построить повествование на основе мотива «недоразумения», дающего начало «сцеплению» целого ряда «ошибок» как внутреннего, так и внешнего свойства. Герой выдает себя за другое лицо, вводит в обман окружающих; Орлов обманывает Зинаиду Федоровну, говоря ей, что уезжает в командировку, а на самом деле переселяясь на время к Пекарскому; герой обманывается в себе, пробует заниматься конспиративно-революционной деятельностью и лишь в решающий момент убеждается, что он уже душевно неспособен к ней; Зинаида Федоровна обманывается в Орлове, а затем — в «герое». «Сплетение» всего этого обуславливает форму повести. В ней налицо все те элементы повествовательной литературы, которые Чехов так тщательно устранил во всех других своих вещах. Раз поддавшись соблазну показать всю сложность конкретных проявлений жизненного процесса как ряда ошибок, недоразумений, происходящих от взаимного непонимания, от непонимания человеком самого себя, Чехов пошел по пути, приведшему его к «классическому роману». В «Рассказе неизвестного человека» есть и «завязка», и «интрига», и «развязка» трагического свойства, и «эпилог»; есть и «кульминационный пункт» — приход к Орлову, когда он сбежал к Пекарскому, его отца — решающий момент для рассказчика, кончающийся срывом, что совпадает во времени с объяснением рассказчика с Зинаидой Федоровной, сводящимся к «двойному разоблачению»: он раскрывает ей, кто он такой, и вместе открывает ей, что Орлов ее обманывает, они вместе покидают дом Орлова. Не говоря уже о мотиве «qui pro quo» — в прямом значении — как о сюжетной основе и об этих внешних «сцеплениях», в «Рассказе» немало и других шаблонов, присущих «классическому» авантюрному роману — и притом таких, каких не найти ни в «Дубровском», ни в «Капитанской дочке». Это шаблоны чисто внешнего характера. Глава V начинается словами: «Затем я расскажу вам, что происходило в ближайший четверг» — пережиток, совершенно неожиданный у Чехова, архаического приема «оживления» повествования путем сообщения ему характера изустного рассказа, чем «любезные читатели» словно подменяются фиктивными слушателями, — прием, кстати сказать, нередкий у Тургенева. Или, прием ознакомления читателя с теми или иными обстоятельствами, так

что автор как бы отстраняется — чем создается иллюзия «реальности»: то, о чем надо осведомить читателя, влагается в уста какому-либо персонажу. Так, переселившись к Орлову, Зинаида Федоровна рассказывает ему, «что муж давно уже подозревал ее, но избегал объяснений; очень часто бывали ссоры» — и т. д. Из предыдущего видно, что ее связь с Орловым не со вчерашнего дня. Неужто она до сих пор ничего не говорила ему о подозрении мужа? Что это не так, явствует из ее слов в том же эпизоде: «Вы имели время подготовиться к моему нашествию. Я каждый день угрожала вам». Это равносильно тому приему в классической драме, где действующие лица вводят зрителя в «интригу»: персонаж, встречаясь на сцене со «старым слугою» или «другом детства», рассказывает ему о себе то, что его слушателю не могло не быть известно, — о своих родителях или о своем романе с героиней и тому под. В «эпизоде», спустя два года после «развязки» — смерти Зинаиды Федоровны, — когда рассказчик встречается с Орловым, последний знакомит его с судьбой второстепенных персонажей: «Отец, как вы знаете, в отставке и уже на покое (...). Пекарского помните? (...) Грузин в прошлом году умер от дифтерита...» — опять-таки, как в классическом романе, где автор старается придать иллюзию действительности своей «fiction» и принимает во внимание, что читатели должны быть заинтересованы в том, что случилось со всеми его персонажами. Все эти мелочи симптоматичны. На первый взгляд кажется непонятным, как именно эти устарелые приемы могли оказаться у Чехова, который так остро подмечал литературные шаблоны и так тщательно избегал их.

Здесь снова следует прибегнуть к «противопоказанию». Чехов несомненно, как мы уже видели, нередко поддается воздействиям со стороны воспоминаний, относящимся ко времени первых этапов его творческого пути. В превосходном рассказе «Бабье царство» (1894) есть такое место: Анна Акимовна, тяготясь всем тем, что происходит на праздничном приеме у тетушки, «пошла к себе наверх».

«В этих праздничных порядках в сущности много жестокого, — сказала она немного погодя, как бы про себя, глядя в окно на мальчиков (...). — В праздники хочется отдыхать (...), а бедные мальчики, учитель, служащие обязаны почему-то идти по морозу, потом поздравлять (...).»

Мишенька, стоявший тут же в зале у дверей и слышавший это, сказал:

«Не от нас это пошло, не нами и кончится. (...) Про богатых

сказано: бездна бездну призывает». — «Вы, Миша, всегда выражаетесь как-то скучно и непонятно», — сказала Анна Акимовна и пошла в другой конец залы.

Здесь как будто пущен в ход обычный комедийный прием подслушивания незамеченным персонажем «монолога», произносимого другим. На деле это не так: Анна Акимовна явно *видела* лакея Мишу и говорила только «как бы про себя». Комедийный характер показа этого «диалога» имеет символическое значение». Анна Акимовна презирает пошляка Мишу, но ей нужно поделиться с кем угодно своими впечатлениями; для нее он — «нейтральный» слушатель. Вот почему в начале сцены автор скрывает от читателя, что Анна Акимовна *не одна* в комнате, и только намекает на это словами «как бы про себя», и только по окончании ее кажущегося «монолога» выясняется, в чем дело. Тут, следовательно, один из самых замечательных случаев применения приема изображения того, что человеком переживается и в чем он сам себе не отдает отчета, *намекami*. Совсем не то в «Рассказе неизвестного человека». Тут старинные шаблоны употреблены, повторяю, в чистом, непереосмысленном виде — и это заставляет думать, что в данном случае Чехов взялся опять-таки не за свое дело. Столь сложное развитие интриги предполагает изображение людей, вовлеченных в нее, с полной наглядностью. Они должны быть показаны либо как «типы» или «маски», воплощения той или иной идеи — как в классической драме или «романе-трагедии» Достоевского, либо как живущие в «длящемся настоящем» люди — как у Сервантеса, Фильдинга, Диккенса, Толстого, Флобера. У Чехова ни того, ни другого. Второстепенные персонажи сбиваются на комедийных типов; Орлов носит двойственный характер: чаще всего он — такой же «тип»; иногда в нем как будто вспыхивает что-то человеческое, но тогда он уже не похож на самого себя⁷⁵. Что до Зинанды Федоровны и до самого «героя», то мы их просто *не видим*. Это оттого, что, будучи представлены в «длящемся настоящем», они все же показаны так, как обычно показывает Чехов своих людей, т. е. выплывающими в памяти из прошлого. Самое главное в этом рассказе, самое существенное — иначе зачем бы ему было быть написанным — это, конечно, духовный кризис «неизвестного»; но как, почему он случился, в чем состоял, каким путем этот человек к нему пришел — можно легко себе представить, что бы сделал из этого Достоевский! — обо всем этом герой не сообщает, в сущности, ровно ничего: его письмо к Орлову, в котором он только рассуждает по этому поводу, поражает своей наивностью, обилием общих мест и к тому же своим тоном; оно

словно списано из какого-нибудь второсортного романа поры романтизма и *Weltschmerz*'а*. Равным образом, не слишком убедительно отчаяние, в которое впадает Зинаида Федоровна, когда рассказчик открывает ей, что он отказался от революционной деятельности, хотя она еще и от Орлова требовала «идейности»: «Вы идейный человек и должны служить только идее», — говорит она ему, — все же ясно, что это только слова: на самом деле ее мучила его холодность к ней и ничего более. Взвзявшись не за свое дело, насилуя себя, попытавшись создать нечто, по своей *внутренней* форме тождественное классическому роману, Чехов, которому эта форма была чужда, невольно поддался действию своего рода автоматического самонавязывания известных ассоциаций: не совладавши с внутренней формой, он поработил себя внешней — и притом тем ее элементами, которые в ней являются чистыми шаблонами, именно оттого, что они могут держаться без связи с внутренней формой — просто, как то, к чему привык «средний читатель»⁷⁶. Здесь уместно прибегнуть к еще одной *contre-épreuve*** Толстой, который был мастером прежде всего в той области, которая не давалась Чехову, — повествования большой формы, — вместе с тем великолепно справился и с драмой. Не менее упорно и последовательно и он, подобно Чехову, боролся с шаблонами и сознательно и дерзко нарушал литературные традиции. В области театра, однако, он действовал в полном согласии с этими традициями, с принципами драматургии и с обусловленными ими ее формальными особенностями. Так, в «Плодах просвещения», в «Живом трупе» все построено на мотиве *qui pro quo*, которому Чехов оставался верен в своих рассказах на всем протяжении своего литературного поприща и который он выключил из своих драматических произведений. И вот у Толстого это не производит впечатления какой-то ненужной и вредящей целому архаичности. Это у него вовсе не проявление того автоматизма, которому подчинялся Чехов в работе над «Рассказом неизвестного человека». Дело в том, что этот элемент в его чистом виде в драме совершенно иной природы, чем средства создания иллюзии действительности или введения читателя в сюжет, какие в повествовательной литературе выродились в чистые шаблоны. В драме элемент *qui pro quo* целесообразен, ибо недоразумения, ошибки, неожиданные «*recognitiones*»*** и тому под. поощряют *действующих лиц* к

* Мировой скорби (нем.).

** Конрпопытке (франц.).

*** Узнавания (франц.).

действиям, дают им повод проявить себя целиком, реагируя на нечто неожиданное, в силу чего они вынуждаются к обнаружению скрытых, затаенных свойств своих «я» — тех, какие в романе могут быть показаны и без этого, в раскрытии жизненного процесса в его целостности, представленного как «с начала и до конца» «длящееся настоящее», то, к чему Чехов — об этом свидетельствует «Рассказ неизвестного человека», неудачная попытка такого показа, чем эта вещь отличается от «Скучной истории» и от «Моей жизни», где уходящее или уже ушедшее в прошлое так и показано, — был неспособен. И, вероятно, именно потому, что ему не доставало, так сказать, органа для видения того, что в вечном становлении является пребывающим, он и не понял внутренней формы драмы, связанной с ее этической основой. Драма — своего рода эксперимент, проделываемый над человеческой личностью. Человек вовлекается в «интригу», как в западню, — и в том, как он выкарабкивается из нее, он себя обнаруживает и тем самым доставляет материал, необходимый для вынесения ему приговора — обвинительного или оправдательного. В пределе, вся повествовательная литература, как и вся драматургия, — своего рода судебный процесс; и вот почему, а не только в силу соображений внешней занимательности, роман, рассказ с точки зрения внутренней формы обычно так близок к драме. Чехов стоит в этом отношении особняком. Он отказывался судить людей⁷⁷. Это не благодушное равнодушие. Это обусловлено направленностью его интуиции. Он не столько повествователь, сколько поэт. Он не закрывает глаз на зло, но зло ему представляется как некая космическая сила, которой все люди, все равно, «хорошие» ли или «дурные», добрые или злые, обречены — одни как его орудия, другие как его жертвы.

Толстой запрещал людям судить Анну Каренину: «Мне отщени, и Аз воздам», — говорит вышний Судия (эпиграф его романа). Это значит, что Анна все же суду подлежит. Но может ли быть судим человек, являющийся не столько агентом, сколько пациентом?

Не далее как на аршин от меня лежал скиталец; за стенами в номерах и во дворе, около телег, среди богомольцев не одна сотня таких же скитальцев ожидала утра (...). Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая.
(«Перекаати-поле»)

Человек — всякий человек — внушает Чехову прежде всего чувство жалости. Студент Васильев в публичном доме впадает в состояние нервного расстройства. Товарищи ведут его к доктору. Ни они, ни доктор словно не хотят понять, что вызвало у него нервное потрясение. Они толкуют о «форсированной умственной работе, о переутомлении». Васильев возмущен их моральной тупостью, тем, что его жалеют и не понимают, почему он не может спокойно думать о несчастных падших женщинах. Но внезапно в нем совершается перелом:

Васильеву почему-то вдруг стало невыносимо жаль и себя, и товарищей, и всех тех, которых он видел третьего дня, и этого доктора, он заплакал и упал в кресло. («Припадок»)

Судебный следователь и доктор, едущие в село на вскрытие («По делам службы»), вынуждены из-за метели остановиться на ночь в усадьбе помещика. Их радушно принимают — в счастливой, хорошо живущей семье его:

Следователь смеялся, танцевал кадрили, ухаживал, а сам думал: не сон ли это? Черная половина земской избы, куча сена в углу, шорох тараканов, противная нищенская обстановка, голоса понятых, ветер, метель, опасность сбиться с дороги, и вдруг эти великолепные светлые комнаты, звуки рояля, красивые девушки, кудрявые дети, веселый, счастливый смех — такое превращение казалось ему сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа. И скучные мысли мешали ему веселиться (...); и ему даже было жаль этих девушек, которые живут и кончат свою жизнь здесь в глуши, в провинции (...).

Не только несчастные, неудачники, но и, казалось бы, счастливые люди вызывают в нем чувство жалости. Повествователь рассказа «Красавицы» говорит о девушке-армянке, которую он видел в одном селе:

И чем чаще она со своей красотой мелькала у меня перед глазами, тем сильнее становилась моя грусть. Мне было жаль и себя, и ее, и хохла, грустно провожавшего ее взглядом всякий раз, когда она (...) бегала к арбам. Была ли это у меня зависть к ее красоте, или я жалел, что эта девочка не моя (...), или смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, не долговечна, или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, Бог знает!

Ср. в следующем эпизоде — встреча с другой «красавицей» на железнодорожной станции: «Тэк-с...» — пробормотал со вздохом офицер (...). А что значило это «тэк-с», не берусь судить. Быть может,

ему было грустно и не хотелось уходить от красавицы и весеннего вечера в душный вагон или, быть может, ему, как и мне, было безотчетно жаль и красавицы, и себя, и меня, и всех пассажиров (...).

Так чувство жалости сочетается с космическим чувством, сопровождающимся эмоцией *грусти*, — и здесь сродство с Лермонтовым, у которого *грусть*, как это гениально показал Ключевский, — доминанта всего его творчества. Чувство *жалости* переносится у Чехова на весь мир — в полном согласии с его видением жизни, как оно отражено в его речи:

Мелитон плелся к реке и слушал, как позади него мало-помалу замирали звуки свирели. Ему все еще хотелось жаловаться. Печально поглядывал он по сторонам, и ему становилось невыносимо жаль и небо, и землю, и солнце, и лес, и свою Дамку (...). («Свирель»)⁷⁸

* * *

Никто не властен над собою и над жизнью — уже оттого, что все подчинено закону времени. Человек стремится к счастью, но стоит ему добиться того, чего он домогался, как *это* уже оказывается не тем же самым, — уже в силу того, что из ожидаемого превратилось в осуществившееся, а также потому, что и сам он сегодня не то, чем был вчера. В этом трагизм жизни. С другой стороны, домогаться преодоления этого в плане эмпирического бытия означает впадение в «дурную бесконечность». Это — *пошлость*. Пошлость — удовлетворенность, состояние покоя, неизменности. Иногда даже в «равнодушной», «сияющей вечной красотою» природе Чехову чудится пошлость:

Когда человек неудовлетворен и чувствует себя несчастным, то какую *пошлостью* веет на него от этих лип, теней, облаков, от всех этих красот природы, самодовольных и равнодушных! («Три года»)

Остроту переживания времени обусловлена тематика чеховских рассказов, где столь часто проходит мотив *воспоминания*. В этом отношении особенно показателен один из них, «Верочка», — сложностью своего построения, глубоко оправданной. Начало:

Иван Алексеевич Огнев *помнит*, как в тот августовский вечер он со звоном отворил стеклянную дверь и вышел на террасу. На нем была тогда легкая крылатка и широкополая соломенная шляпа, *та самая*, которая (...) *валяется теперь* в пыли под кроватью.

Воспоминание настолько оживает в сознании Огнева, что о бывшем уже говорится как о настоящем, в силу чего, по необходимости, герой

вытесняется автором: уже автор рассказывает, как по выходе из дома Кузнецова Огнев встретился в саду с его дочерью, — и то, что в начале рассказа изображено как настоящее, теперь переведено в план «прошедшего будущего»:

(...) Огнев, вспоминая *впоследствии* о хорошенькой Верочке, не мог себе представить ее без просторной кофточки (...).

Затем — возвращение к «прошедшему-настоящему» — и опять автор говорит за Огнева, однако не «от себя», а, так сказать, перемещаясь в него:

Огнев поглядывал на открытую голову и платок Верочки, и *в душе его один за другим воскресали весенние и летние дни* (т. е. время, когда он постоянно бывал у Кузнецовых)... *Стал он припоминать вслух о том, с какою неохотой он (...) ехал туда (туда, где познакомился с ними)...* Припомнил Огнев свои разъезды по волостям (...)
(т. е. Огнев *вспоминает* о том, что и как он *вспоминал*).

Далее Верочка объясняется ему в любви.

Как человек, внезапно испуганный, не может потом вспомнить порядка, с каким чередовались звуки ошеломившей его катастрофы, так и Огнев *не помнит* слов и фраз Веры.

Здесь — форма *praesens*'а, как и в начале, знаменующая собой то, что Огнев возвращается из «прошлого» в «настоящее» и тем самым снова становится на место автора. Также и далее:

И помнит Иван Алексеич, что он опять вернулся (в усадьбу Кузнецова). *Подзадоривая себя воспоминаниями, рисуя насильно в своем воображении Веру, он быстро шагал к саду. (...) Помнит* Огнев свои осторожные шаги, темные окна, густой запах гелиотропа и резеды.

Далее — снова «реализация» прошлого: «Знакомый Каро (...) подошел к нему и понюхал его руку...» и т. д. вплоть до концовки: «Войдя к себе в комнату, Иван Алексеич опустил на постель (...), потом встряхнул головой и стал укладываться...» — без указания на то, что все это относится к области воспоминаний.

Человек обречен времени не только, поскольку и он сам и окружающие его растут, стареют и близятся к могиле, но и поскольку во времени слагаются и развиваются «обстоятельства», от которых он зависит, и поскольку раз упущенный момент никоим образом не может быть возвращен. Обреченность «обстоятельствам», «среде» сказывается, впрочем, и независимо от времени. Человек вообще в плане эмпиричес-

кого бытия несвободен, чем-то связан. Эта обреченность человека прослеживается Чеховым в ее различных аспектах во всех его произведениях зрелого периода, повторяю, чаще всего путем разработки мотивов «анекдота». Мотив упущенного момента, невозвратимости, лежит в основе «Верочки», «Ионыча», «Рассказа госпожи NN». В некоторых из близких к этим произведениям чудесно прослежен самый процесс обращения «настоящего» в «прошлое», или вернее — процесс перерождения «будущего», через точку пересечения его с «прошлым», каково «настоящее», в «прошлое».

Когда сани тронулись (...), она (Иловайская) оглянулась на Лихарева с таким выражением, как будто что-то хотела сказать ему. Тот подбежал к ней, но она не сказала ему ни слова, а только взглянула на него сквозь длинные ресницы, на которых висели снежинки... (...) ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка (...) пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега.

«Невеста» (побег Нади из дому под предлогом проводов Саши на вокзал): Послали за извозчиком. Надя, уже в шляпе и пальто, пошла наверх, чтобы еще раз взглянуть на мать, на все свое; она постояла в своей комнате около постели, еще теплой, осмотрелась, потом пошла тихо к матери. Нина Ивановна спала, в комнате было тихо. Надя поцеловала мать и поправила ей волосы, постояла минуты две... Потом не спеша вернулась вниз. (Извозчик трогается.) Надя теперь только заплакала. Теперь уже для нее ясно было, что она уедет непременно, чему она все-таки не верила, когда прощалась с бабушкой, когда глядела на мать. Прощай, город! И все ей вдруг припомнилось: и Андрей (ее жених, с которым она решила порвать), и его отец, и новая квартира (...); и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад. А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно.

Есть у Чехова вещи, которые производят впечатление не более как опытов воспроизведения этого процесса переживания «настоящего» как уходящего в «прошлое». Таков рассказ «У знакомых» последнего периода его творчества (1898). Начало:

Утром пришло письмо: «Милый Миша, Вы нас забыли совсем, приезжайте поскорее (...)».

(Подгорев едет к Лосевым, у которых давно уже не был.) Он любил их очень, но больше, кажется, любил в своих воспоминаниях, чем так. Настоящее было ему мало знакомо, непонятно и чуждо. (...) Уже не тянуло в Кузьминки, как прежде. Грустно там. Нет уже ни смеха, ни шума, ни веселых, беспечных лиц, ни свиданий в тихие лунные ночи, а главное, нет уже молодости; да и все это, вероятно, очаровательно только в воспоминаниях...

Приехав, он встретился с сестрой Лосева, Надеждою, на которой он было собирался жениться. Но он убеждается, что настоящей любви у него к ней нет, и рано утром возвращается в Москву. Конечная часть:

Дома у себя на столе он увидел прежде всего записку, которую получил вчера: «Милый Миша, — прочел он, — Вы нас забыли совсем, приезжайте поскорее...». И почему-то ему вспомнилось, как Надежда кружилась в танце, как раздувалось ее платье и видны были ноги в чулках телесного цвета... А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках.

С. Балухатый (Б. II, 222 сл.) отметил, что этот рассказ послужил тематической основой для «Вишневого сада». Но есть большое различие между этими вещами. В пьесе лица охарактеризованы много отчетливее, чем в рассказе, где они показаны такими, какими видит их Подгорин, для которого они давно знакомые, «свои люди», и уже потому утратившие в его глазах свои «характеристики» (так в особенности показана Надежда: «Это была светлая блондинка, бледная, с добрыми ласковыми глазами, стройная; красивая или нет — Подгорин понять не мог, так как знал ее с детства и пригляделся к ее наружности»; он замечает в ней только то, что у нее для него «ново»: «Теперь она была в белом платье с открытой шеей, и это впечатление белой, длинной, голой шеи было для него ново и не совсем приятно»), а вместе с тем люди, уже становящиеся для него чуждыми, к которым он охладевает, утрачивает интерес:

Он любил их (Надежду, ее сестру и их подругу Варю) очень, но больше, кажется, любил в своих воспоминаниях, чем так. Настоящее было ему мало знакомо, непонятно и чуждо.

Отдельные эпизоды излагаются в соответствии с основной темой. Так, например, объяснение Подгорина с Лосевым, где он

едва ли не в первый раз в жизни (...) был искренен и говорил то, что хотел.

Немного погодя он уже жалел, что был так суров. (...) А погода еще немного он уже не думал ни о Сергее Сергеече, ни о своих ста рублях.

И сам Подгорин (сюжетно — прототип Лопухина) едва охарактеризован. В сущности, показано только вот это его переживание — «отмирания» в его душе чего-то когда-то близкого и любимого.

Говоря за своих персонажей или от их лица о том, как они воспринимают людей и жизнь, Чехов, в сущности, передает свое собственное восприятие жизни — как оно отражено в композиции его вещей и в его манере набрасывать изображаемых им людей легкими, словно небрежными, штрихами:

Он шел и думал о том, как часто приходится в жизни встречаться с хорошими людьми и как жаль, что от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний. Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, и слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту, с какою жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука — так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти. («Верочка»)

Ср. «Рассказ госпожи NN»:

Меня любили, счастье было близко (...), а время шло и шло (...) и все это, милое, изумительное по воспоминаниям, у меня, как у всех, проходило быстро, бесследно, не ценилось и исчезало, как туман... Где все оно? Умер отец, я постарела; все что нравилось, ласкало, давало надежду — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастье, разговоры о любви, — все это стало одним воспоминанием, и я вижу впереди ровную, пустынную даль (...).

Вариант этого в «Перекасти-поле»:

Оттого, что я поднимался, все казалось мне исчезающим в яме. (...) Александр Иванович прыгнул и, грустно улыбнувшись, взглянул на меня в последний раз (...), стал спускаться вниз и исчез для меня навсегда... Святогорские впечатления стали уже воспоминаниями, и я видел новое: *ровное поле, беловато-бурую даль* (...).

Этого достаточно, чтобы понять строжайшую оправданность постоянных у Чехова концовок на мотив «ухода». Мы видели, что в этом он с внешней стороны следовал, по-видимому, Тургеневу. В ранних его

вещах такие концовки часто обусловлены самой фабулой. Репетитор кончил урок, просит заплатить ему, отец мальчика обещает ему это через две недели. Делать нечего: «Зиберов соглашается и (...) идет на другой урок» («Репетитор»). Фельдшер, вместо того чтобы вырвать больной зуб дьячка, ломает его, а затем прогоняет пациента: «Дьячок берет со стола свою просфору и, придерживая щеку рукой, уходит восвояси» («Хирургия») — и тому под. Концовка здесь — один из элементов «развязки». В других случаях такая концовка, как обычно у Тургенева, обусловлена и композиционной схемой — там, где повествование посвящено чему-либо, что случилось при поездке куда-нибудь, где-нибудь на дороге и тому под. — и это как в ранних, так и в поздних рассказах: «Доктор и следователь ничего не сказали, сели в сани и поехали в Сырню» («По делам службы»). Однако частое употребление именно этой композиционной схемы у Чехова далеко не просто внешний «прием», облегчающий задачу «начать» и «кончить» вещь малой формы: тема «дороги», «поездки» внутренне согласована с художественной интуицией Чехова. Глубокое символическое значение имеют такие концовки, как, например, в «Припадке»: «На улице он постоял немного, подумал и, простившись с товарищами, лениво поплелся к университету». Здесь намечен в двух словах весь жизненный путь Васильева с того момента, как после охватившего его припадка отчаяния и возмущения людской бесчувственностью, он вдруг почувствовал непреодолимость зла, невозможность борьбы с ним; — или в «Мечтах», где повествование о бродяге, которого сотские ведут в город, обрывается на моменте, когда путники, отдохнувши, собираются идти дальше:

«Ну, пора идти, — говорит Никандр, поднимаясь. — Отдохнули!»

Через минуту путники уже шагают по грязной дороге. Бродяга еще больше согнулся и глубже засунул руки в рукава. Птаха молчит.

Еще показательнее случаи таких концовок там, где они композиционной схемой не навязываются. Так в «Скучной истории». Эта своего рода автобиография профессора могла бы закончиться иначе, чем эпизодом его расставания с Катей. Тургенев, по всей вероятности, ознакомил бы «любезного читателя» с тем, как профессор вернулся из Харькова домой и что впоследствии случилось с Катей и с профессорской дочерью, обвенчавшейся тайно с Гнеккером. Но только такой конец, обрывающий повествование, подобно многоточию в середине предложения, обусловлен тем, что в рассказе не досказано. Профессор сам не отдает себе отчета в том, что не наука, не университет, а Катя — самое

дорогое для него в жизни, а расставание с Катей означает для него, близкого к смерти, уже конец жизни:

Катя встает и, холодно улыбнувшись, не глядя на меня, протягивает мне руку. Мне хочется спросить: «Значит, на похоронах у меня не будешь?» Но она не глядит на меня, рука у нее холодная, словно чужая. Я молча провожаю ее до дверей... Вот она вышла от меня, идет по длинному коридору, не оглядываясь. Она знает, что я гляжу ей вслед и, вероятно, на повороте оглянется.

Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!

Не менее характерен пример аналогичной концовки «Моей жизни». С точки зрения сюжетной разработки она — не нужна. Отношения между персонажами повести, образующие ее «интригу», уже «расплетены». То, что Анюта Благово продолжает тайно любить Полознева, и то, что все же отношения между ними не суждено определиться, уже показано раньше. И, во всяком случае, досказать это можно было бы иначе, чем это сделано у Чехова:

А по праздникам (...) я беру на руки свою крошечную племянницу и иду, не спеша, на кладбище. (...) Иногда у могилы я застаю Анюту Благово. Мы здороваемся и стоим молча или говорим о Клеопатре (умершей сестре Полознева), об ее девочке, о том, как грустно жить на свете. Потом, выйдя из кладбища, мы идем молча, и она замедляет шаг — нарочно, чтобы подольше идти со мной рядом. (...) А когда входим в город, Анюта Благово, волнуясь и краснея, прощается со мною и продолжает идти одна, солидная, суровая. И уже никто из встречных, глядя на нее, не мог бы подумать, что она только что шла рядом со мною и даже ласкала ребенка.

Что это? Автоматическое самоповторение? Пользование собственными clichés? Конечно, нет. Здесь резюмирована вся тема повести, раскрывается в поэтическом образе смысл «моей» и всякой вообще жизни: вечное скитание, встречи на пути и расхождения, блуждания в поисках чего-то, ни к чему не приводящие и кончающиеся только со смертью. Символика концовки «Моей жизни» вполне гармонирует с символикой целого: мотив «хождений» Полознева, как «хождений» Липы в «В овраге», проходит через всю повесть — и этим создается ее второй план. Не будь его, она была бы, в сущности, лишена содержания: ничего сколько-нибудь значительного, нового в полозневском донкихотстве, в его протесте против житейской пошлости нет, и поэтому сам по себе он вряд ли имеет право претендовать на роль «героя» романа (к чему эта

повесть близка). Не «житейское» составляет содержание этого произведения, а то же самое, что является темой лермонтовских — «Тучки небесные», «Парус», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «Выхожу один я на дорогу» — собственно говоря, всей его лирики⁷⁹.

Учитывая эту двупланность чеховских вещей, сможем разгадать одну загадку в истории его творчества. Три рассказа, относящиеся к периоду, когда это творчество достигло своего апогея, — «Человек в футляре»⁸⁰, «Крыжовник» и «О любви» — заключены, как известно, в одну общую рамку — притом еще более архаическую, нежели тургеневская в его «Записках охотника», подобную боккаччевой в «Декамероне»: беседуют сперва двое, затем трое приятелей: учитель Буркин, ветеринар Иван Иванович и помещик Алехин — каждый из рассказов вложен в уста одного из них. К чему это понадобилось Чехову? Как объяснить это обращение к архаическому шаблону? Только ли тем, что каждый из рассказанных случаев и вместе их путевые впечатления служат собеседникам поводом для философских диалогов, которые они ведут между собою? Отчасти да. Рассказывая («Крыжовник») о своем брате, Иван Иванович замечает:

Он был добрый, кроткий человек, я любил его, но этому желанию запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу я никогда не сочувствовал. Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. (...) Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа.

Ср. начало — описание вида, открывающегося с холма, на который поднялись собеседники:

Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю, и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна.

Но главное все же не это. В основе первых двух рассказов лежит одна тема — тема счастья пошлого человека, обретенного им в плане «дурной бесконечности». То, чего брат Ивана Ивановича достиг, купивши себе усадьбу с крыжовником, учитель Беликов, который всю жизнь боялся всяческих проявлений жизненности — «как бы чего не вышло», — достиг тогда, когда он — умер:

Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец

его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!

За этими двумя вариациями первой темы следует противотема, третий рассказ — о настоящем, человеческом, и потому мимолетном, счастье. Контрастирующий с образами учителя Беликова и брата Ивана Иваныча образ Алехина подчеркивает духовное единство первых двух, этих живых мертвецов. Три рассказа образуют настоящий *триптих*.

В аналогичном отношении находятся между собою еще две вещи Чехова: «Палата № 6» и «Гусев». Общей рамки у них нет. Но обе они опять-таки — два варианта одной темы — некрасовской «Больницы», причем второй рассказ является как бы попыткой углубления ее и вместе с тем «ответом» на первый. Общность прежде всего уже в месте действия: палата в больнице, каюта для больных на пароходе. Любопытная подробность: и там и здесь больных (в первом рассказе до помещения в больницу доктора Андрея Ефимыча) — пять человек. И там и здесь только один из больных держится независимо, протестует против порядков, вообще играет «активную роль». Оба рассказа заканчиваются смертью лица, к которому «протестанты» обращаются со своими речами. Тема одна и та же — тема *обреченности*. Обитатели «палаты № 6» обречены на пребывание в ней до самой смерти, потому что так начальство распорядилось. Сумасшедших не выпускают на волю. Пассажиры больничной каюты обречены смерти оттого, что ни одному из них, по-видимому, не выдержать длительного океанского перехода в невыносимой духоте. Трое из них умирают на протяжении повествования. Кстати, еще одно совпадение: эпизоды, символизирующие попытку «освобождения», — это, в первом рассказе поездка Андрея Ефимыча накануне того, как он попал в западню, но когда западня уже была изготовлена; во втором — попытка Гусева выйти на палубу освежиться. Но ничего из этого не выходит. В Москве, в Петербурге, в Варшаве Андрей Ефимыч тоскует еще более, чем дома; и Гусев, выйдя на палубу, убеждается, что там ему находиться невозможно, и возвращается на свою койку, с которой уже больше не встает. Здесь, по-видимому, зерно, из которого выросла потрясающая аллегория В. Сирина «Приглашение на казнь». Аллегоричность еще явственнее в «Гусеве», чем в «Палате № 6». В последнем рассказе обстоятельства, от которых зависят люди, показаны реалистичнее, конкретнее. Они, эти люди, жертвы равнодушия, безответственности, невежества, грубости окружающих. И они, хоть и сжато, импрессионистически, но все же очерчены. В «Гусеве», во-первых, ни один из них, кроме Павла Иваныча, этой поработченности

«обстоятельствам» не сознает, и протестующие речи его не находят ни в ком отклика. Гусев, единственный беседующий с Павлом Ивановичем, не соглашается с ним, когда тот возмущается общественными порядками, жертвою которых он его считает:

— Ты в денщиках служил? — спрашивает Павел Иванович у Гусева.

— Точно так, в денщиках.

— Боже мой, Боже мой! — говорит Павел Иванович (...). — Вырвать человека из родного гнезда, тащить пятнадцать тысяч верст, потом вогнать в чахотку и... и для чего все это, спрашивается? (...)

— Дело не трудное, Павел Иванович. Встанешь утром, сапоги почиистишь, самовар поставишь, комнаты уберешь, а потом и делать нечего. (...) Дай Бог всякому такой жизни.

Во-вторых, эти люди, кроме Гусева, не охарактеризованы никак. Они — безлики до призрачности; они показаны так, как сами они видят друг друга, т. е., в сущности, не *видят*. Они играют между собой в карты, они помогают один другому встать, напиться воды; но каждый из них для другого не более как «everyman»*, а не личность. Доктор Андрей Ефимыч мучается пошлостью, непониманием *нормальных* людей; но в сумасшедшем Иване Дмитриче он находит близкого себе человека. В «Гусеве» этого нет — и самое ужасное то, что от этого никто не страдает; люди *не знают*, до какой степени они морально одиноки. В соответствии с этим — потрясающее безразличие, с каким каждый относится к смерти другого, что, в полном согласии с замыслом, не разъясняется посредством описания их психических реакций на факт смерти — этих реакций словно нет, — а только показывается. Один из играющих в карты солдат вдруг ложится на пол:

Все в недоумении. Его окликают, он не отвечает.

— Степан, может, тебе нехорошо? а? — спрашивает другой солдат с повязкой на руке. — Может, попа призвать? а?

— Ты, Степан, воды выпей... — говорит матрос. — На, братишка, пей.

— Ну, что ты его по зубам кружкой колотишь? — сердится Гусев. — Нешто не видишь, голова садовая?

— Что?

— Что! — передразнивает Гусев. — В нем дыхания нет, помер! Вот тебе — и что! Экий народ неразумный, Господи ты Боже мой!

* «Человек вообще», «лицо без лица» (англ.).

И больше ничего. Затем — очередь Павла Ивановича. О том, как он умирает, не сказано ни слова, ибо это событие показано так, как оно было воспринято Гусевым. Гусев в это время находится в полудремотном, полубредовом состоянии. Он не заметил, как прошел день, как наступила ночь, после того как он в последний раз беседовал с Павлом Ивановичем:

Слышно, как будто кто вошел в лазарет, раздаются голоса, но проходит пять минут, и все смолкает.

— Царство небесное, вечный покой, — говорит солдат с повязкой на руке. — Неспokoйный был человек!

— Что? — спрашивает Гусев. — Кого?

— Помер. Сейчас наверх унесли.

— Ну, что ж, — бормочет Гусев, *зевая*. — Царство небесное.

И он даже не знает, кто умер, кому это он пожелал «царства небесного»⁸¹. Солдат спрашивает у него, как он думает, будет ли покойник в царстве небесном. «Про кого ты?» — «Про Павла Ивановича». После этого солдат объявляет Гусеву, что теперь ему черед: «Не доедешь ты до России». Все это естественно, нормально, как полагается. Нет поэтому нужды описывать акт смерти Гусева. Вместо этого сказано только:

Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета. Его зашивают в парусину и, чтобы он стал тяжелее, кладут вместе с ним два железных колосника.

Тем большей жутью веет от автоматичности соблюдения ритуальных формул и действий, связанных с актом смерти: обязательно кому-то желают царства небесного, тело его отпевают, крестятся. Жуткость эта подчеркнута лексикой, вводящей в описание элемент гротеска:

Вахтенный приподнимает конец доски. Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертыается в воздухе и — *бултых!*

«Палата № 6» заканчивается описанием смерти доктора — кратким упоминанием о смерти его:

Через день Андрея Ефимыча хоронили. На похоронах были только Михаил Аверьяныч и Дарьюшка.

Этим лишний раз отмечено равнодушие социальной среды. В «Гусеве» это равнодушие к личности, к ее судьбе показано как одно из проявлений равнодушия, так сказать, космического. С подробностями, контрастирующими с тем лаконизмом, с каким описаны смерть Гусева

и его погребение, показана *игра* акулы с трупом, предшествующая тому, что она далее сделает с ним, игра, от которой «в восторге» другие собравшиеся на пиршество рыбы. А затем — «очаровательная», радостная мистерия солнечного заката. Каков *смысл* всего этого? В чем *смысл* жизни и смерти каждого отдельного проявления космического бытия? «У моря (т. е. космоса) нет ни смысла, ни жалости». Следует ли считать, что этой нигилистической формулой исчерпывается мирозерцание Чехова? Художника, поэта нельзя «ловить на словах». Для того чтобы проникнуть в его философию — а без нее нельзя быть художником, — необходимо прочувствовать его творчество, останавливаясь на наиболее совершенных его произведениях, на тех, которые, так сказать, подводят итог всем его исканиям на всем протяжении его творческого пути. «Гусев» отмечает собою лишь один из этапов последнего. Мы видели, что эта вещь может служить своего рода философским комментарием преимущественно к *одному* произведению Чехова, выражающему *один* из моментов его духовного развития. Этот момент не был последним. Уже заключительные слова указывают на возможность дальнейшего движения:

Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно.

Для художника в этом неизъяснимом, что составляет красоту, — залог катарсиса, выхода из состояния обреченности, преодоления безжалостной судьбы. И пусть, говоря словами Тютчева, «это все — есть смерть», для него тогда возникает вопрос, что же такое смерть? И почему он *любит* это «во всем разлитое, таинственное зло»? Что же в таком случае зло? В чем *смысл* «зла», смерти? Каждый художник дает на это свой ответ, в своих, выражающих невыразимое, образах. С этой точки зрения особую важность для понимания Чехова представляет его «Архиерей». Это его предпоследний рассказ (1902). После него (1903) была написана «Невеста», вещь, при всех своих достоинствах все-таки носящая на себе следы усталости, упадка сил, — ведь тогда Чехов уже был близок к смерти. «Архиерей», наряду с «В овраге», знаменует собою высшую точку в чеховском творчестве. И здесь так же, как в «В овраге», он осуществил вполне то, что уже давно составляло цель его творческих стремлений: дать картину, «в которой (бы) все частности, как звезды на небе, слились в одно общее» (см. выше). Это художественное единство «Архиерея» я постараюсь показать далее. Покуда

отмечу одну симптоматическую черту: в «Архиерее» мы на каждом шагу встречаем случаи использования накопленного за время расцвета творческой деятельности Чехова его «поэтического хозяйства» — и при этом не просто словесных формул, оборотов, а образов, мотивов — факт, свидетельствующий, что к этой вещи вела его вся предшествующая работа, что здесь действовала имманентная художническая судьба. Особо показательно, что с «Архиереем», так сказать, перекликаются как раз самые совершенные произведения. Приведу наиболее значительные параллели:

«Архиерей»: Вечером монахи пели; (...) и преосвященный (...) уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность (...), и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было.

Ср. «Мужики»:

Ложались спать молча; и старики (...) думали о том, как хороша молодость, после которой, *какая бы она ни была*, остается в воспоминаниях одно только живое, радостное, трогательное (...).

«Архиерей»: Деревья уже проснулись (...), и над ними, Бог знает куда, уходило бездонное, необъятно голубое небо.

Ср. «На подводе»:

(...) но для Марьи Васильевны (...) не представляли ничего нового (...) ни тепло, ни (...) прозрачные леса (...), ни это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такою радостью.

«Архиерей»: Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку.

Ср. «Июныч»:

Старцев вошел в калитку, и первое, что он увидел, это белые кресты и памятки по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым. (...) На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь (...): мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную.

«Архиерей»: (...) в окна (...) смотрело весеннее солнышко и весело

светилось (...) в рыжих волосах Кати. (...) Волоса у нее поднимались из-за гребенки и бархатной ленточки и стояли, как сияние (...).

Ср. «В овраге»:

(...) и пуңцовая ленточка, точно пламень, светила в ее (Липы) волосах.

Образ архиерея, вышедшего в люди из низов духовного сословия благодаря своей даровитости и перед смертью сожалеющего об утраченном прошлом, в зародыше уже как бы заключен в образе дьякона в «Дуэли». Дьякон рисует себе свое будущее, мечтает о том, как, когда он вернется из научной экспедиции, его посвятят в архимандриты, потом в архиереи, и представляет себя служащим обедню в кафедральном соборе⁸². Но потом мысль его обращается на другое:

Вернувшись к костру, дьякон вообразил, как в жаркий июльский день по пыльной дороге идет крестный ход; впереди мужики несут хорутви, а бабы и девки иконы; за ними мальчишки-певчие и дьячок (...), потом по порядку он, дьякон, за ним поп в скуфейке (...) (И он думает, как это хорошо).

Ср. в «Архиерее» (его воспоминания):

Из Обнина летом носили икону крестным ходом (...) и звонили целый день (...), и он (тогда его звали Павлушей) ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно.

Характерной чертой «Архиерея» как произведения, в котором Чехов выказал себя целиком, является то, что здесь он с максимальной последовательностью применяет свою стилистическую манеру. Мы уже видели это на примере частоты употребления *казаться* в этом рассказе⁸³. В полном соответствии с этим — частое пользование другими глаголами, функция которых близка к функции, выполняемой этим глаголом:

(...) и представлялось ему, что он (...) идет по полю (...); «чувствовалось дыхание весны; И все молчали (...), и хотелось думать (...); Слышались шаги (...); Слышно было, как уходил келейник (...); (...) и тотчас же (...) представились ему его покойный отец, мать, родное село (...); Припомнился священник лесопольский (...); В Обнине, вспомнилось ему теперь, всегда было много народу (...); (...) за стеной похрапывал отец Сисой, и что-то одинокое, сиротское, даже бродяжеское слышалось в его стариковском храпе; Пресвященному медленно, вяло вспоминалась семинария, академия; Вспоминалась

преосвященному белая церковь (...); вспомнился шум теплого моря; И вспомнилось ему, как он тосковал по родине.

Равным образом в соответствии с казаться с его специфическим смысловым оттенком — частое употребление как *будто* и связанных с ним речений:

(...) толпа все двигалась, и *похоже было*, что ей нет и не будет конца; И (...) было заметно, что она стеснялась (...) и *как будто* чувствовала себя больше дьяконицей, чем матерью. А Катя (...) глядела на своего дядю (...), как бы желая разгадать, что это за человек; И то и дело чаю напившись (...), и *похоже было*, как *будто* в своей жизни она только и знала, что чай пила; Но вот минуло восемь лет, и его вызвали в Россию (...), и все прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось; и *похоже было*, как *будто* он (Сисой) прямо родился монахом.

Ортимум'ом чеховского творчества «Архиерей» является и в силу своей бессюжетности. Вся «фабула» сведена к заболеванию преосвященного Петра, к приезду его матери с племянницей и к его смерти. Стремление к упрощению фабулистического элемента у Чехова проявлялось на всем протяжении его творчества. Но в большинстве его вещей основная, восходящая к анекдоту тема «ошибки», «затраченных даром усилий» — все это так или иначе находит свое отражение в «фабуле». В «Архиерее», как увидим, эта тема также присутствует, но в скрытом виде. Сюжет не определяется ею. Все построение рассказа, а вместе с тем и его ритм обусловлены тем же мотивом, что и «вторая тема» повести «В овраге» — «тема Липы», — мотивом «хождений» и «остановок»: архиерей едет в церковь, служит, возвращается домой, отдыхает, снова отправляется в церковь и т. д., наконец, возвращается в последний раз и оканчивает свой земной путь. Благодаря такому полному устранению элемента фабулистичности, структурно «Архиерей» еще ближе к музыкальному произведению, чем даже «В овраге». Здесь состязаются, если можно так выразиться, только «темы» в музыкальном смысле слова, без того, чтобы этому соответствовали какие-либо обусловленные сюжетной стороной антагонизмы и порождаемые ими конфликты, — только чередование образов-символов и ничего более. Ничто, ни одна фраза, ни одно слово не стоит изолированно; каждый образ подготавливает какой-нибудь другой — так, в новом плане соблюдается требование, что если где-нибудь упомянуто о ружье, то оно должно выстрелить. Рассказ открывается вступлением — всенощная накануне Вербного воскресения:

В церковных сумерках толпа колыхалась, как море, и преосвященному Петру (...) казалось, что все лица (...) походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз. В тумане не было видно дверей, толпа все двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца.

Среди молящихся архиерей различает женщину, лицо которой ему кажется знакомым. Это его мать, но он не сразу узнает ее и не уверен, что не ошибся. В этом вступлении заложены «руководящие мотивы» всего рассказа; здесь они связаны вместе; далее то обособляются, то снова комбинируются. Так, в дальнейшем возвращение к теме вступления: церковная служба на Страстной неделе:

Это первое евангелие (...) он знал наизусть; и, читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны *целое море* огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда, в детстве, в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор — одному Богу известно.

То, что заложено во вступлении, постепенно раскрывается. Здесь уже отчетливее выделяются тема безличия, однообразия «среды», связанная с ней тема повторения, «дурной бесконечности», и тема воспоминания, стремления вернуть далекое прошлое. Темы эти варьируются в различных, так сказать, тональностях, окрашиваются то одним, то другим эмоциональным колоритом. В жизни бывают моменты, которые хочется задержать, остановить, — то, о чем мечтает Фауст:

И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда.

И в другом месте — архиерей вспоминает о своей молодости:

(...) и тогда жизнь была такой легкой, приятной, казалась длинной-длинной, конца не было видно.

В конце эта тема «остановки мгновения» переключается в иронический лад: празднование Пасхи на следующий день после смерти архиерея:

На главной улице после полудня началось катанье на рысаках, — одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем.

Ср. подготовку этого варианта в конце вступления:

Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем.

А *немного* погода, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, *все было по-прежнему*.

Ср. там же еще более близкое в лексическом отношении к финальной части место:

На душе было покойно, *все было благополучно*, но он неподвижно глядел на левый клирос (...) и плакал.

Во всех этих пассажах круговорот жизни показывается одновременно в двух аспектах: с одной стороны, повторение одного и того же в бытовой обстановке, с другой, постепенное отдаление субъекта от своей исходной точки и приближение к конечной, вместе с тем все усиливающая тоска по отживающему в памяти прошлому:

Преосвященный помнил ее (мать) с раннего детства, чуть ли не с трех лет и — как любил! Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?

Вечером монахи пели стройно, вдохновенно (...); и преосвященный (...) уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертога, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством.

Это противостояние двух круговоротов, «реального» — или, по крайней мере, так переживаемого, и желаемого, но неосуществимого, обуславливает *ритм* рассказа. А это подчеркивается и ритмикой «сюжета», т. е., как уже было указано, описанием поездок в церковь, возвращений — с повторением образов, словосочетаний:

Дорога от монастыря до города шла *по песку*, надо было ехать шагом; и по обе стороны кареты, *в лунном свете*, ярком и покойном, плелись по песку богомольцы.

И далее:

Карета въехала в ворота, *скрипя по песку*, кое-где *в лунном свете* замелькали черные монашеские фигуры.

Ср. повторения речевых схем:

Когда архиерей садился в карету, чтобы ехать домой, то по всему саду, освещенному луной, разливался веселый, красивый звон дорожных, тяжелых колоколов.

Ср. другой пассаж:

Когда в церкви кончилась служба и народ расходился по домам, то было солнечно, тепло, весело, шумела в канавах вода, а за городом доносилось с полей непрерывное пение жаворонков, нежное, призывающее к покою.

Ср. еще в первом эпизоде — появление матери:

Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыханье у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали. (...) *А тут еще* вдруг (...) показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать (...).

В другом месте вариация:

Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее. Стало грустно, досадно. *А тут еще* голова болела так же, как вчера, сильно ломило ноги, и рыба казалась пресной, невкусной, все время хотелось пить...

В этом эпизоде, охватывающем меньше недели, в сжатом виде представлена вся жизнь — вечное движение, круговращение и — приближение к концу. С каждым днем архиерею становится все хуже и хуже, наконец наступает агония:

Приезжали три доктора, советовались, *потом уехали*. День был *длинный*, неизмеримо *длинный*, *потом наступила* и *долго-долго* проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал *долго жить*.

Скрытая ирония этого «долго жить» подготовлена предшествующими «длинный» (день), «долго-долго» (проходила ночь). Лишь накануне смерти умирающий прозревает окончательно:

(...) и ему уже казалось (...), что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться.

Но этим духовный опыт преосвященного Петра не исчерпывается. Мало того, что он убеждается в том, что прошлого не вернуть: уже и мать, которую он так любил, представляется ему иною, чем прежде, и ему тяжело, что и она в нем не узнает бывшего Петрушу, а обращается с ним как с важной особою, стесняется его, говорит ему «вы». Главное — то, что вместе с тем, что ему кажется, «что все это было, ушло»,

ему кажется и другое, а именно, что «он хуже, слабее и незначительнее всех»: «Какой я архиерей? — говорит он. — Мне бы быть деревенским священником, дьячком... или простым монахом... Меня давит все это... Давит...». Это перерождение умирающего открывается и его матери: теперь и ей он уже кажется «незначительнее всех», и теперь становятся возможными их прежние отношения. «(...) и она уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень близкого, родного». И примиряющей, очищающей душу грустью веет от финального пассажи:

Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного (...), когда выходила под вечер (...) и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать (...) о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей в самом деле не все верили.

Замыкание цикла, возвращение к исходной точке осуществлено так, как у Сервантеса, где Дон Кихот Ламанчский, умирая, освобождается от своей оболочки, желает снова быть, чем он был прежде, Алонсо Добрым. В этом — смысл пасхальной мистерии, приходящейся на момент умирания архиерея: воскресение в смерти, духовное возрождение на исходе жизни. То, что казалось сущностью жизни, на самом деле ее оболочка, уходит в туман («...было все, как в тумане»; «В тумане не было видно дверей...»; «Но вот минуло восемь лет (...), и все прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось...»); и сознание озаряется светом истины⁸⁴.

Смерть — освобождение, обретение своей духовной сущности, своего чистого «я»:

А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!

Уход из жизни — «развязка» «завязки», состоящей в сплетении всех жизненных обстоятельств, единственное средство поправить «ошибку», какую является вся жизнь целиком. Так окончательно переосмысливается анекдотическая канва. Из этого, конечно, не следует, что подобная «нулевая развязка» означает не более как обращение «я» в ничто, что обретение чистого «я» равнозначуще усмотрению и реализа-

ции его меоничности. Этому противоречит вся символика «Архиерея», как и вообще всех лучших произведений Чехова. Освобождение «я» — это преодоление той его эмпирической ограниченности, замкнутости в себе, которая равносильна его самозамыканию в «футляре»; это выход из того состояния *одиночества*, переживание которого с такою силою выражено в рассказе «Огни»:

А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня. И, сосредоточив таким образом в себе самом весь мир, я забыл и про извозчиков, и про город, и про Кисочку, и отдался ощущению, которое я так любил. Это — ощущение страшного одиночества, когда вам кажется, что во всей вселенной, темной и бесформенной, существуете только вы один.

Почему можно любить это ощущение *страшного* одиночества? Потому, что это крайнее проявление солипсизма — момент, кроющийся уже в себе его окончательное преодоление. *Этого* рода отождествление себя со вселенною, это включение вселенной в свое «я» может привести к включению своего «я» во вселенную, к уразумению тайны жизни в смерти. «Ни одна наша смертная мерка не годится для суждения о небытии, о том, что не есть человек», — писал Чехов⁸⁵. Ср. еще записи последних лет: «Очевидно есть прекрасное, вечное, но оно вне жизни; надо не жить, <слиться с остальным>, потом в тихом покое равнодушно смотреть...»⁸⁶. Как для Толстого — и, по всей вероятности, не без его влияния, — и для Чехова первое условие этой духовной аксезы, этого, выражаясь в терминах мистической мудрости, «опустошения души» — «опрощение», освобождение «я» от того, что составляет его оболочку, созданную социальными условиями. Прежде всего необходимо стать «незначительнее», ниже всех — исходная точка духовного пути св. Франциска. И вот в этом отношении «Архиерей» представляет собою подведение итога всему чеховскому творчеству. К проблеме «опрощения» Чехов подходил уже раньше, и неоднократно, — в «Моей жизни», где главный персонаж — добровольный «déclassé», в «Бабьем царстве», где Анна Акимовна мечтает о том, чтобы вернуться в прежнее состояние «простоты», бедности:

По шоссе и около него через поле, направляясь к городским огням, шли толпами рабочие из соседних фабрик (...). В морозном воздухе раздавались смех и веселый говор. Анна Акимовна поглядела на женщин и малолетков, и ей вдруг захотелось простоты, грубости, тесноты. Она ясно представляла себе то далекое время, когда ее звали

Анюткой и когда она, маленькая, лежала под одним одеялом с матерью, а рядом, в другой комнате, стирала белье жилища-прачка, и из соседних квартир слышались смех, брань, детский плач, гармоника, жужжание токарных станков и швейных машин, а отец (...) паял что-нибудь около печки или чертил или строгал. И ей захотелось стирать, гладить, бегать в лавку и кабак, как это она делала каждый день, когда жила с матерью. *Ей бы рабочей быть, а не хозяйкой!*

Ср. в «Архиерее»:

Какой я архиерей?... Мне бы быть деревенским священником...

«Простота», и притом во всех отношениях, — как для Толстого, так и для св. Франциска, — необходимое условие нормальной чистоты. «Идеальной женщине» Тургенева, которая Чехову была «невыносима» своей «фальшью»⁸⁷, он противопоставляет Ольгу в «Мужиках» и Липу, которая знакомит с собою читателя следующими словами: «Я до варенья очень охотница». И вот как раз этой женщине-ребенку и ее матери открывается что-то, что обычно скрыто от взоров образованных, «мыслящих» людей:

Теперь, когда быстро наступала темнота, мелькали внизу огни и когда казалось, что туман скрывает под собой бездонную пропасть, Липе и ее матери, которые родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим все, кроме своих испуганных, кротких душ, — быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном, таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней, и они сила, и они старше кого-то; им было хорошо сидеть здесь наверху, они счастливо улыбаются и забыли о том, что возвращаться вниз все-таки надо.

Это, разумеется, еще не тот духовный опыт, который был пережит св. Франциском или Мейстером Экхардтом, но в этом наивном переживании обеих женщин все же есть нечто близкое к нему. Условием душевного спокойствия является переживание какой-то «другой реальности», о которой свидетельствует разлитая в природе красота:

Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло (...), все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная. и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью.

В записных книжках последнего периода жизни Чехова имеются две находящиеся рядом заметки:

Вера есть способность духа. У животных ее нет, у дикарей и неразвитых людей — страх и сомнения. Она доступна только высоким организациям.

Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь.

В этих и приведенных выше записях, кажется мне, ключ к раскрытию смысла творческих исканий и достижений Чехова.

* * *

Охваченность одной проблемой, наличие центра кристаллизации творческих исканий — неперемное условие *совершенства*, т. е. художественного единства, соподчиненности всех частей художественного произведения, что, как мы видели, и было достигнуто Чеховым в ряде его вещей. С этой точки зрения не лишнее сопоставить Чехова с его даровитейшим последователем, Куприным. У Куприна немало мест, которые, взятые отдельно, легко могут быть приняты за принадлежащие Чехову. Например:

То задувал с северо-запада, со стороны степи, свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны в бурю, гремели по ночам железные кровли дач, и казалось, будто кто-то бегаёт по ним в подкованных сапогах; вздрагивали оконные рамы, хлопали двери, и дико завывало в печных трубах. («Гранатовый браслет»)

А рота все идет и идет по грязной почтовой дороге, и кажется, что никогда не будет конца этому движению, что какая-то чудовищная сила овладела тысячами взрослых, здоровых людей, оторвала их от родных углов, от привычного, любимого дела и гонит — Бог весть куда и зачем — среди этой ненасытной ночи... Недалеко до рассвета. Понемногу вырисовываются из темноты серые измятые, глянцевиные от тумана, от бессоницы солдатские лица. Все они похожи одно на другое и выглядят еще суровее и покорнее в слабом и неверном утреннем полусвете. (Конец рассказа «Поход»)

(Зимняя буря): И, когда я прислушивался к этому дьявольскому концерту, моя мысль невольно останавливалась на том, что вот я сижу теперь в ветхом помещицьем доме, затерянном среди унылых снежных равнин, сижу глаз на глаз с дряхлым, большим стариком, далеко от города, от привычного общества, и мне начинало казаться, что никогда, никогда уж больше не окончится это завывание вьюги, и эта длительная тоска, и однозвучный ход маятника... («Брежет»)

В этих пассажах налицо не только чеховская тематика, чеховская

символика, но также — и это самое главное — чеховское строение речи, т. е. то, мимо чего проходят простые подражатели.

Куприн далеко не подражатель Чехова, не его «эпигон». У «эпигонов» *стиль* художника, которому они последуют, превращается в «манеру», так что отдельные элементы этого стиля выпячиваются, воспринимаются сами по себе, а самый стиль не воспринимается никак. «Эпигон» словно бессознательно *пародирует* свой образец. Куприн стоит в совершенно ином отношении к Чехову. Его изобразительный талант кажется не уступающим чеховскому и, можно сказать, в Чехове в этом отношении Куприн нашел самого себя; у Чехова, говоря словами Лафонтена, он брал *свое* добро. Но именно оттого трудно подыскать другой случай, который бы послужил столь наглядным опровержением мнения некоторых «формалистов», что в поисках новых средств экспрессии заключается вся сущность художественного творчества и что «форма» *определяет* собою «содержание» художественного произведения, служит как бы «причиною» его, чем случай отношения, в котором находятся между собою Куприн и Чехов. В рассказе «Штабс-капитан Рыбников» Куприн достигает предельной выразительности в описании того, что переживает проститутка, к которой попал на ночь этот «штабс-капитан», — на самом деле японский шпион. Но это место, не уступающее по силе того потрясающего впечатления, которое оно производит, эпизоду смерти Эммы Бовари или началу «Преступления и наказания», или же некоторым местам «Анны Карениной», изумительно *само по себе*; к *целому*, к содержанию рассказа оно не имеет никакого отношения. *Символического* значения этот эпизод лишен. Он не *указывает* ни на что, чему посвящен рассказ. Есть, правда, у Куприна вещи, стоящие особенно близко к чеховским. Таков рассказ «Мелюзга». Здесь явно отражены влияния, исходящие и от «Человека в футляре», и от «Учителя словесности», и от «Палаты № 6», и от «Гусева». И здесь есть известное единство, известная адекватность «внутренней формы», «идеи», и «внешней». И все же — только известная, относительная, далеко не полная. Оба персонажа, учитель и фельдшер, охарактеризованы настолько ярко, что их судьба необходимо должна была бы быть представлена «имманентной», гибель каждого из них должна была бы быть столь же предопределенной внутренне, как гибель доктора в «Палате № 6». У Куприна же они погибают в силу внешней «случайности» — подобно намеренно обезличенным персонажам «Гусева». И так всюду у Куприна. Как и Чехов, он большой, очень большой «художник жизни»; но, быть может, в известном отношении слишком

большой. В жизни его влечет к себе все одинаково, и он ни на чем не может сосредоточиться. Его все заинтересовывает само по себе, но он не прозревает во всех жизненных проявлениях их общего смысла; он не видит жизни в ее целом.

Еще ближе к Чехову Куприн в рассказе «Ночная смена». Здесь не только всюду слышится чеховская речь (например, фразы, начинающиеся с *И кажется*: «*И кажется Меркулову, что теперь — теплый вечер...*»; «*И кажется Меркулову, что он сам едет по этой черной грязной дороге...*»), не только встречаются прямые перефразировки некоторых чеховских мест (например, письмо, полученное Меркуловым из деревни, ср. «На святках»). Весь этот рассказ целиком, если бы он сохранился как-нибудь без подписи, был бы несомненно приписан Чехову. Сомнения бы вызвала, пожалуй, только его некоторая растянутость. Но это — «Чехов» раннего периода, когда подлинный Чехов еще не вышел на свою дорогу, периода его творческих поисков. Здесь отражено общее им обоим, Чехову и Куприну, сочувственное, любовное, сострадательное отношение к человеку. Чеховского охвата всежизни здесь — как и всюду у Куприна — нет. Куприн навсегда остановился на том, с чего Чехов начал.

Русская критика объявила Чехова «писателем без мирозерцания», и ее представители задавались вопросом: как же это возможно, что, будучи «без мирозерцания», он все-таки был весьма значительным писателем? В сущности, вопрос этот беспредметен, бессмыслен, и возник он единственно в силу упрощения, опошления самого термина *мирозерцание* и выражаемого им понятия. Под мирозерцанием принято разумеать не то, что это слово буквально значит, а известную идеологию и связанную с ней «программу». Этого у Чехова действительно не было. Мало того, что он за всю жизнь не дал себе труда выработать такое мирозерцание, он еще и сознательно от него отталкивался. И не только оттого, что ему претило то, что в такой степени свойственно людям, этого рода мирозерцанием обладающим: узкая, злобная нетерпимость по отношению к инаковерующим и тупое самодовольство⁸⁸. Мирозерцание, так понимаемое, было вразрез с подлинным мирозерцанием, т. е. видением мира и жизни, какими был одарен Чехов. Мирозерцание в общепринятом значении слова предполагает способность и склонность что-то такое выделить, обособить, определить и тем самым зафиксировать. После всего сказанного нет нужды останавливаться на разъяснении, до какой степени это было чуждо Чехову. Его мирозерцание не может быть выражено в системе понятий. Оно заключено в

его символикe. Что-то мелькает, вступает в поле зрения одно за другим, затем ускользает; эти мелькания и эти исчезновения возбуждают тревогу, душевное напряжение, за которым следует катарсис — разрешение путем слияния «всего этого» в нечто целостное, указывающее («казалось») на какую-то невыразимую истину, на исполнение, свершение в другом плане бытия. Уходящее на покой солнце, церковный крест, отражающий на себе его лучи, — вот *формула* — опять-таки в прямом значении этого слова — всего мирозерцания Чехова.

Думается, излишне останавливаться на том, насколько так понимаемое мирозерцание Чехова близко к мирозерцанию Толстого. Общность — в гераклитовско-шопенгауэровском переживании жизненного процесса, в стремлении к «освобождению» от всяческих частичных «проявлений» (см. замечательную книгу И.А. Бунина «Освобождение Толстого», Париж, 1937 — самое глубокое из всего, что было писано о Толстом) через смерть как слияние со Всеединым, в тяге к «упрощению» как первому этапу на пути к освобождению. Именно этим духовным сродством обоих величайших «художников жизни» обусловлено и то, что так мало у Чехова прямых, бьющих в глаза, лексических, композиционных и тому под. совпадений с Толстым, а столь много таких, которые едва заметны, но которые при внимательном чтении оказываются особо показательными. Чехов ни в какой степени и ни в каком отношении не был ни «толстовцем», ни «учеником» Толстого как писателя — именно оттого, что внутренне, духовно был слишком близок к нему. Свою «монадность», столь родственную толстовской, он выявил, идя своим творческим путем, в общем, как мы видели, коренным образом разнящимся от толстовского, что обусловлено не только, разумеется, тем, что чем ярче, чем значительнее творческая индивидуальность, тем она самобытнее, но также и несходством их *жизненных* путей — пути человека, принадлежащего к русской аристократии, связанного живой традицией с эпохой Отечественной войны, движения декабристов, пережившего эпоху великих реформ, и пути «вышедшего в люди» «разночинца» эпохи «безвременья», распада общественности и морального одиночества. Человек широкого общественного круга, современник великих событий, Толстой естественно проявил свой гений в творениях большой формы, «романа-реки». Сын эпохи «малых дел», отошедший от социальной среды, с которой связывали его воспоминания детства и отрочества, вошедший в круг русской интеллигенции, когда она переживала стадию тяжелого духовного кризиса, Чехов столь же естественно явил себя мастером малой формы. Но тем показательнее, что их

творческие пути все же порою скрещивались и что Чехову случалось находить у Толстого столь много своего.

Человек-монада, *individuum*, неделимое целое, своего рода замкнутая система, в которой все элементы находятся в состоянии соподчиненности, взаимозависимости, будучи связаны тяготением к общему центру. Все проявления личности — проявления единого психического «комплекса», — разумеется, вовсе не непременно во «фрейдистском» смысле этого слова. Основа этого комплекса у Чехова, т. е. его общая тенденция, — это тенденция к преодолению своего эмпирического «я», того, что в нем составляет его случайную, преходящую оболочку, и к обретению своего истинного, умопостигаемого «я». Если в молодости он добивался того, чтобы «выдавить из себя раба», то это уже было одним из проявлений этой тенденции; но ее значение гораздо более широко. Чехов «выдавливает из себя» вообще все, что ему близко, с чем он свькся, от чего он так или иначе душевно и духовно зависит. На это все он приучает себя смотреть как на нечто случайное, преходящее, обреченное на исчезновение, старается отдалить себя от этого⁸⁹. В этом укоренено и «гераклитовское» восприятие жизни и обусловленная им тематика, а также и юмористическое отношение ко всему данному. Условием юмора является *Pathos der Distanz*, переживание дистанции, отделяющей субъекта от всего, что окружает его, и от него самого, от его собственного «я». Отсюда — *сочувственно-незаинтересованное* восприятие жизни, а значит, способность отрешиться от привычных оценок объектов по степени их «достоинства», игнорирование их «иерархии», а в силу этого — способность видеть в том, что принято считать «ничтожным», «мелким», прекрасное, трогательное, в том, что принято считать «мертвым», — жизненное начало. Понятно, что чем сами по себе объекты по своей природе отдаленнее от воспринимающего субъекта, тем, если ему присуще чувство юмора, легче выделяет он в них то, что скрыто от взоров людей, дышащих воздухом повседневности с ее заботами о «полезном» и «приятном»; и наоборот — чем ближе объекты восприятий к воспринимающему субъекту, тем сильнее его тенденция к переживанию «дистанции» между ними и собою возбуждает в нем чувство отчужденности от них. В первом случае «дистанция» дана, во втором — ее надобно *создать*. Вот почему Чехову удалось, как, кажется, никому другому, проникнуть в душу ребенка, собаки, простой, очень похожей на ребенка, женщины; показать своего Егорушку, свою «душечку», свою Каштанку такими, каковы они есть на самом деле, без «идеализации», без прикрашивания, без приписывания им каких-либо

условно считающихся «высокими» духовных качеств, однако так, что они нам становятся глубоко симпатичны, трогают нас, живут в нашем сознании. И вот почему, когда он изображает людей своей общественной среды, своей культуры, он как-то отодвигает их от себя и от нас. Не то, чтобы Чехов, сколь бы ни тянуло его в последний период его творчества к опрощению, сознательно отрицательно, подобно Толстому, относился к «цивилизации» или «культуре», к современному искусству, к университетской науке — насколько, например, привлекательнее его профессор в «Скучной истории» профессора в «Анне Карениной»; напротив, Чехов — убежденный сторонник идеи прогресса, обусловленного успехами цивилизации.

Но, повторяю, наряду с этим его не покидает мысль о суетности всех наших забот, интересов, усилий, о том, что, сознательно или бессознательно, люди в своей деятельности обманывают себя, ожидая свершения в плане эмпирического бытия, где все временно, преходяще, неустойчиво, несовершенно, и не видя, что за миром наших реальностей есть какая-то другая, высшая истина, которую мы можем лишь угадать в разлитой в мире красоте, но которой мы не в силах охватить нашим сознанием. Без видения этого второго плана бытия вообще нет и не может быть искусства. С этой точки зрения все художники — одной природы. Разница лишь в том, что каждый из них в своем творчестве, которое, сколь бы художник ни был охвачен идеей «второго плана», все же по необходимости обращено к нашей жизни, к эмпирической данности, — ибо ведь и она есть реальность, с которой мы связаны и без переживания которой невозможно и переживание той, другой реальности, — выражает это свое двойственное восприятие реальности. В частности, что касается художника-повествователя, сколь бы он ни отдалялся от повседневности, условием художественности, совершенства его произведений является их *жизненность*. Переживание «дистанции» вовсе не равнозначуще холодности, равнодушию, безразличному отношению к жизни: оно — только условие увидеть ее и показать ее в тех аспектах, в каких не видит ее человек, барахтающийся в житейском потоке и incapable ни на один миг выкинуться на берег, если только художник не протянет ему руку помощи, в тех аспектах, в которых раскрывается ее *смысл*, а тем самым и ее «второй план». В чем же *жизненность* тех вещей Чехова, которые посвящены описанию жизни людей нашей культурной среды, тех людей, которых он показывал намеренно «сниженными», обесцвеченными, incapable, казалось бы, нас заинтересовать ни своими характерами, ни своей судьбой — ибо ведь то, что у него

случается с ними, не представляет собою ничего особенного, нового, значительного? А ведь большинство чеховских вещей именно таково по своему содержанию. Напомню еще раз слова Толстого о Чехове в передаче Сергеенко⁹⁰: «Чехов несравненный художник (...) жизни». И «наивернейшим признаком» этого Толстой считал, что Чехова «можно перечитывать несколько раз, кроме пьес, конечно, которые совсем не его дело». Это совершенно верно, и я думаю, всякий это испытал на себе. Вопрос лишь в том, почему нас действительно тянет перечитывать не только «Степь» или «В овраге», или «Архиерея», или «Душечку», но также и «Скучную историю», и «Три года», и «Ионыча», «Верочку», «Невесту», «Ариадну», «Даму с собачкой», «Дом с мезонином», «Именины» и пр.? Эта притягивающая к себе *жизненность* его произведений состоит в том, что в них ничто не «излагается», не «объясняется», а *показывается*. «Психическое» никогда не обособливается от «физического»; эмоции, испытываемые персонажами, конкретизируются, будучи показаны вместе с их ассоциациями, относящимися к области чувственных восприятий, чаще просто путем *намёков*, т. е. указаний на эти ассоциации, так, как у Толстого, и с такой же строжайшей выдержанностью. В соответствии с этим и каждое лицо никогда не обрисовывается как нечто самостоятельное, «само по себе» существующее, не *определяется*, а *показывается* — опять-таки как у Толстого — таким, каким в данный момент и в данном окружении его видит другое лицо, — вернее говоря, видит *не его*, а *все то*, что видящему *hic et nunc* дано. Примеров не привожу, так как они заключаются уже во всех сделанных выше выписках.

В конечном итоге, сколь ни «незначительны» чеховские люди, все же они никак не бескачественные единицы, сколь они ни похожи один на другого — это касается в особенности его «интеллигентов», — все же они индивидуализированы, оживотворены; это — словно воскресающие в нашей памяти люди, с которыми мы когда-то были знакомы, т. е. жизнь которых была когда-то частью нашей собственной жизни; мы с ними, таким образом, отождествлены — как с людьми Толстого, — и нам вместе с Чеховым становится *жалко* их; нас охватывает чувство *тревоги*, мучительного и вместе восхищающего переживания невыразимой тайны жизни, кроющейся во всех ее бесчисленных, столь похожих одно на другое и вместе с тем неповторимых проявлениях, в их эфемерности, их кажущейся ненужности; в этих людях, которые когда-то где-то жили, радовались, печалились, мы словно узнаем самих себя; то, что было с ними, могло бы быть и с нами, и нам начинает казаться,

что и вправду было; мы, так сказать, перемещаемся в них — именно оттого, что они показаны слегка, без подчеркивания того, что в каждой личности единственно и неповторимо, и оттого, что и эпизоды, в которых они выступают, самые обыкновенные, будничные и что повествование ограничивается рамками такого эпизода; мы проникаемся сознанием жизненного единства, ощущаем себя какими-то пылинками в вихревом движении Всеединого и вместе с тем сознаем, что каждая из таких пылинок такое же «я», как и мы сами, имеет такое же право на жизнь, так же добывается счастья, такого же счастья, какого мы сами ждем в нашей жизни — и тем страшнее для нас мысль, что столько подобных частичных проявлений всежизни отошло в прошлое, что столько надежд, ожиданий, стремлений не привели ни к чему. Это сложное переживание выражено намеком уже в одном раннем (1886) рассказе Чехова «Чужая беда»⁹¹. Супруги Ковалевы покупают с торгов усадьбу разорившегося помещика. Жене Ковалева тяжело пользоваться «чужой бедой», но она уступает воле мужа.

Когда Ковалевы перебрались в опустевшее Михалково, то первое, что бросилось в глаза Верочке, были следы, оставленные прежними жильцами: расписание уроков, написанное детской рукой, кукла без головы, синица, прилетавшая за подачкой, надпись на стене: «Наташа дура» и проч. Многого нужно было окрасить, переклеить и сломать, чтобы забыть о чужой беде.

Здесь разительное совпадение Чехова с Райнером Мария Рильке. Я имею в виду одно место в «Заметках Мальте Лауридса Бригге», где alter ego автора говорит о том ужасе, той тревоге, какими он был охвачен при виде стены подвергнувшегося ломке дома, от которой еще веяло «упорной жизнью», оставившей на ней свои следы: «Ужасно было то, что я узнал ее. Все это я здесь (в Париже) узнаю, и вот почему все это сразу входит в меня». Рильке договаривает за Чехова то, чего он не досказал, и тем проливает свет на своеобразную диалектику его мирозерцания: чеховское «переживание дистанции» приводит его к преодолению грани, отделяющей «я» от «не-я»; юмористическое отношение к жизни делает его «несравненным художником жизни»; глубокая человечность, с какою он обращается со своими «лишними людьми» — каковы у Чехова, в сущности, все вообще люди, — отказ от оценки их с точки зрения степени их «полезности» или их «достоинства» — таков путь, подводящий его к усмотрению того другого плана бытия, где нет ничего «лишнего» и где царит, говоря его словами (см. выше), «тихая и прекрасная правда».

Для уразумения внутренней природы идейных и творческих исканий всякого художника, того зерна, из которого вырастает все его творчество, полезно рассмотрение тех его художественных опытов, какие представляют из себя своего рода эксперименты. Обыкновенно это «эскизы», черновые наброски. Чехов, как уже было сказано, ничего почти из этого не оставил нам. Но у него есть некоторые вполне законченные вещи, которые можно рассматривать как продукты, так сказать, экспериментирования. Таков, например, рассказ «Тайный советник». Он тем именно показательнее, что это вовсе не набросок, «черновик», а вполне законченное и художественно безупречное произведение. Почему он должен быть отнесен к категории творческого эксперимента, выяснится, надеюсь, из дальнейшего. Повествование ведется от лица одного из персонажей в форме воспоминания об одном из эпизодов времени его детства. Между рассказчиком и его минувшим «я», таким образом, есть дистанция — и это обуславливает густую юмористическо-ироническую окраску всего повествования, изобилующего элементами шаржа. См., например, описание приготовлений ко встрече «тайного советника».

(Уборка в усадьбе). Были пощажены только небесный свод и вода в реке (...). Если бы небо было ниже и меньше, а река не бежала так быстро, то и их бы поскребли кирпичом и потеряли мочалкой (...) (кота и собак убрали). Но никому (NB. не — ничему) так не доставалось, как бедным диванам, креслам и коврам! Никогда в другое время их не били так сильно палками, как теперь, в ожидании гостя.

Ср. эпизод в конце: к дяде приехал с визитом губернатор, и дядя просит мать рассказчика дать им «закусить чего-нибудь»:

Поднялась ожесточенная резня. Зарезали шток десять кур, пять индеек, восемь уток и впопыхах обезглавили старого гусака, родоначальника нашего гусяного стада и любимца матери. Кучера и повар словно обезумели и резали птиц зря, не разбирая ни возраста, ни породы.

Нигде, кажется, — даже в самых ранних своих рассказах — Чехов не доходит до таких не то что гоголевских, а скорее раблезовских преувеличений. И в этом тоне выдержано все повествование. В соответствии с этим — насыщенность в сюжетном отношении элементами «водевиля» или старинной новеллы. Вся фабула в своей основе — непрерывная цепь ошибок, недоразумений, зря израсходованных усилий, несбывшихся ожиданий, внезапных «разоблачений». И опять-таки и в пользовании этими приемами Чехов словно намеренно доходит до пределов карикатурности. «Тайный советник» увлекается женою управляющего в присутствии ее мужа, Федора, и учителя

Победимского, просит позволения поцеловать ее ручку. Федор и Победимский поднимают скандал, кричат оба: «Я не позволю!» — и стучат кулаками по столу. Дядя сконфуженно уходит, а они все продолжают кричать и бить кулаками. Прибегает матушка и спрашивает, что случилось, отчего братцу сделалось дурно? Догадавшись, в чем дело, она говорит:

«Ну, будет, будет бухотеть по столу! (...) Перестань, Федор! А вы тут чего стучите, Егор Алексеевич? Вы-то тут при чем?»

Победимский спохватился и сконфузился. Федор пристально поглядел на него, потом на жену и зашагал по комнате. Когда матушка вышла из флигеля, я видел то, что долго потом считал за сон. Я видел, как Федор схватил моего учителя, поднял его на воздух и вышвырнул в дверь...

То, что Федор только после слов, сказанных матушкой, сообразил, что есть что-то неладное в отношениях между его женой и Победимским, как сейчас увидим, имеет не просто комическое значение, а связано с общим заданием. Все вообще недоразумения, ошибки сконцентрированы вокруг основной темы, главного с точки зрения «бывшего я» рассказчика: он ожидал многого от дяди «тайного советника», но все его ожидания не осуществились. «Меоничность» развязки подчеркнута резко-обнаженно, как нигде в других вещах у Чехова, выявленной цикличностью строения. Начало — первая встреча рассказчика с дядей:

«А это что за мальчик?» — спрашивает дядя, увидев его.

И конец:

Прощаясь с матушкой, он (дядя) заплакал (...), когда же он сел в экипаж, лицо его осветилось детской радостью... Сияющий, счастливый, он уселся поудобней (...) и вдруг неожиданно остановил свой взгляд на мне. На лице его появилось выражение крайнего удивления. «А это что за мальчик?» — спросил он.

На первый взгляд, это отзывается неправдоподобием, шаржем, переходящим меру. Ведь дядя виделся с племянником каждый день в течение трех недель. Но в том-то все и дело, что он *не замечал* его, как, по-видимому, *не замечал* и той женщины, которой он увлекся, и всех прочих, «до самого отъезда» не научился различать, кто из них (Федор и Победимский) учитель, а кто муж Татьяны Ивановны, самое Татьяну Ивановну величал то Настасьей, то Пелагеей, то Евдокией. Дядя *не узнал* племянника в буквальном смысле слова. В сущности, и для племянника дядя так и остался неизвестной величиной. Способ повествования посредством словесных намеков обнаруживает это. В первый раз мальчик видит своего дядю *сзади*; как выглядит он спереди, об этом

ничего не сказано, дальнейшие их встречи, обычно по вечерам, когда мальчик борется со сном и лишь сквозь дремоту глядит на окружающих; днем он иногда подсматривает сквозь замочную скважину, что делает дядя у себя в комнате; дядя же со своей стороны «не обращает на него никакого внимания», что очень его огорчает. Подобно «Гусеву», «Человеку в футляре», и «Тайный советник» — аллегория. Междучеловеческие отношения по существу таковы, как они показаны с точки зрения наивного ребенка. Они основаны на взаимном незнании, непонимании и неспособности да и отсутствии желания преодолеть это. Отличительная черта этой аллегории та, что ее тема разрабатывается посредством применения средств экспрессии, свойственных анекдоту, новелле, водевилю, т. е. тех, которыми пользуется Чехов преимущественно в своих «смешных рассказах», причем, повторяю, здесь все эти средства использованы в максимальной степени. Комизмом ситуации, способов изложения затушевывается тема. «Тайный советник» может быть отнесен к категории «смешных» рассказов. И именно это преобладание элементов юмора и иронии усугубляет в силу контраста и неожиданности — так, как и у Гоголя, — впечатление от пробивающихся изредка в нем других нот — особенно в конце. Скандал с Федором только последняя капля, переполнившая чашу дядиного терпения. Обычно летом он ездил за границу и лишь за недостатком средств решил провести лето у сестры. Но ему «не нравятся (ее) кушанья», и сама она шокирует его — не подала руки губернатору! Отношения между ними наладиться не могут, и она сама предлагает ему денег для поездки за границу, чем он вполне удовлетворяется. Сцена прощания. Дядя раскрывает, так сказать, себя всецело, спросивши: «А это что за мальчик?»

Матушку, уверявшую меня, что дядюшку Бог послал к нам на мое счастье, этот вопрос сильно покоробил. Мне же было не до вопросов. Я глядел на счастливое лицо дяди, и мне почему-то было страшно жаль его. Я не выдержал, вскочил в экипаж и горячо обнял этого легкомысленного и слабого, как все люди, человека. Глядя ему в глаза и желая сказать что-нибудь приятное, я спросил: «Дядя, вы были хоть раз на войне?»

Здесь подкрепление циклического построения: узнав, что дядя «тайный советник», мальчик вообразил его себе в виде «генерала, то есть человека с эполетами, с шитым воротником, который прет под самые уши, и с обнаженной саблей в руке». Задав этот вопрос дяде, он явно стремился не только «сказать ему что-нибудь приятное», но и хоть несколько добиться реализации собственной мечты.

Я намеренно отложил рассмотрение этого рассказа на конец моей работы, потому что только при учете того, о чем речь была выше, становится ясно, что он являет собою как бы эксперимент, проделанный Чеховым над чуть ли не всеми, столь различными по их происхождению и по их свойствам, элементами его творчества, эксперимент, состоящий в том, чтобы путем использования их максимально смелым образом все-таки и тем самым добиться слияния их в одно целое, в средство выражения доминирующей у него идеи. Ничего нет и не могло быть общего у этого мальчика, очень похожего на Егорушку в «Степи», с этим стариком, подобно большинству чеховских героев, как видно из его кратких признаний своей сестре, упустившим момент приобщиться к житейскому счастью и теперь хватающимся за все первое попавшееся, что, по его словам, «естественно» и «жизненно», и затем, когда это ускользает от него, тотчас же забывающим об этом. Кто, собственно, такой этот «тайный советник», что он все время пишет, об этом мы ничего не знаем да и не нуждаемся в этом. И он — everypaп. Поэтому он лучше всего может быть показан так, как его видит мальчик, — на «расстоянии», отделяющем их друг от друга. Но мальчик все же в свое время переживал эпизод знакомства с дядей трагически. Рассказ же ведется этим лицом тогда, когда уже пережитое им отодвинулось на далекое расстояние. Трагически пережитое переключено на комический лад в силу создания «двойной дистанции», как это и следует: everypaп жалок, а вместе и смешон, как и вся вообще обыденщина, т. е. повторение все одних и тех же проявлений, «дурная бесконечность», что и заставляет постулировать реальность другого плана бытия.

* * *

В свете всего рассмотренного выясняется, думается мне, внутренняя необходимость, обусловившая собою все особенности чеховского творчества, его достижения, как и его ошибки, связь между его тематикой и его средствами экспрессии — от периода исканий, «упражнений» и до момента, когда он окончательно нашел самого себя. Остановлюсь в заключение на еще одном примере, с особенной убедительностью, как кажется, свидетельствующем об этом. Выше было упомянуто о рассказе «Поцелуй». Среди прочих вещей зрелой поры чеховского творчества, основанных на разработке комедийной сюжетной темы, этот рассказ является в известном отношении, так сказать, предельным случаем. Здесь совпадение со старинными литературными образцами не только в фабульной основе, но и в самой фабуле, причем важно, что фабула

эта свойственна произведениям, относящимся к очень давно изжитой эпохе истории европейской литературы — ко временам «Декамерона», «фацетий», итальянского, английского и испанского театра Ренессанса. Мотив *qui pro quo* взят здесь в примитивном, обнаженном виде: один из персонажей принимает другого в темноте за своего любовника или любовницу и соответственно проявляет себя. В старинных новеллах или комедиях это служило завязкой фабулы, поскольку давало начало различным скандалам, запутывало отношения между любовниками, вовлекало в эти отношения постороннее, случайно подвернувшееся лицо. Оригинальность Чехова в том, что он на этой «завязке» останавливается. Дальше прослеживается только психическое потрясение, переживаемое жертвою ошибки, которую сделала неизвестная женщина. Обязательного в подобных случаях в старинной литературе «*recognitio*»* нет⁹². «Нулевой» характер развязки, поскольку дело идет о внутреннем процессе, о том, что делается в *душе* Рябовича, подчеркнут развертыванием фабулы: Рябович долго надеется на осуществление чего-то, залогом чего был этот поцелуй; его тянет к усадьбе фон Раббека, где произошло это недоразумение, — и вот как раз, когда является возможность вернуться туда, где мелькнуло для него обещание какого-то неведомого счастья, он переживает нечто подобное гераклитовской истине. Долго и безуспешно прождавши вторичного приглашения, он подходит к усадьбе, но ничего не видит и не слышит — и идет назад:

Он подошел к реке. (...) Он поглядел вниз на воду... Река бежала быстро (...). Красная луна отражалась у левого берега; маленькие волны бежали по ее отражению, растягивали его, разрывали на части и, казалось, хотели унести...

— Как глупо! Как глупо! — думал Рябович, глядя на бегущую воду. — Как все это неумно!

Теперь, когда он ничего не ждал, история с поцелуем, его нетерпение, неясные надежды и разочарование представлялись ему в ясном свете. Ему уж не казалось странным, что он не дождался генеральского верхового и что никогда не увидит той, которая случайно поцеловала его вместо другого; напротив, было бы странно, если бы он увидел ее...

Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь, и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича... К чему? Зачем?⁹³

* Узнавания (лат.).

Здесь, правда, гераклитовский образ осмысливается как будто в разногласии с греческим мудрецом: «та же самая» вода. Акцент здесь падает на противоречие между «вечным возвращением» в природе и необратимостью, неповторимостью того, что происходит в человеческой жизни. Но суть дела именно в открытии этой последней истины — всецело гераклитовской. Вернувшись на ночлег, Рябович узнает, что то, чего он ждал, сбылось: офицеры получили приглашение к фон Раббеку. Но — уже поздно:

На мгновение в груди Рябовича вспыхнула радость, но он тотчас же потушил ее, лег в постель и назвал своей судьбе, точно желая досадить ей, не пошел к генералу.

И здесь, подобно Гоголю, Чехов, используя во всей ее чистоте комедийную сюжетную основу, углубляет ее смысл, реализует скрытые, заложенные в ней возможности. Гоголевское влияние, кстати сказать, обнаруживается в «Поцелуе» не только в этом. Рябович разглядывает женщин, сидящих с ним за ужином у фон Раббека, и старается угадать, которая из них поцеловала его. Но ни одна не соответствует тому идеалу «красавицы», которой *должна* была быть эта женщина:

«Трудно угадать, — думал он, мечтая. — Если от сиреновой взять только плечи и руки, прибавить виски блондинки, а глаза взять у этой, что сидит налево от Лобытко, то...»

Он сделал в уме сложение, и у него получился образ девушки, целовавшей его (...).

Рябович явно следует методу Агафьи Тихоновны в «Женитьбе»:

Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича, — я бы тогда тотчас же решилась.

В герое «Поцелуя» есть кое-что и от Акакия Акакиевича — это его сознание своей незначительности, своего убожества:

В то время как одни из его товарищей делали серьезные лица, а другие натянуто улыбались, его лицо, рысьи бакены и очки как бы говорили: «Я самый робкий, самый скромный и самый бесцветный офицер во всей бригаде».

Именно таким людям и суждено находить цель жизни в предметах своей мечты.

В новейшей литературе есть произведение, представляющее порази-

тельную аналогию с «Поцелуем». Это «Le grand Meaulnes» Alain-Fournier. И здесь завязка построена на сходной разработке мотива «ошибки». Герой романа попадает ночью, сбившись с пути, в чью-то усадьбу, где устроен костюмированный бал. Ему удается сменить свое форменное платье школьника на валяющуюся в темноте бальную одежду; его принимают за приглашенного; он встречается с девушкой, восхищающей его, и он объявляет ей это. Она открывает ему себя: ее зовут Ивонна де Гале; она — дочь владельца усадьбы. Ему не удается разглядеть дороги, которой его довели к месту, откуда он пробирается обратно в училище. С тех пор он поглощен одним: отыскать, где находится загадочный замок, вновь увидеть девушку, которую он любил. Я отмечаю здесь только те элементы завязки, какие обнаруживают сюжетное сродство романа Alain-Fournier с чеховским рассказом. Что касается всего остального, необходимо указать на одно только: у Alain-Fournier, в отличие от Чехова, использовано на различные лады множество средств усложнения «сплетения», причем все эти средства заимствованы из старинной литературы — авантюрного романа, драмы эпохи Кальдерона, Лопе де Вега, Шекспира: переодевания, скитания в поисках любимой женщины или утраченного друга, связи, приводящие к трагическим результатам, «узнавания», обмен «ролями» и тому под. Сложному сплетению жизненных нитей в один узел соответствует и сложность развязки: для одних это happy end, для других — катастрофа. И вот поразительно, что, поскольку дело идет о печальной стороне развязки, роман Alain-Fournier еще ближе сюжетно к «Рассказу неизвестного человека», чем своим началом к «Поцелую». И у Фурнье, и у Чехова в конце происходит «смена ролей»: «наперсник», «confident» чуть не превращается в «первого любовника»; героиня у Фурнье умирает от родов, у Чехова — отравившись во время родов; ребенок — в обеих вещах девочка — остается на руках «наперсника»; это — единственное, что еще привязывает последнего к жизни; но этому не суждено длиться: ребенок у Фурнье должен быть возвращен отыскавшемуся отцу; у Чехова герой, предвидя свою близкую смерть, сам требует этого от отца девочки. Как объяснить это совпадение? В старинных романах, правда, не редкость случаи, когда «друг» отыскивает родителей ребенка; но разработка этой темы у Чехова и у Фурнье — а это-то именно и важно — очень отдалается от традиционной. Был ли Фурнье знаком с Чеховым, я не мог установить. Его замечательная переписка с Jacques Rivière свидетельствует, сколь глубоко были проникнуты оба они русской культурой; но имени Чехова в ней не встречается. Как бы то ни было,

в связи с предметом настоящей работы мне необходимо остановиться на следующем: роман Фурнье, по своей внешней форме вполне «современный» произведениям XVI—XVII веков, содержащий в себе разнообразнейшие тогдашние варианты темы «*qui pro quo*», несравненно совершеннее чеховского «Рассказа неизвестного человека»: в нем мы не замечаем ни тени «стилизации», подделки. Фурнье достиг здесь того, чего достиг Чехов там, где он переосмысливал и переключал в другой план мотив «недоразумения», отказа от намеченной цели и тому под. В чем секрет обаятельности этого формально стоящего особняком в новейшей литературе произведения? В том, что Фурнье сумел соблюсти строгую последовательность в разработке своей «архаической» темы. В отличие от Чехова в «Рассказе неизвестного человека» и в полном согласии с Чеховым, автором «Гусева», Фурнье не индивидуализировал своих персонажей. Каждый из них *everyman*, и все они похожи друг на друга, поскольку они охарактеризованы одной общей чертой: юношеским стремлением к чему-то, к недостижаемому счастью — для себя и для своих близких, а затем — убеждением, купленным ценою неудач, несчастий, что однажды упущенного не вернешь, что того, что было, не будет вновь, что все тает и уходит в прошлое. Вот почему они так легко замещают друг друга, меняют свои обличья; мотив *qui pro quo*, таким образом, приобретает свой глубокий смысл, и внешняя форма всецело адекватна внутренней. Человеческая личность — монада, единственна, неповторима; но такова она лишь для себя. В плане междучеловеческого общения это ее единственность почти никогда не играет роли: область общения чистых душ в пределе — *civitas Dei*, не — *civitas terrena**. Вот почему также, едва человек начинает задумываться над проблемой своего «я», его охватывает ужас сознания своего одиночества. Все эти темы: тема заместимости одной личности другою — отсюда тема «ненужности» каждой отдельной личности и связанная с нею тема непрочности, неустойчивости жизни, ухода в прошлое, тема одиночества — темы специфически «человеческие» — проходят и через весь роман Фурнье. Неудивительно поэтому, сколь чисто по-чеховски звучат некоторые места из «*Le grand Meaulnes*». Например, эпизод отъезда героя из усадьбы Гале, когда празднество, на которое он попал, устроенное по случаю обручения Франца де Гале, прерывается после того, как стало известно, что невеста бежала от него:

* Град Божий... град земной (*лат.*).

Il passa près du vivier où le matin même il s'était miré. Comme tout paraissait changé déjà... и далее (разъезд): Sous les fenêtres, dans la cour aux voitures, un remue-ménage avait commencé (...) De temps en temps un homme grimpa sur le siège d'une charrette, sur la bêche d'une grande carriole et faisait tourner sa lanterne. La lueur du falot venait frapper la fenêtre: un instant, autour de Meaulnes, la chambre maintenant familière, où toutes choses avaient été pour lui si amicales, palpait, revivait... Et c'est ainsi qu'il quitta, refermant soigneusement la porte, ce mystérieux endroit qu'il ne devait sans doute jamais revoir*.

Добравшись до дороги, ведущей к училищу, герой покидает коляску, на которой его подвезли:

Vacillant comme un homme ivre, le grand garçon (...) s'en alla lentement sur le chemin de Sainte-Agathe, tandis que, dernier vestige de la fête mystérieuse, la vieille berline quittait le gravier de la route et s'éloignait, cahotant en silence (...) On ne voyait plus que le chapeau du conducteur, dansant au-dessus de clôtures...**

Мольн переводится из училища, где он жил вместе с рассказчиком, Франсуа Серелем, в Париж. Прощание. Мать Франсуа приводит в порядок столовую, где они только что были вместе:

Quant à moi, je me trouvai, pour la première fois depuis de longs mois, seul en face d'une longue soirée de jeudi — avec l'impression que, dans cette vieille voiture, mon adolescence venait de s'en aller pour toujours.***

Но скоро недавнее прошлое уже становится давно прошедшим. Томясь в одиночестве без своего друга, Франсуа сближается со школьными товарищами, с которыми оба они были во вражде:

Le cours de ma vie a changé tout d'un coup. Il me semble que Meaulnes

* Мольн прошел мимо рыбного садка, где еще сегодня утром глядывался он в свое отражение. Как все успело перемениться... Под окном, на каретном дворе, поднялась возня. (...) Время от времени то один, то другой возница влезал на козлы экипажа, на брезентовый верх двуколки и поводил вокруг фонарем. Свет ударял в окно, на миг вокруг Мольна, в комнате, ставшей для него такой привычной, снова все оживало... Он вышел и прикрыл за собой дверь — так он покинул таинственное место, куда ему, видно, не суждено больше вернуться. (Перевод цит. по изд.: Ален-Фурнье. Большой Мольн. М., 1985. С. 72—73.)

** Шатаясь как пьяный, (...) Мольн зашагал по дороге на Сент-Агат, а старая колымага — этот последний свидетель загадочного праздника — свернула с посыпанной гравием дороги и, бесшумно покачиваясь, поехала по заросшему травой проселку. (...) и только шапка возницы прыгала еще вдаль над колымагой изгороди... (Указ. изд. С. 76.)

*** А я впервые за долгие месяцы остался в одиночестве, не зная, как убить нескончаемый вечер безрадостного четверга. Мне казалось, что эта старая коляска навсегда увезла сейчас мое отрочество. (Указ. изд. С. 114.)

est parti depuis très long temps et que son aventure est une vieille histoire triste, mais finie*.

Есть внутренняя необходимость, обусловившая собою то, что сплетение судеб Огюстена Мольна, Ивонны де Гале, ее брата, его невесты, Франсуа Сереля, начавшееся завязкой, похожей на случай, рассказанный в чеховском «Поцелуе», привело к чеховской же развязке. Человеку, от которого все ускользает, который всегда одинок, свойственно привязываться в конце концов к ребенку. Ведь ребенок — существо, в котором он находит, говоря словами «неизвестного человека», то, что ему нужно:

Я любил эту девочку безумно. В ней я видел продолжение своей жизни, и мне не то чтобы казалось, а я чувствовал, почти веровал, что когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках, которые так любовно глядят меня по лицу и обнимают мою шею.

Так это изумительное по смелости и последовательности использования мотивов давным-давно, казалось бы, изжитых литературных жанров произведение французского писателя проливает свет на еще одну сторону чеховского творчества, уясняет функцию еще одной из его constantes. Финал «Рассказа неизвестного человека» не стоит в тематике Чехова особняком. Образ ребенка-сироты, в любви к которому человек ищет своего душевного успокоения, выступает в еще нескольких его вещах: это Катя, перешедшая маленькой девочкой в семью профессора после смерти ее отца, которая ему дороже всех его домашних («Скучная история»); это дочь умершей от родов сестры Полознева, единственное дорогое ему существо после того, как жена его бросила («Моя жизнь»); в затушеванном, так сказать, виде подобные отношения показаны в повести «Три года» (привязанность охладевшего к жене Лаптева к детям своей умершей сестры, брошенным их отцом). Тема эта дана уже в чудесном рассказе переходного периода (1886), «День за городом», который Чехов неизвестно отчего не включил в собрание своих сочинений⁹⁴, где описана дружба старика-сапожника Терентия с двумя сиротками-нищими, шестилетней Феклой и ее братом Данилкой:

Терентий нагибается к Фекле, и его пьяное, суровое лицо покрывается улыбкой, какая бывает на лицах людей, когда они видят

* Моя жизнь в один миг изменила свое направление. Мне кажется, что Мольн уехал уже очень давно, что его приключение — это давняя печальная история, и с нею покончено. (Указ. изд. С. 115.)

перед собой что-нибудь маленькое, глупенькое, смешное, но горячо любимое.

Ср. конец (дети засыпают в заброшенном сарае):

А ночью приходит к ним Терентий, крестит их и кладет им под головы хлеба. И такую любовь не видит никто. Видит ее разве одна только луна, которая плывет по небу и ласково, сквозь дырявую стреху, заглядывает в заброшенный сарай.

Повторяю, я не располагаю данными для ответа на вопрос, чем объяснить указанные совпадения Фурнье и Чехова — прямым ли влиянием последнего на Фурнье или же, что вернее, их духовным сродством, в силу чего, обратившись к сходным образцам, они сделали сходными творческие находки. Так или иначе, важно констатировать, что Фурнье в одной своей вещи сочетал в одно целое то, что мы находим рассеянным в различных вещах Чехова; исходя из «завязки», сходной с завязкой «Поцелуя», он пришел к развязке «Рассказа неизвестного человека» и притом так, что мы чувствуем внутреннюю необходимость этой развязки, словно уже данной в завязке. Этот, так сказать, бессознательно проделанный над Чеховым эксперимент Фурнье подтверждает сказанное выше о наличии имманентной судьбы в истории чеховского творчества. Все его вещи, удачные и неудачные, — «моменты» одного внутренне необходимого процесса, и, следовательно, в каждой из них — исключая, разумеется, целый ряд фельетонов для «Осколков» и «Стрелкозы», которые могли бы быть написаны и любым другим фельетонистом и которые в истории чеховского творчества имеют значение лишь как упражнения, предназначенные для того, чтобы вывести его на его собственную дорогу, — потенциально заложены все остальные.

Чем значительнее творческая личность, тем резче выступает имманентность ее *fatum'a*; чем ярче ее единственность, «монадность», тем глубже ее связь с ее временем, с его духом. Ибо в том-то и состоит ценность индивидуальности, что она переживает себя в своей связи с целым. Творческий гений поэтому столько же творит историю, сколько и творится ею. «Средний» человек рабски подчиняется всяческим условностям своего времени и своей обстановки, модам, «идеологиям», партийным программам и прочему. Человек же, стоящий в этом отношении выше своей эпохи и, так сказать, «вне» ее, проникнут тем, что кроется за всеми этими ее внешними проявлениями, являющимися нередко всего лишь грубыми искажениями ее *духа*, — и его борьба с современностью — а в этом корень всякого творчества — в сущности,

не что иное, как стремление найти наиболее совершенное выражение тому, что составляет сущность ее духовных тяготений, тому, к чему сводится ее *pathos*. В этом смысле к внутренней необходимости творческого пути Чехова надо отнести и то, что он был человеком девятнадцатого столетия. Никакая другая пора не была столь проникнута духом «историзма», переживаний *реального времени* — что нашло свое выражение в философии Шопенгауэра и Бергсона и в том, что руководящим, *основным* искусством, к которому тяготели все прочие искусства, стало как раз тогда «искусство времени», музыка. Величайший в XIX веке изобразитель «реальной» жизни, Толстой, как известно, был всецело проникнут учением Шопенгауэра, более того — в рассуждениях о природе исторического процесса, рассеянных в «Войне и мире», заключается *in pise* вся философия Бергсона. Чехов в этом отношении идет далее Толстого. Последний еще не в силах расстаться с мыслью о «развязке» — трагической или счастливой — жизненного процесса. Для Чехова, мы видели это, понятие «развязки», завершения, достижения чего-либо не существует. Здесь он соприкасается с писателем, творчество которого служит средством художественного выражения предельных выводов из основной «идеи» XIX века, автором «Поисков (сколь, по необходимости, тщетных!) утраченного времени». Выше были отмечены некоторые, пусть на первый взгляд незначительные, на самом же деле далеко не случайные совпадения у Чехова и Пруста — тем более характерные, что, вообще говоря, они так далеки друг от друга. В самом деле, что составляет основу — не «миросозерцания» в общепринятом значении этого слова, а переживания жизни Пруста? Идея безостановочности становления. То, что осуществилось, что *стало*, в силу этого самого уже *не то*, что ожидалось, — вовсе не оттого, что осуществилось не так, как ожидалось, а оттого, что «*ставши*» — в момент осуществления уже отошло в прошлое. Чехов, правда, еще не договаривается до этого. У него обычно осуществление чего-либо приносит с собою разочарование, потому что либо осуществилось не так, как ожидалось, либо запоздало — пришло тогда, когда ожидавший сам стал иным, чем он был; однако мы видели, сколь напряженно устремлено его внимание на то, к чему приковано внимание Пруста, — на факт безостановочности жизненного процесса, факт, если можно так выразиться, нереальности «настоящего».

Вместе с Прустом следует упомянуть еще одного крупного романиста той же поры, у которого тоже немало общего с Чеховым. Это Томас Манн. Для Манна, как и для Чехова, особенно характерно широкое

использование повторяющихся *образов-символов*, или, как сам он выражается, «лейтмотивов»⁹⁵, выполняющих у него (его творчество создано под влиянием преимущественно Шопенгауэра и Вагнера), согласно его собственным высказываниям, музыкальную функцию: повторения одних и тех же образов, упоминания о тех или иных характерных «мелких» чертах его персонажей в различных контекстах и в различной разработке усугубляют общее впечатление — «того же самого», что на самом деле никогда не пребывает «тем же самым». Есть у Т. Манна одна новелла — «Enttäuschung». Собственно, это не «новелла», а монолог чудака, встретившегося повествователю в Венеции, начинающийся с вопроса, с которым он обращается к последнему: не правда ли, что все, что они здесь видят, не то, чего они ожидали? Так и все в жизни. Вся она — сплошная цепь разочарований, обманутых надежд. И, в сущности, это же — основная тема главного произведения Т. Манна — «Buddenbrooks» — с его подзаголовком «Verfall einer Familie». Представители этой семьи, принадлежащей к городскому патрициату, за несколько поколений поглощены одной заботой — о процветании и престиже ее. И все оканчивается «ничем»; род Будденброков постепенно вырождается, распадается, вымирает.

Начавши с попытки уловить, в чем состоит своеобразие Чехова как художника слова, мы волей-неволей пришли к определению его *исторического* места — не его места в истории литературы, а его места в истории, взятой в целом. Чехов — один из ярчайших выразителей духовных тенденций своей эпохи — и тем самым, как все большие художники, принадлежит *вечности*: ибо каждый «эон» раскрывает в себе все, чему суждено обнаружиться в последующих. Вот почему не только Рильке, Пруст, Ален-Фурнье и Т. Манн «перекликались» с Чеховым, но и сам Чехов столько раз «перекликается» с античным мудрецом.

Экскурс к с. 234.

Для уразумения судьбы лексем *отвечать—ответить* необходимо принять во внимание, что формы глагольных «видов»⁹⁶ лишь постепенно вытесняли в русском языке формы «времен» и что и до сих пор они не вполне определились. Некоторые лексемы и сейчас употребляются в обоих значениях — «совершенного» и «несовершенного» вида, например *завещать*⁹⁷, *почерпнуть*. Недостаточная дифференцированность глагольных морфем в этом отношении обуславливает собою наличие ряда

омонимных лексем. Например, *проводить* — в значении *conduire** — perfect, а в значении *tracer*** — imperfect; *походить* — в значении *faire quelques pas**** — perfect, а в значении *быть похожим* — imperfect. Отсюда устойчивость *отвечать* в недифференцированном видовом значении наряду с *ответить* у всех, кроме Чехова, русских писателей с того времени, как последняя форма приобрела в литературном языке право гражданства.

Например, у Достоевского: «Потому что он подлец, — странно *ответила* она мне» («Игрок») и там же: «Это мне все равно, — тихо и равнодушно *отвечала* она». У Слепцова: «Я не стану, — *отвечала* баба»; но: «Что мне радоваться? — *ответила* хозяйка» («Питомка»). У Помяловского: «Никакой перемены нет, — *отвечала* она»; но: «Чего же вам скучно? — Не знаю, — *ответила* Леночка» («Мещанское счастье»). У Герцена: «Вы увидите, — *отвечал* умно и учтиво полицейский»; но: «Да-с, вступаю в законный брак, — *отвечал* он застенчиво» («Былое и думы»). У Мамина-Сибиряка: «Ах, нет, прекрасно выспался, — небрежно *ответил* Егор Фомич»; но: «Да, видел-с (...), — кротко *отвечал* старик» («Бойцы»). У Гаршина: «Бросил, совсем бросил, — *ответил* я отчаянным голосом»; но: «Троюродная, — *отвечал* я» («Надежда Николаевна»).

Я намеренно взял примеры у авторов различных социальных кругов и различной художественной ценности, чтобы показать общность рассматриваемой тенденции. Можно было бы, правда, отметить наряду с этим и другую тенденцию — к различению смысловых оттенков обеих лексем. Так, у Горбунова, обладавшего большим языковым чутьем, *ответить* употребляется, по-видимому, для обозначения краткого, решительного акта высказывания, а *отвечать* — более «протяженного»:

«Не осуди, — *ответила* она...» («Рыболов»); «Да, барыня меня стыдится! — *ответил* резко Бургес» («Жан Бургес»). Ср.: «Сын, ты умный человек или нет? — начал (...) архивариус. — Что прикажете, я все, — *отвечал* смиренно сынок» («Елизавета Петровна»).

Впрочем, и у него это не выдержано до конца:

«Можешь ли ты понимать, какие завтра слова будут петь? — Ты много понимаешь, — *отвечала* кухарка» («Жан Бургес»).

* Вести, сопровождать (франц.).

** Прокладывать (путь), проводить (линию) (франц.).

*** Сделать несколько шагов (франц.).

Здесь не видно, чем мотивировано употребление *отвечать* вместо *ответить*.

У другого такого же тонкого знатока различных русских речевых «стихий», Лескова, обычно в контекстах, структурно тождественных с вышеприведенными, — *отвечать*; *ответить* же там, где лексема, обозначающая акт ответа, не следует за самим ответом:

«Это ваша корзина? — Нет, — *отвечал* нигилист» («Путешествие с нигилистом»); «Какие здесь вещи? — Не знаю — *отвечал* нигилист» (ib.); «Давно не встречал вас (...) — Негде встречаться, — *отвечал* он» («Дух госпожи Жанлис»). Ср.: «Нигилист на него посмотрел и не *ответил*» («Путешествие с нигилистом»); «Я *ответил*, что заметил уже его пшеничку...» («Отборное зерно»).

Но это только показывает, что и для Лескова смысловые оттенки *отвечать* и *ответить* не существовали. Для него обе лексемы были знаки, употребляющиеся условно: одна в одной категории контекста, другая — в другой, различающихся только структурно, а не в эмоционально-смысловом отношении.

Живучесть тенденций к неразличению обеих лексем, их тяготение к полной синонимичности сказывается в том, что они употребляются в таком же неиндивидуализированном значении и по сей час. Например, у такого мастера прозы, как В. Сирин:

«Вы там бывали? (...) — Кажется, что нет, — *ответил* Родриг Иванович» («Приглашение на казнь»); но там же: «Какие же это надежды и кто этот спаситель? — Воображение, — *отвечал* Цинциннат».

Все же чеховская «реформа» не прошла бесследно. Ближайшие по времени к Чехову и находившиеся под его влиянием художники прозаического слова — Горький, Куприн, Бунин — восприняли ее безоговорочно. У Горького в «однократном» значении всегда *ответить*. *Отвечать* же только в «многократном». Например: «Ты, может, нездоров, Павлуша? — спрашивала она его иногда. — Нет, я здоров, — *отвечал* он» («Мать»). У Бунина *ответить*, говоря вообще, вытеснило *отвечать*. К тому же у него, как и у Чехова, сказывается еще одна тенденция: *ответить* встречается всего чаще вместе с определяющим словом — как было *ответчено*. Без определения — реже и в последнем случае замещается еще более «нейтральным» *сказать* или же просто опускается. Так и у Куприна.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Я имею в виду общераспространенное в свое время отношение к Чехову. Толстой, Плещеев, Григорович, Суворин уже очень рано оценили его по достоинству.
- 2 «Слово», сб. 2-й. К десятилетию смерти А.П. Чехова. М., 1914, с. 256.
- 3 Единственный отзыв его о Достоевском передан Вл. И. Немировичем-Данченко в его воспоминаниях (Из прошлого. М., 1938, с. 81): «Как-то он (Чехов) сказал мне, что не читал Преступление и наказание Достоевского. — Берегу это удовольствие к сорока годам. Я спросил, когда ему уже было за сорок. — Да, прочел, но большого впечатления не получил».
- 4 В этом письме он объясняет, почему он пишет медленно и мало, и заканчивает: «Исполать многопишущим Щедрину и Щеглову».
- 5 Он, кстати сказать, дал Чехову шутивную кличку «Чехонте», которую тот избрал своим псевдонимом для «Осколков».
- 6 Сюжет «Володи» был подсказан ему Григоровичем: «Будь я помоложе и посильнее дарованием, — писал он Чехову 30 декабря 1888 года («Слово», сб. 2-й. М., 1914, с. 209), — я бы непременно описал семью и в ней 17-летнего юношу, который забирается на чердак и там застреливается». Но, как видно из контекста, Григорович эту тему понимал как «социальную», дающую основание высказать «общественную мысль», «коснуться наболевшей общественной раны». Ничего этого в чеховской вещице нет. Предложенную ему Григоровичем тему он обработал, повторяю, по-мопассановски. Влияние Мопассана на Чехова сказывается преимущественно в некоторых ранних вещах последнего, уже очень ценных художественно, но им впоследствии отвергнутых, не вошедших в прижизненное издание его сочинений (вошли в Полн. собр. соч. Чехова, изд. Маркса, 1911). Таковы, например, «Отставной раб», «Дачный казус», «Динчик». От Мопассана здесь элементы сарказма, «бурлеска» и «гротеска», показ трагического или уродливого, что таится в обыденщине, — как, правда, и у Гоголя, но без гоголевского гиперболизма, без его нарушения грани между «реальностью» и «небывальщиной», с такой же грубоватой простотой, как у Мопассана. Впоследствии мопассановское влияние слабеет. Мопассановский сарказм преодолевается юмором.
- 7 Разница в том, что в «Молотове» мальчик не подглядывает за влюбленными, а подслушивает разговор отца с дочерью, целовавшей с Молотовым.
- 8 Чеховский мальчик и в другом его рассказе — «злой»: он дразнит Зиночку и наслаждается сознанием своей власти над нею. Мальчик Помяловского — «добрый».
- 9 Чехов ставил эту вещь Тургенева — и с полным основанием — исключительно высоко: «Боже мой! Что за роскошь Отцы и дети! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кужкина? Это черт знает как сделано. Просто гениально» (письмо к Суворину от 24 февраля 1893 года).
- 10 «Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных (Все эти черты, как известно, вполне автобиографичны: последняя, кстати сказать, использована в применении к Мисанлу Полозневу в «Моей жизни»: «Мы вместе (с Чепраковым) когда-то, в осеннее время, ловили щеглов, чижей и дубоносов и продавали их на базаре... Мы подстерегали стайки перелетных скворцов и стреляли в них мелкою дробью, потом подбирали раненых, и одни у нас умирали в страшных мучениях..., других, которые выздоравливали, мы продавали...»), любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности... — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» (1889).

- 11 «Чехов», 1939, с. 45, 66 и *passim*.
- 12 Я только сказал бы не «реально», а «потенциально». Нет никаких свидетельств, например, что Чехов когда-либо «лицемерил и Богу и людям». Чехов изображает себя не столько таким, каким он был в молодости, сколько каким он мог стать в тех условиях, в которых протекали его детство и юность.
- 13 Это понял уже Тургенев, сколь далеко ни стоял он от «писателей-разночинцев» своего времени. «Прочтите, — писал он Фету 7 января 1861 года, — в Современнике повесть *Помяловского* Молотов — нос ваш учует нечто похожее на свежее веяние чего-то похожего на талант». Также в письме от 4 февраля 1862 года: «Вы мне прислали целую диатрибу по поводу Молотова. (...) Вместо того, чтобы сразу понять, что *Молотов* написан очень молодым человеком, который сам еще не знает, на какой ноге ему плясать, вы увидели в нем какого-то образованного *Панаева*. Вы не заметили двух-трех прекрасных и *наивных* страниц о том, как развивалась и росла эта *Надя* или *Настя*, вы не заметили других признаков молодого дарования и уткнулись в наносную пыль и сушь, о которой и говорить не стоило» (Фет. Мои воспоминания. М., 1890. I., с. 383 сл., 391).
- 14 «Накануне мне не нравится все, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма» (письмо к Суворину от 24 февраля 1893 года).
- 15 Как раз эту тургеневскую вещь Чехов ценил особенно высоко. Позже (1893) он писал Суворину: «Очень хороша Собака: тут язык удивительный. Прочтите, пожалуйста, если забыли».
- 16 Упоминание о собаке наряду с волком вряд ли случайно: это «косвенная улика» в пользу высказанного выше предположения о зависимости чеховского рассказа от тургеневского.
- 17 Я оставляю в стороне вопрос, насколько вообще «автобиографичен» Тригорин. Думается, прав хорошо знавший Чехова Вл. И. Немирович-Данченко, утверждая, что Тригорин скорее похож на Поталенко, чем на Чехова, и затем оговариваясь, что «это, конечно, ни тот ни другой, а и тот, и другой, и третий, и десятый» (Из прошлого. М., 1938, с. 48 сл.). Верно то, что чеховские автоцитации, влагаемые им в уста Тригорину, свидетельствуют, что и другие литературные высказывания Тригорина — высказывания самого Чехова. В этом смысле и следует видеть в Тригорине Чехова.
- 18 Ср. еще там же: «Больница, новая, недавно построенная, с большими окнами, стояла высоко на горе; она вся светилась от заходящего солнца и, казалось, горела внутри».
- 19 Впрочем, подобный образ есть уже у Гоголя в одном месте II части «Мертвых душ», на которое обратил внимание В.А. Десницкий в статье «Задачи изучения жизни и творчества Гоголя» (Сб. «Н.В. Гоголь. Материалы и исследования», в 2 ч., под ред. В.В. Гиппиуса. М.—Л., АН СССР, 1936): «Это были отдаленные деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только вспыхивавшая, подобно искре, золотая церковная маковка давала знать, что это было людное, большое селение». В.А. Десницкий справедливо находит, что в этом отрывке (я привел из него только выдержку) — «пейзаж, от которого прямой путь к пейзажной живописи Тургенева» (ч. 2, с. 104).
- 20 См. рассказы «Репетитор», «Хамелеон», «Хирургия», «Певчие», «Капитанский мундир», «Шло в мешке», «Тайный советник», «Тина», «Холодная кровь», «Припадок», «Скучная история», «Тяжелые люди», «Дуэль», «Бабы», «Страх».
- 21 Сб. «Памяти А.П.Чехова», изд. Общества любителей российской словесности. М., 1906, с. 84.
- 22 Цит. по изд.: «Русские писатели о литературе», в 3 т. М.—Л., 1939, т. 1, с. 328.
- 23 К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время, экскурс. Годишник на Соф. унив. 1936. Замечу, что есть кое-что общее также между «Степью» и двумя первыми главами «Отрочества», заставляющее думать, что наряду с гоголевскими вещами и это произведение Толстого могло послужить источником для Чехова. См. об этом ниже.

- 24 См. об этом замечательную статью проф. Чижевского о «Шинели» в «Современных записках», т. 67.
- 25 На это было уже указано М.А.Осоргиным в одной его статье в «Последних новостях». К сожалению, я лишен возможности указать название статьи и дату ее опубликования. (Имеется в виду этюд «Три рассказа» из цикла «Литературные размышления» // Последние новости. 1937. 4 окт. С. 2. — *Примеч. ред.*)
- 26 Ср. еще: «Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет от луны белый и нежный (...), широкая водная гладь, плоский остров (...); на острове (...) небольшой мраморный дом, с раскрытыми окнами; слышится музыка, Бог знает откуда (...)» («Фауст»). Этот «поэтический» образ ночи Чехов намеренно «снижает» в своем рассказе «Огни»: «Помню, сидел я в кресле у настезы открытого окна и глядел на деревья и темневшее небо. Силуэты акаций и лип были все те же, что и восемь лет тому назад; так же, как и тогда (...) где-то далеко брэнчало плохое фортепьяно (...)». Отмечу кстати, что, что касается описания лунного света, особенно подробно оно дано у Тургенева как раз в рассказе «Собака», который послужил образцом для чеховского «Волка», где все сведено к блещущему бутылочному горлышку. Лишнее доказательство в пользу моего предположения, что чеховская манера вырабатывалась в значительной мере как «ответ» тургеневской.
- 27 С. Щукин. Из воспоминаний о Чехове («Русская мысль», 1911, X, с. 44). Также в письме к Лазареву-Грузинскому (1889): «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него». Немирович-Данченко утверждает, что эту формулу подсказал Чехову он — в качестве критического замечания на первую редакцию «Чайки» (Из прошлого, с. 51). Но Чехов начал писать «Чайку» в 90-х годах, а письмо к Лазареву-Грузинскому датировано 1889 годом.
- 28 Названное соч., с. 201.
- 29 Вот что он писал Григоровичу о своей работе над «Степью»: «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким средством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удасться тем легче, что через все главы у меня проходит одно лицо (...)». Невозможно лучше выразить, что такое единство «содержания» литературного произведения. Но из дальнейшего видно, что — теоретически, по крайней мере, — средства для осуществления этого замысла он понимал односторонне. Для достижения единства необходима краткость, приходится многим жертвовать, и вот «в общем получается не картина, а сухой подробный перечень, что-то вроде конспекта». К счастью, в Чехове художник, как это обычно бывает, расходился с теоретиком, и «Степь» в ее окончательном виде никак нельзя назвать «сухим конспектом».
- 30 Например, в «Мужиках»: «Не добытчик! — проговорила старуха *слезливо*; «Чтоб их разорвало! — проговорила сонная Фекла *со злобой*; «Чай да сахар! — проговорила Фекла *насмешливо*; «Земство! — проговорил *уныло* Осип»; «Об эту пору в «Славянском базаре» обеды, — проговорил Николай *мечтательно*». Иногда, вместо таких прямых определенных проговоров, Чехов прибегает к косвенным указаниям на мимику, жестикуляцию и тому под., дающим представление об интонации высказывания: мать улыбуналась, просила, но тотчас же сделала серьезное лицо и проговорила: «Благодарю вас» («Архирей»); «У меня жар... — проговорила преосвященный и сел» (там же).
- 31 «Взгляд на мою жизнь» — цит. у В. Виноградова («Очерки по истории русского литературного языка XVII — XIX вв.», М., 1938, с. 302 сл.). В памятниках русского фольклора *ответить* встретилось мне только в одном духовном стихе (Бессонов. Калики переходные, № 26): «Отцу Алексей Божий *ответил*: Великий ты князь Офимьяний...»
- 32 Ср. еще там же: «Ведь вы курите? — Я курю больше сигары, — *ответил* Аркадий»; но: «Как почивать извоили? — Прекрасно, — *ответал* Аркадий».

- 33 Проблема различия прозы и «поэзии» ..., поскольку дело идет о повествовательной прозе «большой» и «малой» формы, уже рано стала занимать Чехова, и он осторожно, но очень удачно подыскал ее разращение: «У больших, толстых произведений, — писал он Щеглову (22 января 1888 года), — свои цели, требующие исполнения самого тщательного, *независимо от общего впечатления*. В маленьких же рассказах лучше не досказывать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему...». В сущности, конечно, он *знал* — «почему». Это явствует из его же собственных слов об «общем впечатлении», которое должно создаваться «маленьким рассказом» в отличие его от «толстых» произведений.
- 34 Сходная развернутая метафора имеется, кстати сказать, еще в одном рассказе — «Почта». Прощание приемщика со своим племянником-студентом: «Ну, с Богом! Кланяйся, Михайло, матери! (...) Колокольчик что-то прозякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись».
- 35 Ср. аналогичный случай употребления «внушающих» созвучий в «Из Сибири»: «Этот же берег отлогий (...); он гол, *изрытен и склизок* на вид; мутные валы (...) со злобой хлещут по нем и тотчас же отскакивают назад, точно им гадко прикасаться к этому неуклюжему, *осклизалому* берегу, на котором, судя по виду, могут жить одни только жабы и души больших грешников». Подбор звучаний таков, что нам слышатся «плач и скрежет зубовный».
- 36 Это место следует сопоставить с тем из письма Чехова к Лейкину (от 27 июня 1884 года), где он описывает эпизод, послуживший основой для его рассказа, — как он ездил на вскрытие найденного около одной деревни трупа: «Около молчащих кустоднев тухнет маленький костер... (...) Труп в *красной* рубахе, новых портах, прикрыт простыней...». Колористическая доминанта рассказа здесь еще отсутствует.
- 37 Щукин. Из воспоминаний о Чехове («Русская мысль», 1911, X, с. 46). Особенно высоко ценил он в этом отношении «Тамань»: «Может быть, я и неправ, — писал он Полонскому в 1888 году, — но лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство русского стиха с изящной прозой». Замечу кстати, что в своей оценке прозы Лермонтова, и в частности «Тамани», Чехов вполне сходится с Григоровичем: «Возьмите повесть Лермонтова Тамань: в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом...» (Литературные воспоминания, Соч. изд. Маркса. 1896, XII, 288 сл.). Не Григорович ли сблизил Чехова с Лермонтовым? Известно, что Григоровичу принадлежит честь «открытия» Чехова и что после знаменитого его письма к Чехову, пробудившего в последнем его самосознание, между ними установилась тесная связь, причем в первую пору их знакомства Григорович был до некоторой степени его руководителем на творческом пути, правда, только как советчик: никакого влияния своими беллетристическими произведениями, весьма слабыми, на Чехова он не оказал.
- 38 Ср. еще там же: «Последние огни потухли в хатах. Последние звуки затихли в станции. И плетни, и белевшая на дворах скотина, и крыши домов, и стройные раины — *все, казалось, спало здоровым, тихим трудовым сном*. (...) На востоке звезды становились реже и, *казалось, расплывались в уславившемся свете*».
- 39 Сб. «Памяти А.П. Чехова», изд. Общества любителей российской словесности. М., 1906, с. 71. См. выше о влиянии «Тамани» как источнике рассказа «Воры».
- 40 Свидетельство И.А. Бунина, там же.
- 41 См. о функции *sembler, paraître** у Пруста: Leo Spitzer. Zum Stil Marcel Prousts, Stilstudien, т. II (1928), с. 449.

* *Ssembler* (казаться, представляться), *paraître* (казаться, появляться) (франц.).

- 42 «Он (отец Сережи) заглядывал в большие темные глаза мальчика, и ему казалось, что из широких зрачков глядели на него и мать, и жена, и все, что он любил когда-либо» («Дома»).
- 43 «Канат, влажный и, как казалось мне, сонный, далеко тянулся через широкую реку(...)» («Святою ночью»); «Налево все еще светился красный огонек. Он приветливо моргал и, казалось, улыбался» («Агафья»). «И лес, и туманные клочья, и черные канавы по бокам дороги, казалось, притихли, слушая ее (Веру), а в душе Огнева происходило что-то нехорошее и странное...» («Верочка»).
- 44 См. превосходную статью М.П. Столярова «К проблеме поэтического образа» («Ags Poetica», М., 1927), где дан редкий по глубине и убедительности анализ этого понятия.
- 45 Отмечу, кстати, случай употребления подобных метонимий у раннего Толстого, в одном из черновиков «Детства» — описание толпы на Тверском бульваре: «Все лица этой панорамы чрезвычайно хороши были издали, но чем ближе подвигались, тем меньше нравились. Илл большой нос из-под желтой шляпки, илл равнодушный взгляд, брошенный на нас сертуком, илл глупый несимпатический смех и говор остановившихся эполет и сертуков сейчас разочаровывал...» (Л.Н. Толстой. Полн. собр. соч., под ред. В.Г. Черткова. Серия I, т. 1, Гос. изд., 1928, с. 194). Чехову эти тексты не могли быть известны. Здесь, вероятно, и на Толстом сказывается влияние Лермонтова. Проза «Детства» и других ранних вещей Толстого и вообще имеет немало общего с лермонтовской.
- 46 Ср. у Лермонтова и как раз в «Тамани»: «(...) я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку; но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами (недаром Чехов пробовал учиться писать у Лермонтова!), будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены (...). Что до лексикки, то нельзя не отметить одной параллели к чеховскому пассажиу у Толстого: «Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колеблясь на своем корне» («Три смерти»). Но у Чехова употребление слова «тело» еще смелее, чем у Толстого: ведь дерево все же живое существо и «оживотворить» его до конца легче, чем «бричку».
- 47 Аналогичные приемы создания целостного поэтического образа находим у одного писателя послечеховской поры, А.Н. Толстого, несомненно находящегося под сильным влиянием Чехова. Перечисления: «Дверь и та комната, запах глины, Эюм и все вещи были родные и милые» («Искры»). Развитые метонимии и метафоры: «Девочка в сером клетчатом платье, с сумочкой через плечо, казалась необходимой и страшно важной, точно любовь его тоже была встревоженная и тоненькая, в клеточку, с сумочкой, такая же строгая и чистая, как Эюм» (там же).
- 48 И в этом отношении А.Н. Толстой является последователем Чехова. Например, в уже цитированном рассказе «Искры»: «Видели вы когда-нибудь проезжую дорогу в октябрьскую слякоть? Голое поле (...); одинокий стог (...); тощие телеграфные столбы (...); да по разъезженному топкому тракту тянутся возы, и люди на них сидят, прикрывшись от ветра и дождя мокрыми чапанами».
- 49 Отсюда «субстантивизация» инфинитивных форм и синтагм. Например, в «Острове Сахалин»: «Наказывать по долгу службы (...), быть способным (...) насловать в себе отвращение и ужас, отдаленность места служения (...), — все это, взятое вместе, всегда делало службу (...) исключительно тяжелой (...)». Поразительно, как здесь художник слова возвращает слову его первоначальный смысл. Ведь *infinitiva* не что иное, как отглагольные существительные. С этой точки зрения следует отметить средство чеховского синтаксиса с синтаксисом Пруста: «Sans doute par là voulaient-elles seulement monter que s'il y avait certaines choses dont elles manquaient — dans l'espèce certaines prérogatives de la vieille dame, et être en relations avec elles — c'était non pas parce qu'elles ne pouvaient, mais ne voulaient pas les posséder» («А l'ombre des

jeunes filles en fleurs», 35-е ed. II. 227).^{*} Подобные специфические совпадения всегда показательны (см. об этом ниже).

- 50 См., например: Н.Л. Бродский. Проза «Записок охотника» (сб. «Тургенев и его время». М., 1923, с. 193 сл.).
- 51 В особенности в «Путешествии в Арзум». См. случаи этого, приведенные в моей статье о «Путешествии в Арзум» («Белградский пушкинский сборник», 1938).
- 52 Ср. в письме к Григоровичу от 12 января 1888 года: «Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоянные дворы, обозы, степных птиц и проч. (...) Я стараюсь, чтобы у них (отдельных глав) был общий запах и общий тон (...)». Но ему кажется, что это у него не выходит: «Вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю степную энциклопедию».
- 53 Приведено у другого критика, Измайлова, в его критико-биографическом этюде, помещенном в XXII томе Полн. собр. соч. А.П. Чехова (изд. Маркса, 1911) с замечанием, что «философский синтез Степи Оболенский почувствовал довольно верно» (!). Эти «бесколоритность» и «недостаточная величественность» изображения степи, осужденные критикой, разумеется, были намеренными у Чехова — одно из проявлений его стремления к правдивости и к избежанию всего шаблонного, условного. Любопытно, что здесь у него был, кажется, один, единственный предшественник — один из «очеркистов», забытый, никогда не оцененный по заслугам, умейший и высокодаровитый Дрянский, в своих «Записках мелкотравчатого»: «Сколько написано стихов, сколько пропето песен про эту степь! Так и думается, что это та обетованная страна, где и светло, и тепло, и просторно человеку; так и чудятся эти бесконечные пампы Буэнос-Айреса (...) Ковыль, да перекати-поле, да глубокое синее небо с журавлиными резкими окриками, несущимися невесть откуда... Не такова степь затамбовская! Вот мы едем в степь: направо ветла, налево ветла, опять ветла за ветлой, а за ними все-таки ветлы да ветлы... (...) Бледно, желто, бугристо, и грязь и груд...»
- 54 Ср. образ «пробуждения» степи на заре: «...и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой».
- 55 Примером таких намеков, внушений, подсказываний служат те, которые употреблены для воспроизведения двух контрастирующих образов, Кузьмичова и о. Христофора. Для первого несколько раз упомянуто о *сухости* на его лице — контраста с «влажными» глазками о. Христофора. Эта *сухость* придает лицу Кузьмичова *инквизиторское* выражение; он — *фанатик* своего дела; лицо у него *бритое*. Все это скрыто мотивировано тем, что спутник Кузьмичова — *православный священник*: впечатление от контрастирующего и вместе близкого ему лица, естественно, должно создать образ католического патера.
- 56 Для доказательства абсолютной музыкальной выдержанности построения пришлось бы процитировать и проанализировать «Степь» слово за словом, от начала до конца. Приведу черточки, выявляющие единство вступления и финала. Во вступлении: «Мальчик всматривался в знакомые места, а *ненавистная бричка* бежала мимо и оставляла все позади». В финале, когда уже все кончено бесповоротно, уже к этой бричке, на которой он выехал, тянется сердце Егорушки.

^{*} «Этим они, конечно, хотели только дать понять, что если им чего-нибудь и не хватает, — например, *некоторых преимуществ*, конини обладает пожилая дама, и *знакомства с ней*, — то не потому, чтобы это было им недоступно, а потому, что они сами этого не хотят». (Перевод цит. по изд.: М. Пруст. Под сенью девушек в цвету. М.: Прогресс, 1992. Ч. 2. С. 205.) (В этом примере Бицилли обращает внимание на две синтагмы, первая из которых представляет собой сочетание прилагательного с существительным — *certaines prèrogatives*, а вторая — субстантивированную инфинитивную синтагму, группирующуюся вокруг глагола être «быть». — *Прим. ред.*)

Выходя с дядей из постоялого двора на новую квартиру, он замечает «знакомую» бричку: «Прощай, бричка! — подумал Егорушка». С тоскою по уходящей в прошлое жизни у Егорушки связывается воспоминание о бабушке, погребенной на кладбище, мимо которого он проезжает: «Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли *двумя* *пятаками* ее глаза, которые не хотели закрываться». Ср. в финале: дядя на прощанье дает Егорушке *гривенник*. О. Христофор тоже. «Егорушка поцеловал ему руку и заплакал. Что-то в душе шепнуло ему, что уж он больше никогда не увидится с этим стариком». И далее: «Я, Настасья Петровна, уж подал в гимназию прошение, — сказал Иван Иванович таким голосом, как будто в зале был покойник».

- 57 «И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца, певца!»
- 58 «Этот стол был почти одинок, так как в большой комнате, кроме него, широкого дивана с дырявой клеенкой да трех стульев, не было никакой другой мебели. Да и стулья не всякий решился бы назвать стульями. Это было какое-то жалкое подобие мебели (...). Это чисто гоголевское «*nature morte*» здесь показательно, как один из случаев применения метода словесных внушений.
- 59 Назв. соч., с. 202 сл.
- 60 См. об этом мою статью «Символика Пиковой Дамы (Заметки о Пушкине)» в *Slavia*, 1932; также С. Штейн. «Пушкин и Гофман» (*Acta et Commentationes Univ. Tartuensis*, 1928, t. XII).
- 61 Chekhov. *The Taylorian Lecture*. Oxford, 1929.
- 62 Я намеренно останавливаюсь здесь на тех произведениях Чехова, которые представляются мне наиболее совершенными — именно в силу сочетания этих обоих элементов: предельного лаконизма и сюжетной насыщенности, оставляя в стороне те, где трудность избегнута благодаря их тяготению к внешней «большой» форме: «Три года», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Дуэль».
- 63 См.: В.Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924.
- 64 Вот пример таких автоцитаций у Чехова: пассажи в «Степи», где речь идет о тополе, соответствует одно место из «Шампанского (Рассказ проходимца)»: «Тополь, высокий, покрытый инеем, показался в синеватой мгле (...). Он поглядел на меня сурово и уныло, точно, подобно мне, понимал свое одиночество. Я долго глядел на него». И здесь с образом тополя связана идея одиночества.
- 65 Отмечу, кстати, сходный женский образ у Тургенева: «Анна так и впиалась глазами в говорившего, и уж, конечно, более злого, змеиного и в самой злобе более красивого лица я не выдывал!» («Степной король Лир»). Следует обратить внимание на то, что дочери Харлова в тургеневской повести поступают с отцом приблизительно так же, как у Чехова Аксинья со своим свекром. Нет ли здесь следов тургеневского влияния?
- 66 См. М.А. Петровский. Морфология новеллы («*Ars Poetica*», с. 73).
- 67 Из воспоминаний о Чехове («Русская мысль», 1911, X, с. 44).
- 68 Бунин. Памяти Чехова (Назв. сборник, с. 61).
- 69 Современные философы языка выяснили функцию *страдательного* залога как средства воспроизведения специфически человеческого свойства — способности *страдать*, т. е. откликаться *чувством* на внешние воздействия. K.Vossler удачно определяет страдательный залог как «*die Leidensform der Verba*». «Ein Leiden, — говорит он, — gibt es, objectiv genommen, nur im eigenen Gefühl. Ja, alles Leiden ist Gefühl und weiter nichts. Wenn wir sagen, die Erde

werde von der Sonne bestrahlt, und wenn wir das so ausdrücken, dass die Erde als Trägerin einer Leidensform des Bestrahlens erscheint, so schreiben wir ihr etwas Menschliches zu»* (Geist und Kultur in der Sprache, 1925, с. 61, со ссылкой на исследование: Н.Шучардт. Sprachursprung, Sitzungsber. b. preussische Akademie der Wissenschaft, 1921).

- 70 См. его исследования: «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (Л., «Academia», 1927) и «Чехов драматург» (Л., 1936). В дальнейшем в ссылаках на эти книги я обозначаю их Б. I и Б. II.
- 71 Любопытно, что в этом «реалист» Горький отчасти сходится с «символистом» Мейерхольдом: «Чехов, — писал Горький, — создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся». Статья «О пьесах» (См.: М. Горький. О литературе. М., 1937, с. 159).
- 72 Надо оговориться, что IV (последний) акт «Лешего» был, по настоянию актеров, коренным образом переработан Чеховым. Первоначальная редакция до сих пор не была опубликована. С. Балухатый, пользовавшийся рукописью ее, говорит (в обеих своих работах) о расхождении обеих редакций чересчур общо и вкратце; но все же из его слов можно понять, что упомянутая «развязка» была и в первоначальной редакции, — только иначе разработанная.
- 73 О различных значениях термина «тип» и в соответствии с этим различных функциях «типов» в литературе см. тонкие и глубокие замечания в превосходной книге: Gerhardt Dietrich. «Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis», 1941, с. 39.
- 74 Поразительное непонимание гоголевского театра проявил гениальный Розанов, утверждавший, что комедии Гоголя были только «плодом отдыха» и что Гоголь, в сущности, не был драматургом: его пьесы «по существу это те же «Мертвые души», перенесенные на сцену». «Сцена взяла его (Гоголя) с благодарностью. Но она помнит, что это еще более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего живопись, а не действие. А сцена без действия есть то же, что тело без души» («Новое время», 19 марта, 1909; цит. у С. Данилова: «Гоголь и театр». Л., 1936, с. 14 сл.). Розанов не понял, что по своей внутренней форме ведь и «Мертвые души» не что иное, как классическая комедия. Возражения С. Данилова (назв. соч.) против тезиса Розанова, сводящиеся к тому, что русские чиновники точно были взяточники и что, изображая их такими, Гоголь не погрешил против жизненной правды, что театр его реалистичен, его — удовлетворяет требованиям сценического искусства, основано на таком же недоразумении — лишний пример того непонимания Гоголя, о котором вполне основательно говорит G. Dietrich (назв. соч., passim).
- 75 Резкий контраст с толстовским Карениным: у Каренина изображение моментов пробуждения душевности никак не представляется надуманным, фальшивым: это оттого, что и там, где он показан с теми чертами, какие у него преобладают, он — Каренин, несомненно, в известном отношении прототип Орлова — живое лицо, а не маска.
- 76 О том, насколько Чехов в работе над «Рассказом неизвестного человека» поддался этим ассоциациям и навязываемым ими шаблонам и вместе с тем сколь трудно ему было с непривычки справиться с последними, свидетельствует его письмо к Суворину от 24 февраля 1898 года: «Окончание (Рассказа) вам не понравится, ибо я его скомкал. Надо бы подлиннее. Но длинно писать было бы тоже опасно, ибо героев мало, а когда на протяжении 2—3 листов мелькают все те же два лица, то становится скучно, и эти два лица расплываются». Все дело именно в том, что лица эти мелькают, а не в том, что их мало. В «Преступлении и наказании»

* «Страдание... объективно говоря, есть только чувство. Да, любое страдание есть чувство и ничего более. Если мы говорим, что земля опалается лучами солнца, и если мы выражаем это таким образом, что земля выступает как существо, страдающее от лучей, то мы тем самым приписываем ей нечто человеческое».

и в «Крейцеровой сонате» «героев» тоже немного. Но они все время стоят перед нами и притягивают к себе наши взоры.

- 77 «Я, — писал Чехов в 1887 году брату Александру Павловичу об «Иванове», — хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал».
- 78 Ср. там же — слова старика-пастуха: «Жалко, братушка! И Боже, как жалко! Земля, лес, небо... тварь всякая — все ведь это сотворено, приспособлено, во всем умственность есть. Пропадет все ни за грош. А душе всего людей жалко».
- 79 Функция тем «ухода», «дороги» у Чехова была отмечена уже Ю. Айхенвальдом в его статье «Чехов» в сборнике «Памяти Чехова» (с. 10 сл.): «(...) жизнь часто рисовалась ему в виде движения или дороги: приходит и уходит поезд, уезжают люди (...), мелькают города и станции, звенят колокольчики».
- 80 Не является ли, кстати сказать, это заглавие еще одним случаем реминисценции тургеневских вещей у Чехова? Я имею в виду речь пораженного параличом и путающего слова Латкина в рассказе «Часы»: «Пойдем, Васильевна (...), тутотка всё святые; к ним не ходи. И тот, что *вон там в футляре лежит*, — он указал на Давыда (последний *лежит в постели*), — тоже святой. А мы, брат, с тобою грешные». Если это предположение правильно — в чем я далеко не уверен, — оно может послужить любопытным примером психологии творчества вообще. То, что у Тургенева случайная, ничем не объяснимая обводка его персонажа, было воспринято Чеховым как символ, из которого развился весь его рассказ и который через весь этот рассказ проходит.
- 81 Все это, так сказать, уже «задано» символикой некрасовской поэмы: «Жалко — уснул (или умер?) — А то бы, верно, он вас посмешил... Смолк и *семнадцатый номер!*»
- 82 Ср. еще в «Скучной истории» — где профессор рассказывает Кате о своей юности: «Бывало, гуляю я по нашему семинарскому саду... (...) Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака пиликанье гармоники и песню или промчится мимо семинарского забора тройка с колоколами, и этого уже совершенно достаточно, чтобы чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки... Слушаешь гармонику или затихающие колокола, а сам воображаешь себя врачом и рисуешь картины — одна другой лучше».
- 83 В одном пассаже *казаться* употреблено три раза: «(...) и все это мелкое и ненужное утнело его своею массою, и ему *казалось*, что теперь он понимал епархиального архиерея, который когда-то, в молодые годы, писал Учения о свободе воли, теперь же, *казалось*, весь ушел в мелочи, все позабыл и не думал о Боге. За границей преосвященный, должно быть, отвык от русской жизни, она была нелегка для него; народ *казался* ему грубым (...)». Впрочем, такие повторения *казаться* попадают и в других его вещах.
- 84 Образы *света*, *сияния* доминируют в «Архиерее»: «Отчего оно (детство) *кажется светлее* (...) чем было?»; «(...) церковный звон в ясные летние утра»; «(...) весеннее солнышко (...) *весело светилось* на белой скатерти, в рыжих волосах Кати»; «(волосы Кати) *стояли как сияние*»; «волоса (...) *поднимались из-за гребенки, как сияние*»; «Мать *улыбнулась, просияла*».
- 85 Записные книжки А.П. Чехова. М., 1927, с. 92. У С. Балухатого (Б. I, с. 105) есть ценное указание на «реминисценции» чтения Размышления Марка Аврелия, видимо, любимой книги Чехова, в монологе Нины в пьесе Тrepлева (в «Чайке»). В примечании автор указывает, что эта книга была в его библиотеке и что на полях ее есть отметки карандашом его рукою. Переживание всеединства, ощущение текучести жизни, настроение *жалости* к людям, примирности с действительностью, отказ от права судить кого бы то ни было — все это роднит Чехова с античным мудрецом. Оставляю в стороне вопрос о *влиянии* Марка Аврелия на Чехова. Дело идет скорее о духовном родстве. Ведь подобные настроения сказываются уже у А. Чехонте, т. е., наверно, до ознакомления Чехова с Марком Аврелием.
- 86 Там же, с. 105. Ср. еще там же: «Умирает в человеке лишь то, что поддается нашим пяти

П. М. БИЦИЛЛИ

чувствам, а что вне этих чувств, что, вероятно, громадно, невообразимо, высоко (...) остается жить» (с. 79).

- 87 «Кроме старушки в Базарове, т. е. матери Евгения, и вообще матерей (...) да еще простых баб, все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину» (письмо к Суворину от 24 февраля 1893 года).
- 88 «Если ты политически благонадежен, то этого достаточно, чтобы быть вполне удовлетворительным гражданином; то же самое и у либералов: достаточно быть неблагонадежным, чтобы все остальное было как бы незаметно» (Записные книжки, с. 84). «Миросозерцание», так понимаемое, возбуждало в себе отвращение Чехова. Как все творческие натуры, Чехов — персоналист: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником — и только (...). Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выразались» (письмо к Плещеву от 4 октября 1883 года).
- 89 С этой точки зрения весьма показательны его письма. Многие из них адресованы людям, с которыми он был очень близок и, несомненно, вполне откровенен. Но тем не менее и эти письма, как и все прочие, писаны юмористическим или ироническим тоном. Чехов словно боится серьезно говорить о том, что его интересует, чем он поглощен; словно старается дать понять, что, например, его творческая работа — нечто мелкое, пустячное; все вообще, чего он ни касается там, он «снижает». Тем же, например, тоном в своих письмах к жене он говорит о том, что относится к области их личных отношений. Однако это не вызывает в нас впечатления неискренности, холодности; от его писем веет такой же душевной теплотой, как и от его художественных произведений.
- 90 Толстой и его современники. 1911, с. 229.
- 91 При жизни его не вошло в Полн. собр. соч.
- 92 Ср. отличие в этом «Поцелуя» от «смешных» чеховских рассказов: «Маска», «В бане», «В ширюльне» — с «развязкой» на мотиве «*tescognitio*».
- 93 Опять приходится обратиться к Тургеневу: ведь и у него есть подобный «гераклитовский» символ: «Минуло два, три года... прошло шесть лет, семь лет... Жизнь уходила, утекала... а я только глядела, как утекала она. Так, бывало, в детстве, устроишь на берегу ручья из песку сажалку, и плотину выведешь, и всячески стараешься, чтобы вода не пророчилась, не прорвалась... Но вот она прорвалась, наконец, и бросишь ты все свои хлопоты, и весело тебе станеть смотреть, как все накопленное тобою убегаёт до капли...» («Несчастная»).
- 94 Помещен в посмертном издании Маркса, 1911, т. XXI.
- 95 См. подробное исследование генезиса и сущности творчества Т. Манна: Н.А. Peter. Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Bern, 1929 (в серии Sprache und Dichtung). Там между прочим исчерпывающий анализ приема употребления образов-символов у него.
- 96 «В то время, — замечает В. Виноградов о языке XVIII века, — как в высоких стилях славянского диалекта культивировались книжно-архаические разновидности прошедшего времени (...), а категория вида лишь смутно предчувствовалась в искусственном разграничении количественных оттенков разных форм времени, традиция живой русской речи уже явственно различала формы видов — совершенного и несовершенного, дифференцированных не только количественно, но и качественно, и возмещала видовыми различиями утрату былого многообразия «времени» (Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 1938, с. 66).
- 97 См.: Словарь русского языка, Академия наук, 1907, s. v.

С Т А Т Ь И

РЕЦЕНЗИИ



ТРАГЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

То, что Россия отстала от Европы в своем развитии и потом должна была наспех догонять Европу, было величайшим несчастьем, поскольку дело идет о Цивилизации; поскольку же дело идет о Культуре, — это было величайшим даром судьбы: и у культуры есть свой прогресс, особого рода, — без закономерности, без прямолинейности, без необходимости осуществления сознательно поставленных целей, — состоящий в накоплении результатов духовного опыта, в обогащении запаса духовных стимулов и творческих возможностей. Именно в этом отношении Россия XIX века была в более выгодном положении, нежели Италия XV века, Испания, Франция и Англия XVI—XVII веков, Германия — второй половины восемнадцатого. То же, что катастрофа, переживаемая русской цивилизацией, подвергает смертельной опасности ее культуру, для последней, может быть, и несчастье, но уж, конечно, не просто несчастный случай. Культура по своей природе трагична, и потому ей несвойственно протекать безмятежно, идиллически, без препон и опасностей: тогда ей грозит уже самая страшная и неодолимая опасность — быть незаметно, исподволь засосанной цивилизацией, как это и случилось последовательно с рядом европейских культур. Очутившись их наследницей, русская культура распоряжалась своими богатствами с истинно царственной свободой. В плане Культуры продукты человеческой деятельности, так сказать, изъяты из времени: они обладают вечной ценностью или лишены ее вовсе. Они общечеловечны и всемирны. Именно таковыми они стали в России — знак, что русская культура явилась «чистой» культурой, без примеси «цивилизации». История русской литературы классического периода содержит ряд примеров, подтверждающих это. Так, разрабатывая

мотивы, формы, «жанры», заимствованные из западных литератур, русская совершенно не считается с их эволюцией, с их хронологией, а если считается, то лишь чисто внешним образом. Достоевский пишет романы, как будто подчиняясь моде своего времени, когда роман вытеснил почти без остатка все прочие жанры. Он заимствует, не стесняясь, что ему надо, у Бальзака и у Диккенса, но все же для его творчества характерно, во-первых, то, что с точки зрения композиции и сюжетов его роман восходит к уже тогда устарелому жанру «романа ужасов», а во-вторых, что в сущности — его роман вовсе не роман, т. е. изображение эмпирической жизни, а трагедия, где действуют — вне времени и вне пространства — не эмпирические люди, а их духовные субстанции, их уже «ставшие», а не еще «становящиеся» характеры. Как для Достоевского, для Гоголя нет устарелых, обветшалых приемов и форм. С формальной стороны «Мертвые души» современны «Жиль Блазу» или «Roman Comique» Скаррона, а «Женитьба» и «Ревизор» — итальянской комедии XVI века. Все эти, начиная с классической древности, ходячие жанры литературы «низшего стиля», отвергнутые «изящным вкусом», оказались у Достоевского и у Гоголя адекватными их видению мира, полными символического смысла. Мотив *qui pro quo*, выдуманый для забавы, выполнявший вульгарную функцию «головоломки», в «Ревизоре» символизирует духовную слепоту гоголевских карикатурных монах, никак не «представляющих» Космоса, — отчего и мог принять городничий «сосульку, тряпку» за «важную особу». И замечательно, как, осмысливая любой прием, использованный, казалось бы, до последней возможности, Гоголь тем самым находит новые варианты его. Так, например, испокон веков главным действующим лицом комедий был расторопный, находчивый «слуга» или «друг», который «устранивал счастье» любовников. Но Гоголю первому пришло в голову заставить «друга» (Кочкарев) действовать по его собственной инициативе и притом без нужды, чем он создал совершенно новый комический эффект, вернее, просто «забавное» сделал комическим.

Колоссальные размеры полученного Россией наследства и полная свобода распоряжения им — что объясняется вовсе не отсутствием культурной традиции (потенциально русский народ принадлежал всегда к европейскому культурному кругу, будучи связан с ним единством веры, основой и источником культуры; культурная же традиция в подобных случаях усваивается сразу и полностью), но отсутствием порожденной культурой рутины — обусловили собою необычайное, исключительное *совершенство* русской культуры. Она явилась подлинной культурой свершений, осуществлений, апогеем европейской культуры. Для того чтобы убедиться в этом, недостаточно засвидетельствовать факт все усиливающегося ее влияния: ибо каждая

культура в момент своего расцвета неотразимо воздействует на другие. К тому же влияние это все еще далеко не соответствует собственной ценности русской культуры: Пушкин остается вне России неведомой величиною. Культурные факты должны быть оцениваемы сами по себе. Я остановлюсь на одном примере, особо показательном.

Культура есть творческое самораскрытие личности вовне, т. е. тем самым преодоление ее ограниченности, приобщение ее к Космосу, ко Всеединому и вместе с тем ее самоутверждение — задача, в плане земного бытия, трагическая, ибо внутренне противоречивая: лишь в пределе, т. е. в Боге, мыслимо слияние индивидуума с Целым и вместе с тем сохранение его индивидуальности — более того: окончательное и полное обретение ее. В этом — смысл таинственного изречения, что для того, чтобы спасти свою душу, надо погубить ее. Чем зреее культура, тем отчетливее выступает ее трагическая проблематика, тем неотразимее она навязывается сознанию — и тем настоятельнее потребность освободиться от угнетающей дух тревоги, путем ли мистического экстаза, или философской рефлексии, или художественного творчества, уходя в мир, в котором личность царствует, ибо она сама создала его. Но уход от трагедии — не исход из нее, не разрешение ее. Признак полной зрелости культуры — что художник не находит успокоения в своем искусстве. Он или отрекается от него, как Толстой, как Микеланджело, или избирает объектом воплощения в искусстве то, что этому искусству, всякому искусству, дает начало. Художественное произведение, мир завершённый, абсолютно гармонический, образ царства Божия, должно тогда иметь своей темой свое собственное рождение из душевного хаоса художника. Мир, где художник всемогущ, должен явиться символом его бессилия. Эту задачу, казалось бы неразрешимую — таковы все «последние» задачи, — разрешил Бунин в недавно появившейся («Современные записки», кн. 52) части «Жизни Арсеньева». Подобно прустовскому «герою», Арсеньев проходит, так сказать, два параллельных курса: он учится жить — прежде всего любить — и писать. Но у Пруста этот параллелизм кажущийся, так как обе линии движутся в двух разных плоскостях, у Бунина же они лежат в одной плоскости. «Education sentimentale»* прустовского «я» такого рода, что мы не видим его органической связи с его художнической аскезой. Его любовь безблагодатна, эгоистична. Напротив, Арсеньевым владеет вертеровский, руссоистский пафос: именно эта его мистическая тревога, его стремление все любовно усвоить себе, любовью ко всему приобщиться — как у Вертера, и у него любовь к Женщине и любовь к Природе одно чувство — обуслови-

* Воспитание чувств (франц.).

вает собою его *idée fixe*: все заметить, все записать. И нам становится понятен глубокий философский смысл его восторга, когда он делает открытие, что нос пропойцы похож на клубнику, — восторга Гете и Леонардо да Винчи, открывающих связи между формами вещей, прозревающих породившую их Перво-форму и в своей художнической интуиции обретающих освобождение, преодоление тоски, порождаемой сознанием невозможности, в плане эмпирического бытия, осуществить единение личности с Космосом, той душевной муки, которой не выдержал Вертер. Понятно и бешенство, в которое приводит Арсеньева всякое непонимание, всякая ложь, фальшь, подмена настоящего условным, имеющим одну лишь видимость — в искусстве ли или в человеческих отношениях. С гениальной чуткостью напал Бунин на форму, позволяющую выразить все это так, что каждый образ, каждая деталь равно необходимы как в художественном плане, так и в отвлеченном, т. е. так, что все имеет символический смысл и нет ни единого символа, который бы граничил с аллегорией, — форму воспоминаний. При этом Бунин не увлекается «поисками утраченного времени», не реконструирует прошлого и не разрешает вопросов психологии воспоминания: он вспоминает так, как мы вспоминаем на самом деле, импрессионистически. Разрозненные, случайные один по отношению к другому объекты восприятия в памяти, так сказать, развоплощаются, и элементы их сочетаются в новые, творимые памятью образы, объединяясь общим эмоциональным тоном и как бы возникая из самой дымки воспоминаний, являющейся в данном случае художественной идеей, тем колоритом, тем неопределенным «пятном» на холсте, из которого, согласно требованию Леонардо да Винчи, должны возникать отдельные детали картины.

* * *

У каждого народа, наряду с великими писателями и одновременно с ними, имеются и невеликие — средние и малые. Но у каждого народа, обладающего классической литературой, существует известный уровень литературной грамотности, ниже которого не спускается ни один из пишущих — уже просто потому, что в противном случае он не нашел бы ни издателя, ни читателя. В России такого уровня не было и нет. В том же самом слое образованных людей обращаются, наряду с произведениями русских классиков, творения Брешко-Брешковского, кн. Бебутовой, г-жи Лапто-Данилевской. Когда читаем у Бебутовой, как «барон Оскар любовался Лелей, а она откровенно восхищалась окружавшей ее природой», как у одного из героев «ледяное выражение лица сменилось глубоким страданием», как героиня «горячими как пламя руками обнимала свои колени»; когда дочитываешь до

такого признания: «я эстет; я добиваюсь не только страсти, но и *чувства*» (роман «Улыбки счастья»), — не веришь себе, переживаешь нечто, подобное, вероятно, тому, что переживает человек, присутствующий при совершении чуда. В романе г-жи Лаппо-Данилевской «Поруганный» (в скобках пояснение: *le conspué**) герой (это, кстати сказать, человек «равнодушный к запятым брюкам») дает «волю страстям, опустошившим все плоды его упорной борьбы с самим собою»; а однажды у него «пробудилась подозрительная (по смыслу выходит, что это значит вызванная подозрением) тревога». Героиня романа являет собою настоящее чудо природы, ибо у нее «над алой и пухлой верхней губой темнел пушок, блестили ровные влажные зубы». Великолепен там принадлежащий героине «желтый халат, особенно ярко всколыхнувшийся в нем (любовнике) рой дорогих, любимых переживаний». В том же романе есть еще несколько мест, особо показательных: «Ты что же недовольна видеть меня?», «Жизненная ярмарка», «От неожиданности встретить его она вспыхнула», «В сознательности дурных поступков (вместо сознания)... заложено страдание». Это — не просто безграмотное сочетание несочетаемых по смыслу слов. Это — архаизмы, пережитки характернейших черт литературной речи допушкинского и даже докарамзинского периода.

Это подводит нас к еще одной особенности русского литературного развития. У каждого народа, обладающего классической литературой, имеется *общий* язык, язык, на котором говорят сколько-нибудь образованные люди, на котором пишутся и печатаются книги. Наряду с этим языком существуют «argots», говоры; в домашнем языке могут попадаться провинциализмы, архаизмы, все же невозможно себе представить, чтобы, например, во Франции сейчас вышла в печати книга, написанная языком Рабле, или в Германии — языком Ганса Сакса. А в России еще до революции перепечатывалась «История о храбром Рыцаре Францье Вендиане и о прекрасной Королеве Рендывене»¹, попавшая в Россию из Польши в XVIII веке, и притом без каких бы то ни было изменений. В виде образчика приведу объяснение Францья с Рендывеною:

«Время для них было столь коротко, что они в восхитительных своих разговорах не могли примечать течение оногo. Рендывена жаловалась Францью на его прежнюю суровость и томностию своих взоров изображала ему свое чувствование радости о получении его сердца. Она изъясняла ему... сколь чувствительно ей было его беспристрастие (= холодность)... Все сие

* Освистанный, поднятый на смех (франц.).

¹ Я имею под руками издание Сытина, 1915.

она кончила восхищением своим, бросаясь в объятие к Францьюлю. Они не могли насытиться нежнейшими поцелуями. Францьюль старался извиниться в прежних своих поступках должностно (= долгом) своего геройского сердца и законами рыцарства...» и т. д.

К нашему общему языку, языку Пушкина, этот язык относится так же, как язык Рабле к общему французскому. Обычное представление, что книги этого рода читал только «мужик», добывавший их на «базаре» вместо «Белинского и Гоголя», лишь отчасти соответствует действительности. Книги, писанные таким же точно языком, что и «Францьюль Вендиан», языком, бывшим *общим* для Державина и его современников, в изобилии хранились в библиотеках дворянских усадеб, читались дворянами, от них переходили к их дворовым — и их языковое влияние перебивало собою влияние образцов нового, послекарамзинского языка. Немало архаизмов, каких нет уже у Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, можно указать в языке Гоголя, Толстого, Тургенева, Достоевского, причем у каждого из них свои архаизмы, поддержанные, очевидно, семейной или областной языковой традицией². В бытовой же, разговорной речи образцовых русских людей того же времени, насколько можно судить по памятникам домашней письменности — дневникам, письмам, эти архаизмы попадались гораздо чаще. «Мой отец, — вспоминает И.А. Бунин, — обычно говорил прекрасным русским языком, простым и правильным. Но иногда вдруг начинал говорить в таком роде: “Я в тот вечер был монтирован, играл отчаянно... Мы с ним встречались на охоте. Он сам рекомендовал себя в мое знакомство”». (Записки. — «Последние новости», 10 июля, 32). В заметках, писанных в 80-х годах прошлого века известным историком Малороссии А.М. Лазаревским, я нашел: «Гамалея образовался (= развился, сложился — общеупотребительное в XVIII столетии) в кавалера индустрии» (Украинский археографический сборник, II, 65). Архаизмы менее яркие, но все же могущие быть датированными XVIII веком, встречаются и по сей день в речи пожилых людей. Так язык отразил своими особенностями особенности культуры того общественного слоя, который явился лоном классической русской литературы.

Социологическое строение этого лона определило собою характер зачатой в нем литературы, т. е., поскольку литература была главным проявлением культуры, характер этой последней. Вообще говоря, для России в период ее культурного расцвета характерно то, что носители ее культуры не образовывали «общества», что эта культура не имела никакого «центра», никакой

² В западно-европейской литературе можно указать, если не ошибаюсь, только одну параллель этому: чуть заметные провинциализмы у коренного норманнда Флобера.

«инстанции» — в отличие от западно-европейской, формировавшейся в «Академиях», «салонах», при «дворах». Екатерининский «Эрмитаж», «Арзамас», шишковская «Беседа» — все это были эфемериды, и влияние их было ничтожно. Рассеянная по своим «гнездам», в редких случаях объединявшаяся в малочисленных замкнутых «кружках», русская интеллигенция в течение очень долгого времени была лишена возможности живого, непосредственного обмена мыслями. Известна роль, сыгранная в Европе в качестве культурного фактора *разговором*. Значение «разговора» сознавалось и в России. Писать так, «как мы между собою говорим», было требованием, выдвинутым уже Тредиаковским. Современникам казалось, что Карамзин выполнил это задание. Но язык «высшего общества», который Карамзин хотел положить в основу общего языка, не мог получить в России безраздельного господства, ибо для этого не было налицо необходимых условий: не было ни авторитета «общества», ни авторитета критики, на «общество» опиравшейся и из «общества» исходившей. Люди XVIII века пытались насадить такую критику в России. Но после Карамзина и Шишкова *филологическая* критика в России исчезла без следа. Равным образом потерпела крушение попытка Белинского и Надеждина создать *философско-эстетическую* критику. За малыми исключениями (Аполлон Григорьев, Страхов, К. Леонтьев), русская критика после Белинского и до периода символизма была «общественно-политической» — и ни на классическую литературу, ни на язык не оказала никакого влияния.

* * *

Одним из важных фактов истории литературы является смена литературных «родов» или «жанров». Никакой «эволюции жанров», как представляли себе дело недавно, нет и быть не может, как не может быть эволюции столов, стульев, кроватей; но смена «жанров» служит показателем эволюции культуры. На первый взгляд может показаться, что русское развитие в этом отношении воспроизводит западно-европейское или совпадает с последним. Однако я уже отметил выше одну существенную особенность истории русской литературы — живучесть в ней жанров, в европейских литературах или просто забытых, или ставших достоянием литературы низшего порядка. Как общий факт это объясняется в значительной степени теми же условиями, которые способствовали сохранению языковых архаизмов. Но этим вопрос еще не исчерпывается. Обращение русских писателей к тем или иным устаревшим жанрам не было случайностью. С культурно-исторической точки зрения весьма существенно то, что в России особенно привился один литературный род — автобиографический роман, а также близко стоящий к нему

роман в письмах типа «Любовь Элизы и Армана, или Переписка двух семей», которым развлекала себя героиня «Графа Нулина». Автобиографический роман, роман-«исповедь», культивировавшийся в Европе со времен Боккаччо, царивший вместе со своей разновидностью, романом-перепискою (оба «жанра», как известно, нередко комбинировались), в XVIII веке (Ричардсон, Руссо, Гете), в XIX веке в Европе постепенно выходит из моды. Форма его просто не соответствует содержанию нового романа, романа «социального», «городского». В русской же классической литературе, по преимуществу «деревенской», «домашней», «интимной», он продолжает жить и развиваться. Собственно говоря, в России этот роман генетически связуется едва ли не в большей степени, чем с западноевропейскими прототипами, с широко распространенной русской мемуаристикой XVIII—XIX веков, в свою очередь сильно зависевшей от автобиографического романа (целый ряд русских мемуаров XVIII века — начала XIX — «романизованные» автобиографии, восходящие к «Жиль Блазу», «Кавалеру Фобласу», «Вертеру», «Новой Элоизе», но также, конечно, и к «Исповеди» Руссо), и с другими, столь же распространенными видами домашней письменности: *дневником* и *перепиской* — единственным возможным в русских условиях заместителем «разговора». Чрезвычайная распространенность в России «домашней письменности» — сам по себе первостепенной важности культурно-исторический факт, как нельзя лучше характеризующий строение русской культуры XVIII и первых двух третей XIX века. Этой письменностью и были поддержаны здесь формы интимного романа, романа «переживаний», наконец, просто романа, облеченного в форму автобиографии. В «Капитанской дочке» с необыкновенной тонкостью воспроизведен и тон автобиографии XVIII века, со свойственным ей сочетанием юмора, «чувствительности», простодушия, и ее композиция. В «Герое нашего времени» немало элементов подлинного дневника русского интеллигента лермонтовской эпохи. Позже эти же формы разрабатывают Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Горький, Бунин. Ко всем известным классическим образцам русского романа-исповеди, дневника, переписки надо еще присоединить несправедливо позабытые, вернее, злостно выключенные русской критикой из литературы произведения К. Леонтьева: «Исповедь мужа» — роман-дневник и, в особенности, «Подлипки» — роман в форме воспоминаний.

* * *

Всякая культура есть совокупность индивидуальных творческих усилий. В плане культуры возможно устремление к общим целям, большее или меньшее подчинение общим приемам, сообразование с общими образцами, но невоз-

можно распределение функций, разделение труда; возможно взаимодействие, но немислимо сотрудничество. Каждый продукт культуры — *individuum*, столь же единственный и неповторимый, как и его создатель. Это не исключает возможности творческих совпадений, а потому сходства между продуктами культуры, возникшими совершенно независимо один от другого. Это редчайший случай. Гораздо чаще сходство есть результат влияния — и в таком случае нередко очень трудно разграничить творческое усвоение и подражание, т. е. деятельность, к сфере культуры уже не относящуюся. При этом, конечно, один и тот же продукт человеческой деятельности может быть плодом вместе и творчества и ремесленной работы — и так чаще всего и бывает. Другими словами, форма почти никогда не бывает вполне адекватна своей идее. Все дело в градациях, в степени, в какой в акте создания чего-либо наличествуют тот и другой элементы. С этой точки зрения важно установить, что, как общее правило, около великих гениев, создателей культуры, группируются школы; другими словами, что творения этих гениев вызывают подражания высокого качества, такие, которые, будучи подражательными, все же обладают и своей культурной ценностью, подчас весьма значительной. Более того: бывает, что в определенный момент и в определенной среде величайшие творческие гении сами образуют одну «школу», друг у друга учась, друг на друга воздействуя или проходя совместно одну и ту же подготовку, так что, познакомившись с одним из них, уже более или менее возможно узнать в других его современников. Но то, что Пушкин был современником Гоголя, Некрасов современником Тютчева, Толстой современником Достоевского, просто как-то не укладывается в сознании, кажется какой-то бессмыслицей. Они существуют вне «исторического» времени. Чистые монады, они, естественно, и одиноки. Никто из них не имеет заслуживающей внимания школы. Иные современники Пушкина писали «под Пушкина» — как Подолинский, Туманский; но они и в свое время никому не были нужны. Нудная рубленая проза «гражданских поэтов» не имеет ничего общего с могучей лирикой Некрасова. Что касается прозаиков, то нужно ли напоминать, что отношение к Гоголю, Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Чехову со стороны критики и «беллетристов» было основано на сплошном недоразумении? Что ни Скабичевские, ни Боборыкины не видели в их творениях второго плана, главного плана, даже не догадывались, что вообще такой план может существовать? Но и друг другу классики русской литературы были чужды. С историко-литературной точки зрения важно, что искусству словесного живописания Тургенев учился у Гоголя, и не менее важно, что немало элементов своего искусства Гоголь заимствовал у микроскопического Нарезного. Но с культурно-философской точки зрения имеет глубокий

символический смысл нечто совсем другое: что жизнь не свела Пушкина с Лермонтовым, Толстого с Достоевским и развела Толстого, Достоевского и Некрасова с Тургеневым. Великие русские писатели «не знали» друг о друге, как не знает «одна истина о другой», как «не знает» пифагорова теорема о постулате Евклида. С точки зрения исторической эмпирии остается и по сей час в силе сказанное сто лет тому назад Белинским: у нас есть великие писатели, но нет литературы. С философской же точки зрения это просто бессмысленно. Математические истины «не знают» одна другую, но все они принадлежат математике и не могут существовать вне математики, а значит, одна без другой. В классической русской литературе нашли свое самое острое, самое углубленное выражение все стороны проблематики Духа — у каждого писателя какая-либо одна, — и потому все они взаимно друг друга восполняют и тем самым уясняют. В историко-литературном плане Блок, считавший своим авторитетом Брюсова, а на самом деле учившийся поэтическому искусству у авторов «цыганских романсов», объясним и без Пушкина. Но в Царстве Духа, в мире чистых идей, Блок *требует* Пушкина и Пушкин Блока. В этом царстве нет времени, и в этом плане русская литература не имеет хронологии. На демонизме Лермонтова еще есть какой-то гусарский налет — щегольства, бравады. Надо проникнуться ужасом Достоевского перед идеей абсолютной свободы человека, отвергнувшего Бога и ставшего для себя Богом, чтобы затем молиться вместе с Лермонтовым. Образом и подобием этого царства служит «полифонический» роман-трагедия Достоевского, где звучат отдельные, друг от друга не зависящие, друга на друга несводимые и вместе с тем друг без друга немислимые голоса. Столь полное осуществление на земле чистой Культуры — величайшее чудо и величайшая редкость. В этом отношении с русской литературой могут быть сопоставлены разве только русская же и немецкая музыка и греческая философия.

Я употребил сейчас слово *чудо* в обыденном значении — того, что редко или почти никогда не случается. Но с «человеческой — слишком человеческой» точки зрения всякая культура и сама по себе есть чудо. Чудо — свободное, необъяснимое никакими «законами подражания», несводимое ни на какие зримые, осязаемые «факторы» самораскрытие объективного Духа в ряде феноменов, единственных, неповторимых, абсолютно незаместимых и вместе с тем образующих стройную систему, в которой все необходимо и нет ничего лишнего — как в художественном произведении. Чудо Культуры — *ее собственный смысл*, тогда как средний «цивилизованный» человек ценит в Культуре единственно ее значение для Цивилизации, т. е. *общего уровня*, общих навыков

поведения, общих представлений и соответствующей им системы общезначимых символов. Поэтому «цивилизованный» человек сплавляет Толстого и Достоевского в Толстовского и меряет Тригорина-Чехова Тургеневым (...хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева), просто не понимая того, что в мире Культуры все феномены несоизмеримы. Сводя Культуру к Цивилизации, он воспринимает трагедию Культуры как некую ненормальность и не видит метафизической необходимости в ее катастрофическом исходе. Он счел бы «нормальным», если бы Эдип, узнавши, что сделали с ним боги, развелся по обоюдному соглашению с Иокастой и, простившись со своими добрыми подданными, удалился на жительство в пределы какого-нибудь нейтрального государства, проводя остаток дней в занятии садоводством и писании мемуаров. Ему и в голову не приходит, что в таком случае Эдип оказался бы всего-навсего поручиком Пироговым.

Исключительная, беспремерная свобода развития русской культуры, ее кажущаяся, внешняя неустроенность, неупорядоченность, наряду с ее предельным совершенством, — все это отнюдь не показатель каких-то неизменных свойств «русской души» (или «*âme slave*»): культура и *есть* творимая, становящаяся национальная душа; особенности же ее определяются социологическим строением нации. Для историка культуры только это имеет значение. С точки же зрения философии культуры важно другое. В том, что русская культура, в силу особых свойств строения русского общества, была «чистой» культурой; что Россия оказалась из всех стран европейского — христианского — культурного круга единственной, где культура лишь в малой степени затронула собою цивилизацию и потому не переродилась в цивилизацию; что поэтому она гибнет трагически, вместо того чтобы исподволь угасать в артериосклерозе; что тем самым она обогородила исход европейской культуры и что ее гибель служит залогом мирового Возрождения, невысказанного без великих потрясений, без мучительного осознания трагедии становящегося Духа, — историческая миссия России.

ОБРАЗ СОВЕРШЕНСТВА

Литературная судьба Пушкина на редкость своеобразна. На первый взгляд может показаться, что это своеобразие состоит в том, что им занимаются больше, чем любым другим из великих русских писателей. Нет ведь гоголизма и гоголистов, дostoевскизма и дostoевскистов, лермонтовизма и лермонтовистов, но есть пушкинизм и пушкинисты. Верно, что к прочим писательским именам эти суффиксы -изм, -ист прилаживаются труднее; однако известно, что современный «научный» язык никакими языковыми уродствами не смущается. Свидетельствует ли это о том, что Гоголь, Толстой, Достоевский и др. не стали предметом специальной науки, подобно Пушкину? Однако есть же исследователи, занимающиеся специально одним Достоевским, другой Толстым и т. д. Дело, стало быть, не в этом, а в чем-то другом, весьма парадоксальном. Я беру в руки книгу, заглавие которой показывает, что она касается, скажем, Толстого, и я уже знаю заранее, что в ней будет речь или о творчестве Толстого, или об обстоятельствах его жизни, или о том и другом вместе. Но если мне попадается книга, относящаяся к области «пушкинизма» или «пушкиноведения», у меня подобной уверенности нет. Может оказаться, что она посвящена какому-нибудь родственнику какого-нибудь приятеля Пушкина. Особенность «пушкинизма» как раз в том, что у него, собственно, нет одного определенного объекта исследования. В центре, конечно, Пушкин. Но пушкинисты предпочитают нередко идти к постижению его окольными дорогами, подчас заводящими их далеко в сторону. В основе «пушкинизма» лежит такой принцип: ничто, что бы относилось к пушкинской поре, — будь это живое лицо или неодушевленный предмет — не должно быть оставляемо пушкинистами без внимания. Маловероятно появление монографии о сапогах Толстого или о пенсне Чехова; но в пушкинской литературе аналогичные труды имеются. Пушкинизм — крайнее выражение современного «историзма». Задание пушкинистов, само по себе вполне законное, — сродниться возможно ближе с «духом» пушкинской поры, «переместиться» в нее с тем, чтобы этим способом слиться душевно с самим Пушкиным. Вот, однако, в чем странность: некоторые пушкинисты, казалось бы, уж настолько «с Пушкиным на дружеской ноге», что даже не могут выражаться иным языком, как его собственным — на самом деле, просто языком того времени; мало того — дописывают за Пушкина недоконченные его произведения (почему никто не дописал «Ивана Федоровича Шпоськи» за Гоголя или, за Толстого, «Декабристов»?); среди пушкинистов есть настоящие знатоки Пушкина, безус-

ловно даровитые, вдумчивые и компетентные исследователи, и тем не менее — книги о Пушкине, подобной, например, книге Гундольфа о Гете, у нас нет. Открыты источники Пушкина, выяснена формальная структура отдельных его созданий, установлены факты, проливающие свет на их генезис, сделано, одним словом, очень и очень многое. Но все же — что такое сам Пушкин, Пушкин как творческая индивидуальность, единая и тождественная себе самой во всех своих обнаружениях? На этот вопрос нет до сих пор ответа. «Чистый», «идеальный» Пушкин был и остается каким-то наглухо огороженным участком, вокруг да около которого бродят люди, тщетно пыгающиеся заглянуть туда, не то пустым сосудом, в который каждый волен влить какую хочет жидкость. В известной степени всякая душа, конечно, *jardin secret**. И всякий творческий гений расценивается и понимается по-разному. Но всему есть мера. Случай Пушкина, о котором Писарев сказал, что он — *ничто*, нуль, пустое место, а Достоевский — что он *все*, всечеловек, — едва ли не единственный во всей истории литературы. И если бы еще эти отзывы были исключением! Известно, с каким восторгом было принято открытие Достоевского, что же касается Писарева, то «мыслящий реалист» только имел смелость открыто выразить то, что думали уже и Кюхельбекер, и Надеждин, и другие «любомудры» и к чему, в сущности, сводится характеристика, данная Пушкину Розановым.

В этих крайностях — разгадка пушкинской загадки. В известном смысле правы и Писарев, и Достоевский. Полнота всех качеств, абсолютное совершенство, «все» — есть *ничто*; плюс бесконечность равно минус бесконечности. Бог — круг, которого центр везде и окружность нигде, — равен нулю. Эти формулы мистического богословия выражают сущность божественности, поскольку ее идея доступна человеческому сознанию, ведающему только конечное, ограниченное, несовершенное. В *своей* сфере, сфере искусства, Пушкин — «бог», как, по его же словам, Моцарт. Вот этого-то специфического характера божественности Пушкина не понял Достоевский. Чистейшая выдумка, будто в «Скупом рыцаре» Пушкин был средневековым французом, а в «Дон Жуане» испанцем, в «Подражании Корану» арабом или турком и т. д., т. е. чем-то вроде актера, играющего в водевиле несколько ролей. Такая «всечеловечность» стоит немногого и свидетельствовала бы о безличности. Универсализм Пушкина проявил себя в использовании разнообразнейших по своему происхождению мотивов, стилей, метров, внешних, присущих тому или другому литературному «роду» форм так, что все средства словесной выразительности у него приобретают полный художественный

* Тайный сад (франц.).

смысл; «как» находится в строжайшем соответствии со «что»; очищенная от всего случайного, «внешняя» форма начисто совпадает с «внутренней»: онегинская строфа необходима в «Евгении Онегине», «Домик в Коломне» не мог бы быть написан иначе, как в октавах, и внутренняя форма трагедии *впервые* за всю историю мировой литературы нашла свою адекватную внешнюю форму в «Дон Жуане», «Моцарте и Сальери» и «Скупом рыцаре». Бог видит идеи вещей. Божественный художник видит идеи идей, т. е. форм.

Это подводит нас к уразумению творческой индивидуальности Пушкина, т. е. того, что можно назвать его метафизическим характером. Конечно, раз дело идет о *творческой* личности и раз мы признаем за произведениями ее творчества абсолютную ценность, — всякий скажет, что в такой личности для него интересен прежде всего ее метафизический характер. Но «пушкинист» никогда не согласится, что тем самым он осудил свой метод. Ведь индивидуум — *неделимое* и, стало быть, метафизическое «я» неразрывно связано с эмпирическим. Метафизическое «я» — это нечто тайное, где-то глубоко запрятанное, «первопричина» всех поступков человека; надо разгадать «смысл» всего того, в чем человек обнаруживает себя — что он любил есть и пить, как одевался, как часто стригся и брился, все это имеет свой «смысл», — и тогда «поймем» и его творчество. Отсюда — один шаг до «психоанализа». Ермаков его и сделал. К чести пушкинистов надо признать, что его убогая книга не включена ими в состав канонических, относящихся к «пушкиноведению»; но они, вероятно, и сами не замечают, как близко их метод подходит к «фрейдистскому».

На самом деле умопостигаемый характер личности нам дан в такой же, если не большей степени, как и эмпирический. «Метафизический», «субстанциальный» Пушкин это — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери», «Октябрь уж наступил», «Домик в Коломне», как «метафизический» Рембрандт это — «Урок анатомии», «Ночной дозор», как «метафизический» Бетховен это — его квартеты, сонаты, симфонии. «Умопостигаемо» личность существует в своих созданиях — и до тех пор, пока для нас *существуют* они. *Существует*, т. е. сохраняет свою индивидуальность, неделимость, целостность. Устарела ли рифма *младость* — *радость*? Бессмысленный вопрос: у Батюшкова, Жуковского — да, потому что сами они устарели, вернее, умерли, и их стихи для нас — музей препаратов, коллекция «приемов», словосочетаний, метафор, размеров, рифм и пр. Но в какой-нибудь онегинской строфе рифма *младость* — *радость* столь же жива, как и сто лет тому назад: потому что сама строфа жива, т. е. воспринимается как *одно слово*, как *individuum*. «Объяснить» творение художника, живущего в нашем сознании, — совсем не то, что «объяснить» произведение, которое

для нас мертво. В последнем случае это значит указать его место в истории, вернее, место каждой из его составных частей в отдельности, ибо только они нам даны, каждая сама по себе. В первом случае это значит увидеть в данном нам целом его части и их необходимую взаимную связь.

La donna e mobile. Мелодия, сопровождающая эти слова в арии Риголетто, та же самая, которой начинается вторая тема 1-й части одной сонаты Моцарта. Не познакомившись с моцартовской сонатой, испытываешь убеждение, что иного продолжения этой мелодии, как те мелодические «предложения», какие сопровождают *qual rium'al vento*, затем — *muta da cento...* и т. д., быть не может. Вердиевские фигурации все одной и той же темы воспринимаются в их последовательности как с какой-то логической необходимостью существующее целое. У Моцарта это же «предложение» взято именно как таковое, как «теза», которой в следующих тактах противопоставлена «антитеза», в дальнейшем теза и антитеза развиваются в обширные «периоды» — и опять-таки: все это звучит как *одна* фраза, построенная с такой же внутренней необходимостью. Объяснить эту необходимость, открыть законы этой своеобразной индивидуальной логики — это и значит понять метафизический характер Моцарта и Верди.

Если идти в этом направлении, отрешившись от всего того, что заслоняет в нашем сознании вечное, непреходящее, единственно существенное в творческой личности, в проблематике индивидуальности открываются перед нами новые стороны. Индивидуальность — единственна, неповторима. С другой стороны, всякая личность может быть подведена под ту или иную категорию, социальную, психологическую, историческую и т. д. Противоречие разрешается так: неповторима личность, взятая с ее метафизической стороны. Как эмпирическая же величина она может быть отнесена к известной категории. На самом деле классификация личностей предполагает, что для нас они уже не личности, а лишь носители определенных признаков. Но именно тогда, когда индивидуум *живет* в нашем сознании как некая «метафизическая», вневременная, внеисторическая реальность, нам открывается то, что составляет, может быть, величайшую, глубочайшую тайну личности: чем «метафизичнее» наше восприятие человека, т. е. чем отрешеннее оно от каких бы то ни было эмпирических определений, тем острее мы ощущаем, что данная личность не живет в нашем сознании изолированно, но непременно с кем-то другим. Это не имеет ничего общего с отнесением личности к «категории»: связь одной личности с другою устанавливается здесь не путем анализа, но интуитивно и притом так, что никакие «исторические» признаки сродства не играют при этом ни малейшей роли. Напротив, повторяю, от них, для того чтобы пережить этот опыт, надобно отделаться. Что, с точки зрения истории

литературы, стилей, приемов словесной выразительности, их генезиса, общего между Некрасовым и Бодлером? А между тем я не могу вспомнить «Больницы», или «Еду ли ночью по улице темной...», или «Вот идет солдат...», чтобы вместе с этим в моей памяти не всплыли «Les petites vieilles». Как поэт барокко, Державин ассоциируется в нашем сознании с любым художником барокко. Но как Державин он для нас вторичное воплощение только одного из них, Рубенса. Более того: это духовное здоровье, эта детская чистота и эта невинная «чувственность», красочность, «плотскость», эта жизнерадостность — как все это узнается еще у двух художников, стилистически стоящих от тех двоих — и друг от друга — весьма далеко: у Гайдна и у Бородина. Толстой за что-то ненавидел Шекспира и всячески ругал его — может быть, именно за то, что угадывал в нем своего двойника. Не тем ли же самым духом веет от «Песен и плясок Смерти», от лейтмотива «Бориса Годунова» и от второй темы похоронного марша в шумановском квинтете или от «Двух гренадер»? И можно ли считать еретическим богохульством то, в чем сами себе не смели сознаться ближайшие ученики св. Франциска, о чем они отваживались говорить только отдаленными намеками, — то, что в сыне Пьетро Бернадоне они узнавали сына назаретского плотника? Не служит ли все это разительнейшим свидетельством *идеальной реальности* каждой подлинно великой личности, ее метафизической, никакой «причинностью» не обусловленной, *необходимости*?

Я убежден, что метод этот приложим к изучению каждой творческой личности и что только так возможно действительно увидеть ее *principium individuationis*. И мне кажется, что образцов для сравнения лучше всего искать в области, где творческая личность проявляет себя всего чище и свободнее и где притом менее всего имеют силу сковывающие нашу способность интуиции навыки мышления, — в области музыки. Сродство Пушкина и Моцарта было подмечено уже давно. Не случайно Пушкину принадлежит лучшая характеристика всего духа моцартовской музыки:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом — хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак или что-нибудь такое...

Вот тема увертюры «Дон Жуана», фантазии в C-moll, сонаты-фантазии, сонаты в ля минор и столько других моцартовских созданий. В них Пушкин узнал свою тему, первооснову всех отдельных тем его отдельных произведе-

ний. Но кто из поэтов той поры не «пел» о любви и о смерти? Вчитаемся, однако, в эти строки: «...влюбленного — не слишком, а слегка...», «...виденье гробовое, Незапный мрак *иль что-нибудь такое...*» Вот оно настоящее, собственное пушкинское и моцартовское: никаких эксцессов, никаких «жгучих страстей»; равным образом и «ужасы» не размазываются, не раздуваются и не конкретизируются. Тема не подчиняет себе художника, не подавляет его, напротив — служит ему. В эмпирическом плане он, может быть, влюблен вовсе не «слегка», а именно «слишком»; это совершенно неважно: в плане метафизическом он влюблен ровно настолько, насколько это нужно, чтобы написать серенаду Дон Жуана или «Я помню чудное мгновенье».

Но значит ли это, что для того, чтобы «явилась муза», необходимо условие, чтобы «прошла любовь»? И эстетическое совершенство предполагает ли непременно у художника как такового некоторый душевный холодок? Помнится, Лист выразил аналогичную мысль так: Бетховен — величайший композитор, а Моцарт — совершеннейший. Но «величие» исключает ли «совершенство»? Что такое, прежде всего, «совершенство»? Совершенно произведение, в котором внешняя форма адекватна идее: «превосходный» скульптор, по словам Микеланджело, собственно, не ваяет статуи — он лишь снимает резцом покровы с той статуи, которую он *уже увидел* в глыбе мрамора. Степень совершенства определяется степенью *реальности*, т. е. индивидуальности, неделимости создания: измените в нем хоть одну черточку, или слово, или аккорд, и оно — исчезнет, станет, как *целое*, чем-то другим, вернее — перестанет быть *цельм*. Но как раз *величайшие* вещи Бетховена, «Патетическая соната», «Лунная соната», соната, посвященная Вальдштейну («Аврора»), почти все его квартеты, 3-я, 5-я, 6-я, 7-я симфонии удовлетворяют этому требованию. Эти вещи столь же совершенны, что и лучшие моцартовские. А между тем, какой душевной мощью, какой напряженностью страсти они проникнуты.

Все те создания человеческого творчества, без которых, раз узнавши их, мы уже не в состоянии представить себе нас самих, которые живут в нас вместе с нами, одинаково совершенны, и в этом отношении Пушкин и Моцарт не занимают какого-то особого, «первого» места. Но если так, то не преувеличена ли их слава? Заслуживают ли они той репутации, которой пользуются? Поставить такой вопрос, значит сойти с намеченной нами позиции: какая, в самом деле, возможна табель о рангах в мире духовных реальностей? Живущие в эмпирическом плане существа могут обладать для меня большей или меньшей степенью реальности, т. е. индивидуального, личного бытия. Я могу воспринимать того или другого из моих знакомых как типичного буржуа, чиновника, типичного француза, немца, русского и т. п.

Это значит, что для меня он, как личность, как *individuum* все равно что не существует или существует в слабой мере, хотя он, как личность, *мне дан* во всей полноте своих определений. Но ведь стихотворение или соната не живое существо, а только конгломерат слов или музыкальных тонов. Я волен распорядиться этим конгломератом как мне угодно. Мать не может переделать уродливое дитя, «поправить» его. Стихи же можно поправить — или испортить. Почему бы в таком случае не вписать в «Домик в Коломне» несколько пассажей, где были бы налицо и глубокие мысли и напряженные страсти, и тем самым сделать его «содержательнее», «значительнее»? Если самая мысль об этом кажется мне дикою, то это свидетельствует, что я стал соучастником совершенного поэтом чуда создания из груды слов неделимого целого, реальной и живой величины. Вот эта-то чудесность «Домика в Коломне» и свидетельствует о его *необходимости*: однажды прочитав его, я уже не могу себе представить, как я мог когда-то не знать его, жить без него.

Различие, стало быть, не в степени «достоинства» отдельных совершенных созданий творческого духа, а в их назначении. Обратимся снова к самому «чистому», наряду с архитектурой, искусству, лишенному тех побочных, приходящих элементов, которые в других затемняют сущность искусства, — к музыке и попытаемся дать себе отчет, в чем состоят наши впечатления от самых совершенных и самых близких нам музыкальных творений. Когда мы вслушиваемся в музыку Шумана, Шуберта, Шопена, Вагнера, Мусоргского, нас охватывает чувство *ожидания* чего-то — чудесного, пленительного или грозного, ужасающего. «...Приятно и страшно вместе»... Мы на пороге иного бытия — еще шаг, и что-то сбудется; мы накануне какого-то бесповоротного, манящего и пугающего решения; перед нами завеса, которая вот-вот упадет, и мы уже знаем, ощущаем всем нашим существом, что, раз взглянув на скрытый за нею мир, мы уже навсегда лишимся способности видеть *наш* мир. Вслушаемся в *adagio* последнего квартета Бетховена, в тему с вариациями последней сонаты: мы плывем на барке Харона в неведомую потустороннюю даль. В других своих творениях Бетховен скорее «посюсторонен». Мы силится понять «земные» мотивы его тревоги, его восторгов и взрывов отчаяния. Так или иначе, музыка к чему-то нас *подводит*, к чему-то подготавливает, и это *что-то* до такой степени поглощает нас, что, выполняя свою функцию *медиума*, она, сама по себе, для нас как бы не существует. Требуется большое усилие, чтобы, оправившись от потрясения, испытанного нами, когда вихрь звуков шубертовской «Маргариты за прялкой» нас подхватил и нес, увидеть, что эта песенка — музыкальный шедевр: пока она исполнялась, мы словно не слышали ее.

Иного рода музыка Моцарта. О чем бы ни «говорила» она, о «сущест-

ОБРАЗ СОВЕРШЕНСТВА

венном» ли, «значительном» или о «незначительном», с точки зрения эмпирической действительности попросту — ни о чем, то, что прежде всего открывается в ней нам, это — образ совершенства. Чаемое исполнилось, прозревавшееся явлено, порог, отделяющий «этот» мир от «того» мира, перейден. Эта музыка довлеет себе, она *есть* как «реальнейшее бытие», *ens realissimum**, согласно формуле, какую в схоластической философии определяется Бог. Она никуда не ведет, ибо она сама есть уже достигнутый *предел*. Она ничего не «означает», кроме — себя самой. Соответствуя тому, что в математике *предел*, она — *неопределима*, неизъяснима и в этом смысле «бессодержательна».

Каждое искусство обладает своей собственной структурой, но все искусства сродны между собою — иначе нельзя было бы говорить об Искусстве вообще. Поэзия — не музыка, но есть аналогия между музыкой и поэзией. Поэзией в истинном значении этого термина, т. е. искусством выразительного слова. «Война и мир» — одно из величайших произведений поэзии, хотя написано прозой, а не стихами, — поскольку здесь словесная форма всецело адекватна всей полноте содержания. Но это формальное совершенство «Войны и мира» состоит именно в том, что, когда мы читаем толстовский роман, мы словно забываем, что это «роман», «книга», «fiction»; здесь, как в бетховенских симфониях, «содержание» столь *жизненно*, что толстовская поэма воспринимается не как эстетическое целое, как замкнутая, для себя и в себе существующая, объективная, нам противостоящая реальность: мы вовлекаемся в нее, живем с ее персонажами, и когда мы перечитываем ее, мы испытываем то же самое, что и тогда, когда мы вспоминаем о нашей собственной прожитой жизни.

Таким «бетховенским» творениям поэзии противостоят другие, «шубертовские», «шумановские», «вагнеровские»; они уведут нас от жизни и подведут к грани иного бытия, т. е. все-таки выполняют ту же функцию «медиума», «посредника». Прочитавши их, мы как бы оставляем их за собою; наш умственный взор вперется в приоткрытые ими дали. У Анненского есть совершеннейшие вещи («Баллада», «То было на Валлен-Коски...»), но в них «проклятая Дама» присутствует с такой ужасающей очевидностью (так же, как во второй сонате Шопена), так повелительно зовет нас за собою, что эти вещи как эстетические реальности не переживаются нами. Своеобразное чувство *удовлетворенности*, обусловленное художественным совершенством стихов Анненского, состоит в том, что душевная мука, причиняемая ими, неизмеримо сильнее, нежели та, какую испытываем

* Реальнейшее сущее (лат.).

мы, когда «шестуем» за гробом «доброего знакомого». Отсюда мы заключаем, что стихи эти, очевидно, *должны быть прекрасны*, — заключаем, разумеется, бессознательно, но все же «заключаем».

Напротив, совершенство «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Под небом голубым», «Путешествия в Арзрум» нам непосредственно дано. В этих вещах мы не видим ничего, кроме — их самих. Что имел Пушкин в виду, сказавши, что поэзия «должна быть глуповата»? Может быть, именно то, что в его вещах — впрочем, далеко не во всех — нет «метафизики» в том смысле, что, читая их, мы не подчиняемся действию «умопостигаемых», таинственных, посторонних плану искусства точно так же, как и плану повседневного бытия, сил, тех сил, которые в искусстве могут быть выражены лишь внушениями, символами. Нет никакой тайны в «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Октябрь уж наступил» — кроме тайны их очарования. Что нового дают нам эти вещи, в которых, если бы их перевести «смирненной прозой», выражаются эмоции самые обыкновенные и собою нашего духовного опыта, казалось бы, ничем не обогащающие? На самом деле они открывают нам величайшую, сознанию, поглощенному житейской повседневностью, абсолютно недоступную, тайну — *конца*, свершения, совершенства. Мы говорим об умершем — скончался: но даже тогда, когда человек очевидно «совершил в пределе земном все земное», мы не видим метафизической необходимости его смерти, не видим *смысла* ее как смысла всей его жизни: нам кажется, что его жизнь оборвалась, пресеклась; мы не в состоянии связать ее конец с ее началом. Глубочайший смысл «На холмах Грузии» в очевидной, непосредственно переживаемой законченности этого произведения. Прочтем его — и мы уже не можем представить себе, чтобы эти начальные три слова могли иметь иное продолжение, чем то, какое имеется там, и чтобы за последними словами могла следовать новая строфа. Ибо это стихотворение для нас звучит как одно Слово. Слово-Логос, общий корень всяческих слов, альфа и омега, Начало и Конец. Эмоция, возбуждаемая этой вещью, не та, которую мы бы предположили, если бы узнали его в переводе на какой-нибудь другой язык: эта эмоция — переживание истины вневременного бытия.

Замечательно, как много у Пушкина вещей, называемых «отрывками», которые он, по-видимому, и сам считал таковыми. В издании под редакцией Брюсова целый ряд этих отрывков снабжен примечаниями вроде: стихотворение не закончено, но уже высокохудожественно. «Незаконченность» состоит в том, что стихотворение то начинается с полустушия, то им заканчивается и т. п. В действительности это бессознательно используемый безошибочный художественный прием, аналогичный шумановскому кончать на паузе или

баховскому — на мажорном аккорде тогда, когда целая фуга или прелюдия звучала в миноре, и обратно. Эстетический смысл этого приема на самом деле строжайше оправдан в тех случаях, когда «сюжетно» произведение относится к категории так называемой «открытой формы», т. е. когда, например, «предметом», о котором в литературном произведении «сообщается», служит какой-нибудь эпизод, являющийся «началом» чего-либо или житейской случайностью и т. д. Так незаконченность «Вновь я посетил» (просто неправдоподобно, чтобы Пушкин не мог придумать недостающих в первой строке стоп) находится в полном художественном соответствии с тем настроением, которое должно было охватить поэта, когда случайно и на короткое время он вернулся туда, где он «провел отшельником два года незаметных», когда внезапно вспыхнуло в его сознании пережитое — чтобы затем снова погаснуть. Так незаконченность «Октябрь уж наступил» мотивирована завершающим этот «отрывок» образом «отпльгтия», символизирующего приступ к творческой работе. Внешняя незаконченность, таким образом, оказывается строго обусловленной замыслом, т. е. опять-таки здесь «внешняя форма» абсолютно адекватна «внутренней». Именно в силу своей отрывочности всякий такой «отрывок» воспринимается нами так, как и «На холмах Грузии», или «Под небом голубым», или «Расставание», т. е. как образ Совершенства, абсолютной законченности.

Было бы упрощением и искажением действительности утверждать безоговорочно незначительность «содержания» созданий Пушкина и Моцарта. Это неприложимо к «Маленьким трагедиям», к «Пиковой даме», к «Анчару», к «Когда для смертного умолкнет шумный день» — так же, как к увертюре «Дон Жуана», к сонате-фантазии. Иные их вещи свидетельствуют о настроениях, которые владели ими далеко не «слегка». Отчего же мы воспринимаем их все-таки не так, как шекспировские, бетховенские? Оттого, повторяю, что их вещи об этих настроениях позволяют только догадываться, что они касаются их «не слишком, а слегка». Неизвестно — и безразлично, — как это им давалось, и насколько верно цитированное самопризнание Пушкина: «Прошла любовь, явилась муза», — точно так же, как, в чем следует видеть подлинное свидетельство о его чувстве к А.П. Керн: в известном ли письме к Соболевскому или в «Я помню чудное мгновенье». Это завело бы нас в дебри бесплодного психологизирования. Непосредственно нам дан эстетический факт, требующий эстетического же — и никакого другого — истолкования. В «Моцарте и Сальери» разработана основная шекспировская тема — ужаса перед непоправимым, совершившимся, и нельзя сказать, чтобы здесь она была разработана с меньшей выразительностью. В чем же это господство меры, «не слишком, а слегка», в силу чего «Моцарт

и Сальери» действует на нас не так, как «Макбет», «Король Лир», «Отелло»? Шекспир, очевидно же, не уступает в совершенстве Пушкину: чем, как не художественным достоинством произведения творчества, обусловлено его действие на человеческую душу? Но Шекспир действует на нас иначе, чем Пушкин. То, что для нас *наличествует* в «Отелло», это он, это его ужас, когда Яго убеждает его в неверности Дездемоны, а затем, когда он удостоверяется, что убил невинную. В «Моцарте и Сальери», наряду с Сальери, с его ужасом — «гений и злодейство — две вещи несовместные», — *наличествует* и другое: *сама эта вещь* в ее непрекращаемом единстве, в ее, в этом смысле, полной метафизической реальности.

Здесь надо устранить одно возможное недоразумение. Значит ли сказанное, что эстетическое удовлетворение от художественного произведения, подобного «Моцарту и Сальери», служит чем-то вроде вознаграждения за причиненную его содержанием нравственную боль, какой-то «прибавочной ценностью»? Что, читая «Моцарта и Сальери», мы испытываем одновременно два впечатления, «неприятное» и «приятное»? Психологически это — просто нелепость. «Приятно и страшно вместе» это — одна эмоция, эмоция по своей природе эстетическая, в том смысле, что только преобразующее жизнь искусство может дать ее, а не сама жизнь. Мы обречены времени, т. е. смерти, и не будь этого, человеческая душа не стремилась бы к вневременному, совершенному. Вся пушкинская поэзия проникнута темой подчиненности времени — и если не всегда он прямо говорит об этом, то внушает это словесной символикой. Так, пушкинский пейзаж всегда динамичен, а не статичен, всегда изображает переходы от одного состояния в другое — «*Журча еще бежит за мельницу ручей, Но пруд уже застыл...*», «*короче становился день... приближалась Довольно скучная пора...*» и т. п. Так, считаясь с законом ритмики жизни, он ни на чем не задерживается; едва мы умеем подготовиться к восприятию того, что он как будто собирается нам показать, как он обрывает повествование и переходит к чему-либо другому или просто ставит точку (конец «Евгения Онегина»). Ощущение текучести, неустойчивости, того, что в жизни не на чем остановиться, успокоиться нельзя, является здесь *условием* обостренного переживания той абсолютной гармонии, равновесия, покоя, завершенности «труда взыскательного художника», благодаря которым он им «доволен». Вся «Пиковая дама» пронизана «трепетанием» безумствующего, подпавшего чарам злых сил Германна («Германн трепетал как тигр...») — и тем неотразимее очарование самой повести как, так сказать, фактического доказательства торжества над ними, этими силами, — не в плане жизни, а в плане искусства. Как, однако, достигается это торжество? В чем суть этого касания «не слишком, а

слегка)? Почему «Преступление и наказание», которого сродство с «Пиковой дамой» не раз отмечалось в литературе, не производит на нас такого же впечатления, хотя, с точки зрения выразительности, роман Достоевского, конечно же, не менее гениален, что и пушкинский рассказ? Отчасти, именно оттого, что «Преступление и наказание» — роман, а «Пиковая дама» — рассказ. И эстетическая ценность «Маленьких трагедий» в том, что они — «маленькие». Для того чтобы произведение искусства действовало как целое, воспринималось как неделимое, *individuum*, нужно, чтобы оно было *обозримо*, чтобы начало присутствовало в нашем сознании вместе с концом. Если бы человек обладал божественной памятью, способностью все не только мыслить, но переживать *sub specie aeternitatis**, «Война и мир» была бы для нас эстетической ценностью того же порядка, что и «На холмах Грузии». Всего вместе достигнуть нельзя. Приходится считаться с ограниченностью человеческой способности восприятия и с обусловленными ею требованиями творческой *техники*. И чем-то поэтому всегда приходится поступаться. Создание человеческого творчества — т. е. метафизически сам творец — не Бог, но лишь образ божества. Мы не можем одновременно мыслить процесс творчества, Жизнь и ее неподвижную Идею; *natura naturans*** и *natura naturata**** различаются в нашем восприятии. Искусство бессильно выразить вместе и всю полноту, все неисчерпаемое богатство содержания Всеединого и его абсолютное единство. Но то, что во всяком произведении настоящего искусства все же открываются, пусть и в неравной степени, оба *аспекта* Всеединого, служит залогом метафизической *реальности* искусства.

В музыке эта природа искусства обнаруживается всего нагляднее. В ней *материал* и *средства выражения* — одно и то же, тогда как прочие искусства (за исключением сродных музыке архитектуры и танца) черпают свой материал из жизни и всегда о чем-то рассказывают, что-то изображают. Попытки создать поэзию, говорящую — ни о чем, и живопись, рисующую — ничего, потерпели — теперь это всякому ясно — крушение. Само задание было абсурдно, внутренне противоречиво и было равносильно отказу от присущих отдельным искусствам их собственных ресурсов. Так, например, слово, будучи лишено своей общесмысловой функции, не означая «ничего», тем самым уже теряет свою способность содействовать ритмическому движению речи. Но «содержание», приковывая наше внимание к себе, нередко заслоняет

* С точки зрения вечности (лат.).

** Творящая природа (лат.).

*** Сотворенная природа (лат.).

П. М. БИЦИЛЛИ

собою форму, художественную идею, т. е. самого художника. Особенности судьбы Пушкина определены тем, что у него «содержание» и весьма поверхностно и чрезвычайно разнообразно, — разумеется, только с житейской точки зрения. В существе дела, смена в одном и том же произведении тем, мотивов, настроений, образов — все это лишь символы *одной* темы, органически связанной, мы видели это, с его интуицией, интуицией несовершенства жизни, противостоящего совершенству преображающего ее искусства. Это-то и является главным, более значительным, нежели размер пушкинских произведений, условием, каким определяется характер их воздействия на нас. Но символ не просто «знак»: он означает не только «другое», но и самого себя (где этого нет, нет и искусства, а только аллегория), и с этой точки зрения чем совершеннее художественное произведение, тем оно загадочнее. Охваченный *одной* идеей Пушкин представляется каким-то мотыльком, порхающим с цветка на цветок, электиком, готовым коснуться чего угодно «не слишком, а слегка». Отсюда и соблазн — «договорить» за Пушкина, «додумать» за него им якобы недосказанное и недодуманное. Нет другого поэта, которого так бы «стилизовали», как Пушкина, и рядили бы в столько бутафорских костюмов, которого так бы «углубляли» и вместе с тем при попытке характеризовать которого отделивались бы столь бессодержательными общими местами. «Пушкин был умнейший человек» (какой великий художник *слова*, Логоса, был неумен? Как это возможно? Принято приводить в пример Виктора Гюго. Но парадоксальная формула Андре Жида: «Величайший французский поэт, *увы!* В. Гюго» — не означает ли, что он вовсе не был *великим* поэтом? Подобные утверждения равносильны тем, что Толстой и Достоевский были величайшими писателями, но писали «нехорошим языком», во всяком случае, «хуже Тургенева»). Пушкин был «государственник», ценил величие и красоту Империи (какой человек его эпохи и его круга не был «государственником»?); Пушкин был глубоко русским человеком, выразителем «русского духа» (вычтем из народа создателей его «духа» — что от этого «духа» останется?) и т. п. Пушкин был всем этим и еще очень многим. Что такое Пушкин есть, от нас ускользает. Сложим все эти определения Пушкина вместе, получится некоторая сумма; но это не будет формулой сущего Пушкина. Пушкинисты не виноваты в том, что до сих пор не дали ее. Ибо образ Совершенства есть, в силу определения, невыразимое, неизъяснимое.

ДОСТОЕВСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

Наше восприятие писателя обусловлено возрастом. Для молодого человека нет писателя мрачнее, жутче, страшнее Достоевского. От Достоевского тогда мы отдыхаем на Тургеневе, на Толстом. В зрелом возрасте наше отношение к ним меняется. Это оттого, что Достоевский, сколько бы ни нагромождал он ужасов, какие бы «бездны» ни открывал, все же обходит ту — самую страшную — «бездну», о которой в молодости мы непосредственно *ничего не знаем*, которой мы тогда просто не в состоянии воспринять, — подобно тому, как глаз не воспринимает ультрафиолетовых лучей. Это — Смерть, главная героиня Тургенева, Толстого и столько других, внезапно появляющаяся перед нами среди Рудиных, Лаврецких, Ростовых, Болконских — и с такою определенностью, что нам уже непонятно, как это мы не замечали ее несколько лет тому назад. И что все ужасы Достоевского в сравнении с этим ужасом — ужасом этой верховной распорядительницы судеб всех тех людей, с которыми мы знакомимся в жизни и в романах, распорядительницы и нашей собственной судьбы? Герои Достоевского отправляют друг друга на тот свет, вешаются, стреляются в количестве, превосходящем всякую меру, — и все же: Смерть в романах Достоевского, как самозаконная, облеченная полнотою абсолютной власти сила, не фигурирует. Жизнь у него обрывается всего чаще «случайно» — человеческой волей, реже болезнью, старостью, — но не какой-то неизбежной, на всех ее путях ее подстерегающей ее собственной анти-тезой, настолько в самой жизни укорененной, ей имманентной, что обе они, Жизнь и Смерть, сливаются в одно. «...И это все есть смерть!» Но для Тютчева «это все» есть, по крайней мере, проявление «Божия гнева». Постигнутый им тем самым становится как-то причастным божеству. Тургенев за Природой-Смертью не видит, не знает ничего. Для Толстого Смерть есть закон, которому подчинена Природа, как и Человек. Его мудрость сводится к разрешению проблемы евтанасии. Чем кто ближе к природе, тем «лучше» он умирает. Простой мужик умирает «лучше» образованной барыни, и дерево — «лучше» мужика. Достоевский единственный в наше время мыслитель, для которого Жизнь есть предмет исключительно этического, не био- или онтологического исследования. Он словно лишен органа восприятия Смерти, подобно очень молодым людям, неспособным обобщить и осмыслить разрозненные

факты эмпирических смертей. Дело, конечно, не в какой-нибудь «недоразвитости» Достоевского, не в какой-то его способности оставаться «вечно юным» (удел тупиц и пошляков) и «безмятежно» верить. Слишком известно, как громадно было *неверие* Достоевского, никогда бесповоротно и без остатка не преодоленное его верою. Но в чем сомневался Достоевский? *Что* случалось ему — и с какой мощью, как дерзко — отрицать? *Какую* истину разумел он, ставя вопрос о выборе между Истиной и Христом?

Достоевский сомневался в существовании высшего Начала; он пережил ужас идеи абсолютной свободы Человека; на «бунтовщический» вопрос Ивана Карамазова он не дал ответа; на пророка православия находили приступы чисто протестантского отчаяния, — с какого начал и какого никогда не преодолел Лютер, — отчаяния, порожденного идеей обреченности, «предопределения». Вот что значат слова Кириллова в первоначальной редакции: «Сказанное на Кресте оказалось ложью». Никакие «добрые дела» не спасут обреченного; совершаемые им, они обращаются в «злые» дела (рассказ Макара Ивановича о самоубийстве мальчика, сына вдовы, которого вздумал облагодетельствовать, чтобы «спасти свою душу», купец, разоривший вдову; замечание Версилова после самоубийства девушки, которой он хотел помочь: «Нет, никогда больше не сунусь с “добрыми делами”». И всего-то раз в жизни сунулся»). Но в *Жизни*, в ее неистребимости, ее неподвластности никакой силе, Достоевский не сомневался никогда — с самого того момента, когда он ждал Смерти, ждал с уверенностью уже стоящего на пороге ее и когда увидел, что *смерти нет*, что золотые лучи блеснувшего ему, как думал он, как был уверен, в последний раз на земле солнца, это «его вторая природа», о чем он рассказал в потрясающем письме к брату, этом беспрецедентном, единственном в своем роде документе внутреннего опыта.

На Достоевском оправдывается мысль Гете о тайном соответствии между характером и «судьбой». *Нужно* было Достоевскому бедствовать, запутаться в долгах, закабалиться мошеннику Стелловскому, чтобы *не сметь* написать «Жития великого грешника» и вместо него написать свои большие романы, которые он считал только недоносками, только подготовительными набросками к «Житию»; ибо это «житие» оказалось бы неминуемо таким же художественным грехом, как и «Фауст», над которым взысканный, казалось бы, Судьбою счастливый Гете просидел всю свою долгую жизнь. *И нужно* было, чтобы он выстоял несколько минут у рокового столба, ожидая расстрела, чтобы он *пережил смерть*

до того, как узнал, что ему дарована жизнь, пережил и свое Воскресение, смертью смертью пограл. Одного из осужденных вместе с ним отвязали от столба сумасшедшим. Достоевский говорит о себе, что до процесса он страдал душевной болезнью. Ожидание казни излечило его от безумия. Это было его вторым рождением, рождением в жизнь вечную, т. е. расторжением тех связей, которые в «этой» жизни связуют нас с «мертвюю» материею, с тем, что для нас, наделенных сознанием, и есть Жизнь. Умножая и разнообразя свои пытки, судьба помогла Достоевскому стать тем, чем он должен был стать, раскрыть во всей полноте свой «умопостигаемый» характер. Ведь говорят же, что Достоевский был лишен способности «интуитивного усмотрения мировой гармонии» (я и сам раньше так думал и писал). На самом деле было иное. То, что является «миром» для нас, те феномены, в которых для нашего сознания объективируется все, — жизнь, для умершего и воскресшего Достоевского *перестали существовать*. Подобно Данте, он вступает в связь с другими величинами, теми, которые для нас являются лишь построениями разума и которые, как для Данте, сына своего времени, времени примата Культуры над «Природою» (потому-то, вероятно, и принято считать это время «варварским» и «темным»), были для него единственными реальностями: Бог и Человечество, Грех и Искупление, Зло и Добро. Время, которому подчинена «материя», перестало существовать для него. Отсюда это, давно подмеченное, «вихревое», не считающееся с условиями «реального времени» движение его романов. Поэтому для него, опять-таки как и для Данте, история переводится, так сказать, в другой, вневременный, план. Страшный Суд уже не ее бесконечно отдаленное завершение. Бог творит свой суд *сейчас и всегда*. Отсюда та дерзостная настойчивость, с которой он ставит Богу свои вопросы, тот его «бунт», религиозно бесконечно более ценный, нежели надуманная, натянутая, «метафизически» неискренняя и неубедительная доверчивость Толстого по отношению к безразлично-благому, в сущности безличному «Хозяину», в которого Толстой заставил себя верить, чтобы уйти от вопроса: к чему? К чему все наши моральные усилия, если в итоге — ничто? У Толстого, кроме созданного как постулат — не Разума, а замученной Смертью души — «Хозяина», был про запас еще один предмет упования — Нирвана. У Достоевского был только Бог. Понятно, что он был требовательнее к Нему. Неверие Толстого коренилось в неверии в саму Жизнь — что, если Небытие «реальнее», подлиннее Бытия? Неверие Достоевского сводилось к сомнению в

примате Добра. Потерять Бога для него было в тысячу раз ужаснее: ибо Жизнь-то все-таки оставалась, и уйти от нее было некуда.

Достоевского считают величайшим психологом. Его укоряли и укоряют за страсть к ковырянию в человеческой душе. Теперь нередко его сравнивают с Прустом. Однако между ними нет ничего общего. Скорее уж Пруст сродни Толстому. Оба изучают жизнь души во времени. У Пруста постоянное перерождение души в процессе «творческой эволюции» ее доходит до того, что единственной основой ее единства остается память. Центральное «я» его тринадцати томов безлично. Достоевский изучает только «умопостигаемые» характеры. Диалектика души у него — диалектика ее *идеи*. Его копанье в «потемках» души коренным образом отличается от фрейдовско-прустовского. Это только метод продумыванья каждой «идеи» до конца, до всех ее выводов. Достоевский не столько психолог, сколько идеолог и потому характеролог — поскольку для него каждая идея «конкретна», связана с определенным характером. И цель его — совсем не познание «души вообще», но сравнительная экспериментальная оценка идей-страстей, идей-сил, чтобы сделать между ними выбор, необходимый для *действия*. И в этом отношении Достоевский в наш век феноменологии, «чистой» науки стоит особняком. И в этом отношении он сближается с Данте и с великими схоластиками, со всей той культурой, когда вопреки общераспространенному представлению «созерцательная» жизнь мыслилась только как подготовка к «деятельной», когда целью самопознания было найти «свое место» в мире и в жизни, тогда как в наш «практический» век человек работает, как машина, а «созерцает» для того, чтобы отдохнуть от работы и от жизни.

ПОЧЕМУ ДОСТОЕВСКИЙ НЕ НАПИСАЛ «ЖИТИЯ ВЕЛИКОГО ГРЕШНИКА»

Большие романы Достоевского принято сопоставлять с некоторыми «вечными книгами» — Библией, «Божественной комедией», «Фаустом» (общее место: какие книги вы бы взяли с собой, если бы вам пришлось поселиться на необитаемом острове?.. и т. д.), книгами «универсальными», вмещающими в себе «все», все «мировые вопросы». Известно, однако, что замыслом Достоевского было написать такой роман, который бы вполне соответствовал этим «универсальным» книгам, роман, герой которого «Князь», «великий грешник», должен был явиться русским Фаустом, воплотить в себе одно все то, что Достоевский воплотил в целой веренице своих героев, быть одновременно и Ставрогиным, и Мышкиным, и тремя братьями Карамазовыми; он должен был совершить гнуснейшие преступления, вплоть до изнасилования малолетней (чего не сделал Ставрогин последней редакции), опуститься на самое дно Преисподней, чтобы затем вознестись до «самого верхнего неба», — одним словом, проделать приблизительно то, что проделывает Фауст, что, согласно Библии, проделывает коллективно весь человеческий род, увидеть все то, что увидел Данте; — и что *этой* книги Достоевский так и не написал.

Почему? Прежде всего надо отбросить легенду (пущенную самим же Достоевским) о разладе между Достоевским-художником и Достоевским — литератором-профессионалом, бившимся в лапах издателей и редакторов. Против этой легенды говорит высочайшее художественное совершенство отдельных романов Достоевского. Приблизиться к разрешению вопроса можно только отказавшись от приемов, излюбленных сторонниками так называемой «творческой истории», и исходя из окончательного канонического текста.

Это отчасти сделано М.М. Бахтиным в его книге «Проблемы творчества Достоевского» (Л., изд. «Прибой», 1929). М.М. Бахтин показал, что Достоевский видел своих героев «вне времени». Каждый герой «дан» с самого начала, он не «становится», не эволюционирует. Убедением Достоевского было: нет мысли вообще, «чистой» мысли. А значит, и обратно: каждому характеру соответствует одна, его *собственная* идея. Идея может диалектически распадаться в сознании ее носителя — и тогда получается тот «полифонический монолог», который так мастерски проанализирован Бахтиным.

Достоевский целый ряд своих романов кончает замечанием, что все написанное только «предисловие», и обещанием раскрыть далее всю жизнь

«героя». И ни одно из этих обещаний им выполнено не было. После анализа Бахтина понятно почему.

Итак — разлад между художником-теоретиком и художником-исполнителем? Творческая трагедия? И, в конечном итоге, — неуспех, крушение замысла, вследствие несоответствия между заданием и творческими возможностями художника, его концепцией и видением мира?

Замечу прежде всего, что если речь идет о русском Фаусте, то надо признать, что Достоевский оказался в положении ничуть не более невыгодном, чем автор Фауста немецкого. Ведь и подлинный «Фауст» как художественное целое никогда написан не был. «Фауста» можно читать по кускам, по частям, эпизодам — и очень трудно, и просто скучно, читать целиком. Потому что *Фауста* в «Фаусте» нет. Есть Фауст № 1, Фауст № 2, 3, 4 и т. д., и все эти частичные Фаусты не интегрируются в одного, общего, не вырастают с художественной необходимостью один из другого. В «Фаусте» гениален философский, отвлеченный замысел. Художественной же идеи — нет. Ее и быть не могло. Конкретный всечеловек, бесконечная индивидуальность в условиях времени и пространства — это квадратный треугольник, теплый лед, бессмыслица. Для проверки внутренней лживости художественного задания «Фауста» важно обратить внимание на то, как легко тип «всечеловека» — а вместе с тем и духовных содержаний его — поддается пародии. В «Bouvard et Pécuchet» пародированы, окарικатурены не только «всечеловеки», но и все то, чем двое жалких конторщицков, ставших «всечеловеками», увлекаются, вся мировая культура. Так и в «La Tentation de Saint Antoine» окарικатурен *homo religiosus* «вообще», а вместе с ним и все религии, через которые он проходит. Отзывчивость на «все» — дурной признак, признак внутренней пустоты. Поэтому и «все», поглощаемое «всечеловеком», обращается в ничто.

От соблазна окарικатурить «всечеловека» не удержался и Достоевский. Гениальность Достоевского сказалась в том, как он подошел к этой задаче. Во-первых, в том, что пародированным оказался только он, сам «всечеловек», а не его идеи. Наряду с ним выведены и все поглощения его, «всечеловека», различных его ипостасей, его отдельных «возможностей», олицетворены все его идеи — и как они, порознь, то адски отвратительны, то величавы, трогательны! Но сам он, вместивший их всех в себе, неспособен отдаться ни одной из них — и именно потому, что чисто рассудочно охватывает их все и каждую. Этим обусловлена вторая оригинальная особенность пародии Достоевского: окарικатуренный им «всечеловек» все же не смехон и не жалок. Самое его бессилие внушительно и величественно. В его поистине демонической *меоничности*, «не-бытийности», в *полноте* его не-

способности что бы то ни было усвоить себе, в абсолютной замкнутости его «я», в его доведенной в своей исключительности до полнейшего отрицания Самости, заключается его трагизм. В отношении художественной изобретательности нет, кажется, в мировой литературе ничего, равного по гениальности приему, с каким рассказано о смерти Ставрогина: «Право, не знаю, о ком бы еще упомянуть, чтобы не забыть кого. Маврикий Николаевич куда-то совсем уехал. Старуха Дроздова впала в детство... Впрочем, остается рассказать еще одну очень мрачную историю. Ограничусь лишь фактами». Смерть Ставрогина словно выпадает из романа, полного напряженной борьбы идей и страстей — вернее, идей-страстей, идей-сил («чистых» идей нет у Достоевского), — и включается в окаймляющую, отчасти прослаивающую роман, безличную, и своей безличностью подчеркивающую его индивидуальность как системы противоборствующих сил, своей мертвенностью оттеняющую его жизненность, «хронику». Эта переключка Ставрогина, в самый торжественный «момент» всякой человеческой жизни, из «романа» в «хронику», это отнятие у него его собственного имени с заменой последнего «пометкой о гражданском состоянии», да еще и не настоящей, «беспочвенной» («гражданин кантона Ури»), с предельной символической выразительностью говорят о сущности смерти Ставрогина, смерти величины, подлинным образом и не жившей, смерти, в которой лишь до конца выявляется ее меоничность. Даже Свидригайлов умер «лучше», полнее, человечнее: у него в перспективе хоть ад, предвещенный ему его отвратительным сном перед самоубийством. Но Ставрогин, лишенный животности, лишен и этого. Ему суждено «чистое» небытие.

Ставрогина не приемлет и ад. Всякому человеку надо «куда-нибудь пойти», обрести какое-то свое «место». Но у «всечеловека» нет никакого своего места, ни «здесь», ни «там». Его «место» — утопия. «Всечеловек» оказывается не-человеком, потенцированная до предельной степени индивидуальность — без-личностью.

Так Достоевский дает не только философский, но и художественный ответ на фаустовскую концепцию Личности и Культуры.

Гораздо правильнее сопоставление творений Достоевского с «Божественной комедией». Приведу еще одно, поразительно меткое, наблюдение Бахтина: «герой» Достоевского тем сближается с «героем» авантюрного романа, которого мотивы и приемы Достоевский разрабатывал, что, поскольку он не «становится», не эволюционирует, с ним ничто не совершается, но все случается. Он «попадает в истории», в «авантюры», между ним и средой нет необходимой соотносительности, нет функциональной взаимозависимости. Возникает вопрос: в таком случае да «герой» ли это? Не находится ли настоящий герой каждого из романов Достоевского где-то вне романа?

Известна склонность Достоевского вести рассказ от лица какого-то «среднего», «нейтрального» «я», бесстрастного зрителя совершающейся трагедии. Выяснена и техническая, так сказать, функция этого «я». Оно несет «службу связи», «летает» из одного дома в другой и помогает укладывать в рамках нескольких дней или даже часов целую кучу «авантюры». Но в истинно художественном произведении все должно быть не только технически обусловлено, но и эстетически оправдано. «Я» «Подростка» и «Униженных и оскорбленных» эстетически оправданы уже тем, что они воплощены, что они участвуют в действии, осуществляя тем свою индивидуальность. Но как оправдать другие «я» у Достоевского, безличные «я» летописцев «нашего города»?

Вот здесь-то и напрашивается параллель с «Божественной комедией». В «Комедии» таким «я» является сам автор. Но это только фикция. Настоящий Данте, потомок Каччагвиды, флорентийский гражданин, выступает в «Комедии» лишь изредка. Гораздо чаще от его имени говорит кто-то другой, лицо без лица, Евегупал английской мистерии, нейтральное «я» Достоевского. Фиктивный Данте «Комедии» это — путеводитель по загробным селениям, медиум, через которого воспринимаем мы то, что происходит. «Настоящий» герой «Комедии», как и настоящий герой каждого романа Достоевского, — сам читатель. Романы Достоевского называются мистериями. Связь «Божественной комедии» с мистериями Средневековья известна. Сущность же мистерии заключается в том, что зритель приобщается к воплощенным в ней тайнам. В этом отношении мистирию можно сопоставить с авантюрным романом. В мистерии образы, носители известных «страстей», «добродетелей», воплощения известных «истин», не индивидуализированы. Герой авантюрного романа тоже, так сказать, обобщенный тип: это «хороший» или «дурной» человек — но без индивидуальных черт. Тем легче мы можем подставить себя на его место.

Безличный летописец Достоевского выполняет аналогичную функцию. «Нейтрализуя» события, развертывающиеся в романе, показывая их с «общей» точки зрения, он дает нам возможность подойти к ним вплотную.

Иное дело — «герой» Достоевского. Его близость к герою авантюрного романа имеет особый смысл. Поскольку он не «становится», т. е. не живет подлинной жизнью, его индивидуальность сама по себе в том, что есть в ней общечеловеческого (в смысле общежитейского), нас ничуть не затрагивает — и как раз в этом его отличие от «становящихся» героев Толстого. С ними вместе я живу. «Героев» Достоевского я созерцаю. Поскольку они сами, при всей исключительной яркости и законченности их художественного воплощения, не живут, ибо не «становятся» во времени, я могу приобщиться

к ним только посредством живущего «за них» медиума, обобщенного «я» летописца. Мое, при содействии медиума происходящее вторжение в роман Достоевского сообщает ему иллюзию жизни, развертывания ее «куска» во времени. Но от одного «героя» Достоевского к другому я перехожу, как Данте переходил от Франчески к Уголино или Фаринате, от Иуды и Брута к Фоме Аквинскому и Бонавентуре. Я слышу одновременно все «голоса», воспринимаю все идеи, каждую в ее конкретном воплощении, с ее собственным «голосом».

Сколько бы я ни перечитывал «Анну Каренину», мне каждый раз не верится, что героиня ее покончит с собой, и каждый раз одинаково жалко ее. Но никакого участия судьба Раскольников, Настасьи Филипповны, Шатова во мне не вызывает — ибо у них нет судьбы. Я их воспринимаю так же остро, с такою же отчетливостью, как и Анну Каренину, Наташу, Пьера, но — по-иному. Это необходимые, непререкаемые формы их «идей». Функция «героя» Достоевского та же, что функция не «героев», но образов «Божественной комедии», что и евангельской притчи. Кто хоть раз прочел Достоевского, для того, с той поры и навсегда, Гордыня — это Ставрогин, Похоть — это Ф.П. Карамазов, Интеллектуализм — это Иван Карамазов.

Художник нередко не отдает себе отчета в своем создании. То, что — в силу необходимости — лишь по частям выходит из его творческой индивидуальности, тем самым не может всецело удовлетворить его. Его творческому взору всегда преподносится нечто большее, целиком его самого исчерпывающее. Возможно, что Достоевский сам считал своей неудачей, что он не написал «Жития великого грешника». И все же задаваться вопросом о том, почему он не написал его, в конце концов просто бессмысленно. Ибо это все равно что спрашивать о том, почему в мироздании не осуществился Хаос. Житие великого грешника было творческим лоном, из которого вышли все романы Достоевского, все вместе это житие в воспринимающем сознании читателя образующие. Подобно тому как средневековые мистерии слагались в циклы, так и романы Достоевского составляют цикл. Единство вносится здесь читателем, переживающим проблематику Достоевского. В нем его идея в смене ее отдельных воплощений-«героев», — соответствующих диалектическим моментам ее развития, «становится». Таким образом, и не написав невозможного, немыслимого «Жития великого грешника», Достоевский явился в большей степени, чем кто бы то ни было, автором одной книги. Книги, составляющие одну книгу, τα βιβλία, которые мы, в силу счастливого филологического недоразумения, называем Библией, — вот с чем, в конечном итоге, правильнее всего сопоставить литературное наследие Достоевского.

ЗАМЕТКИ О ТОЛСТОМ

Толстой и Шопенгауэр

Недавно Б. Эйхенбаум доказал, что эпиграф к «Анне Карениной» взят Толстым не непосредственно из Библии, а из Шопенгауэра. С исследованием Эйхенбаума я знаком только по заметке Г. А. в «Последних новостях» (2 янв., 36). Судя по ней, Эйхенбаум так формулирует шопенгауэровское понимание библейского текста: карать людей за их грехи подобает не людям, а Богу. Раз Толстой взял это изречение у Шопенгауэра, то, значит, надо думать, что и он хотел сказать то же самое. Что Толстой понял слова Библии так же, как Шопенгауэр, мне кажется несомненным, если принять во внимание, сколь велико было на него влияние последнего. Тем важнее подойти ближе к вопросу, какой смысл сам Шопенгауэр вложил в эти слова. Почему люди не должны воздавать злом тому, кто совершил зло? Потому что причиняющий страдания другим уже отомщен их страданиями. Заставляя их страдать в угоду себе, повинуясь своему *principium individuationis*, он сам гибнет, ибо он и они — одно. Частная, личная воля — лишь часть общей воли, Космоса, Бога. Если часть стремится стать целым, ее гибель неизбежна, ибо она домогается невозможного. Самоутверждение означает самоуничтожение; в *principium individuationis* укоренено разложение личности. Таков общий смысл этики Шопенгауэра. Судьба Анны Карениной служит примером, подтверждающим это. Вообразим себе, что тогда, когда она влюбилась в Вронского, Каренин в свою очередь в кого-нибудь влюбился и изменил ей. На дальнейшее развитие событий это повлияло бы незначительно. Трагедия Анны в том, что Вронский для нее не цель, а средство: она любит прежде всего свою любовь к нему. Это та любовь, для какой у Толстого есть особый термин — «влюбление». Недаром она не любит дочери, которую она имеет от Вронского, несмотря на то, что она вовсе не лишена способности к материнскому чувству: ведь любит же она своего сына. Любя так Вронского, она тем самым отдаляет себя от него, и ей кажется — и не может не казаться, — что это он отдалился от нее, между тем как он всего-навсего остается живым человеком, а не тем, чего бессознательно добивается Анна, — так сказать, «чистым объектом» ее любви. А так как в этой любви весь смысл ее жизни, ей ничего не остается другого, как умереть.

Толстой и Флобер

Уже давно английский критик Мэтью Арнольд («Essays in Criticism», II, 276) заметил, что в известном отношении жизненный путь Анны Карениной напоминает путь Эммы Бовари. Этой формулой он и ограничился и далее в своем очерке, посвященном Толстому, говорит лишь о том, насколько Анна симпатичнее Эммы Бовари, насколько вообще Толстой жизненнее, участливее к людям, чем Флобер. Между тем замечание, оброненное М. Арнольдом, заслуживает подробной разработки. Аналогия не только в том, что обе героини движутся, так сказать, в одном направлении. Можно указать целый ряд параллелей в ситуациях и в символике обоих романов. Подобно Анне, Эмма равнодушна к своей дочери (у Толстого, впрочем, эта черта имеет другой смысл: дочь Эммы — от ее мужа); подобно Каренину, Шарль Бовари прощает любовнику своей жены; перед самоубийством обе героини одинаково мечутся лихорадочно с места на место. Эмма Бовари, убогая мешаночка, сбита с толку романами, которых она читалась, и заболевшая тем, что один французский мыслитель назвал, по ее имени, «боваризмом» — желание быть не тем, что данная личность есть, — имеет, однако, то общее с Анной, что в одном отношении она сильнее и как-то выше окружающих ее: своей страстностью, напряженностью своей воли; этим, подобно Анне, она — и Флобер, как Толстой, подчеркивает это — импонирует людям и приобретает власть над ними. Что-то демоническое есть в ней, как и в Анне. В этом, по существу, ее отличие от ее мужа, как и Анны — от ее. Ведь Шарль Бовари это — словно какой-то сниженный, окарикатуренный Алексей Александрович Каренин: абсолютно порядочный, добрый, нравственно твердый человек, но мертвенный, тусклый, лишенный чуткости. Как Анна, и Эмма сознает моральное превосходство своего мужа. Но это превосходство как-то слишком легко дается ему, будучи обусловлено его бесстрастностью. В нем нет заслути — и Эмму, как и Анну, оно только раздражает и озлобляет.

Этих совпадений самих по себе недостаточно для того, чтобы видеть в романе Флобера источник толстовского. Их можно объяснить конгенитальностью обоих авторов, одинаковой поглощенностью сродными темами, закономерно оформляющимися в естественно близкие друг другу художественные идеи. Но это еще не все. Бывают в произведениях человеческого творчества такие совпадающие специфические черточки, «родимые пятна», которых повторение трудно объяснить иначе как заимствованием. В одну из своих поездок Эмма Бовари испугана встречей с нищим-слепым, стариком жуткого вида. Когда она находится в агонии, он вновь появляется под ее окном и дает

о себе знать, распевая ту самую песенку, какую он пел раньше. «Эмма приподнялась как гальванизированный труп... "Слепой!" — вскричала она. И Эмма стала смеяться, жестоким, бешеным, отчаянным смехом; ей чудилось, что она видит отвратительное лицо жалкого нищего, подобно пугалу восставшего перед ней *из вечного мрака*. И она умирает. Вот откуда страшный мужик, приснившийся Вронскому и Анне и затем привидевшийся ей в последнюю минуту ее жизни: «Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было *во мраке*, затрепетала, стала меркнуть и *навсегда потухла*». В свете этой «прямой улики» выступает значение и еще некоторых «косвенных». Окончательному решению покончить с собою предшествует у Эммы и у Анны одинаковое настроение: отвращения к людям, озлобления. Анне после последней размовки с Вронским кажется, что она читает в душе каждого встречного и видит в ней только то, в чем Эмма убедилась на опыте в роковой момент своей жизни: подлость, бессердечие, низкие побуждения. Собственно это и решает судьбу Эммы, потому что ведь в последнюю минуту для нее явилась возможность выпутаться из того затруднительного положения, которое толкнуло было ее на самоубийство. Повод для него отпал, и если она все-таки кончает с собою, то потому, что для нее, как и для Анны, жизнь утратила смысл.

Одинаковым в обоих романах является прием противопоставления «настоящего», того, что составляет сущность людских интересов, и ложного, кажущегося, выдуманного, планов частной, личной жизни и «общественности» с ее «идеологиями». Все в этом отношении строго выдержанное построение «Анны Карениной» — начиная с эпизода ссоры Стивы Облонского с женою и затем его поездки на службу и вплоть до финальных — встреча Вронского, отправляющегося на смерть «к туркам», с Сергеем Ивановичем, духовное просветление Левина и его участие в разговорах о «славянском вопросе», — представляется как бы извлечением возможностей, заложенных в знаменитом эпизоде «*Comices agricoles*». В этом резкое отличие «Анны Карениной» от «Войны и мира», где оба плана не только не контрастируют, но слиты в один план, так что развитие отношений в плане «исторической» жизни как бы символически воспроизводит развитие отношений в плане жизни личной, семейной, частной. Замечу кстати, что с этой точки зрения второй роман Флобера так же относится к первому, как толстовский первый ко второму: объяснить это обратным влиянием нельзя, так как автор «*Éducation Sentimentale*» не был знаком с «Войной и миром». Надо признать, что

это сопоставление ослабляет значение последней приведенной мною улики, но я ведь оговорился, что она — лишь косвенная.

Этим вопрос о влиянии Флобера на Толстого не исчерпывается. Приведу еще одну параллель. Конец «Чем люди живы»: «И запел ангел хвалу Богу, и от голоса его затряслась изба. И *разинулся потолок*, и встал огненный столб от земли до неба.(...) И распустились у ангела за спиной крылья, и поднялся он на небо.» Мне кажется, что это навеяно концом «Легенды о св. Юлиане», там, где говорится о преображении прокаженного, о свете, наполнившем хижины, и далее: «*Крыша улетела*, открылся небосвод — и Юлиан поднялся к синим просторам, лицом к лицу с Господом нашим Иисусом...» Можно предположить, что и «Хозяин и работник» восходит также отчасти к флоберовской «Легенде». Ср. заключительный эпизод, где Брехунов ложится на Никиту, чтобы отогреть его, с таким же эпизодом «Легенды»: прокаженный просит Юлиана раздеться и лечь с ним, чтобы он мог почувствовать теплоту его тела: «...Юлиан лег на него, прижавшись вплотную, уста к устам, грудь к груди...»

Бунин и Толстой

Вся история литературы, как и прочих искусств, может быть разрабатываема как история бесконечных и непрерывных «плагиатов», — хотя термин этот в подавляющем большинстве случаев совершенно неуместен и дает ложное понятие о положении дела. Всякий истинный художник берет, говоря словами Лафонтена, свое добро оттуда, где он его находит, и элементы чужих созданий для него такой же материал для его собственного творчества, как и впечатления жизни; усвоенные им, они становятся его собственностью. Но есть различные способы пользования таким материалом, одинаково, впрочем, законные, — ибо без этого нельзя вообще представить себе развития искусства. Художник может взять у другого какую-нибудь деталь, не заботясь о целом, и всадить ее в свое произведение, в новое целое, где она оказывается столь же у места. Так сплошь да рядом поступал Пушкин, оказывая при этом одинаковую честь различным поэтам, — малым, как и великим. Так он вырезал из одной «Думы» Рылеева «палача с засученными рукавами» для своей «Полтавы»; слова донны Анны «...слезы с улыбкою мешаю, как апрель» — парафраза слов Джентльмена в «Короле Лире» (о Корделии): «Вы видели одновременно солнечный свет и дождь; ее улыбка и слезы напоминали прекрасный майский день». Но чаще дело обстоит сложнее: чужое произведение — целиком ли или в отдельных

частностях — служит для художника *темой*, из которой органически, творчески преобразаясь, вырастает его собственное, так, однако, что «родимые пятнышки», выдающие происхождение, сохраняются. Что касается истории современного романа, можно было бы привести немало примеров этого; можно было бы показать, как из «Преступления и наказания» вышли «Ватиканские подземелья» А. Жида, а из его же «Фальшивомонетчиков» — «Контрапункт» О. Хексли. Так именно тема «*Mime Vogue*» развилась в «Анну Каренину». И так же точно из толстовского «Дьявола» вышла «Митина любовь». Вот два бьющих в глаза «родимых пятна». Староста соблазняет Митю, подсмеивается над ним за то, что он «все монахом живет», и предлагает свести его с девкой. Ср. в «Дьяволе» разговор о том же предмете Иртенева с охотником Данилой. Разница та, что здесь инициатива исходит от «героя». Далее: первая встреча Иртенева с женщиной, с которой его свел Данила:

«Целый день он был не свой. На другой день в двенадцать часов он пошел к караулке. Данила стоял в дверях и молча значительно кивнул головой к лесу. Кровь прилила к сердцу Евгения, он почувствовал его и пошел к огороду. Никого. Подошел к бане. Никого. Заглянул туда, вышел и вдруг услышал треск сломленной ветки. Он оглянулся, она стояла в чаще за овражком. Он бросился туда через овраг. В овраге была крапива, которой он не заметил. Он острекался и, потеряв с носу пенсне, вбежал на противоположный бугор. В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась. “Тут кругом тропочка, обошли бы, — сказала она. — А мы давно. Голомя”. Он подошел к ней и, оглядываясь, коснулся ее.

Через четверть часа они разошлись, он нашел пенсне и зашел к Даниле и в ответ на вопрос его: “Довольны ль, барин?” — дал ему рубль и пошел домой».

«*Митина любовь*»: волнение Мити перед свиданием с Аленкой («Митя как деревянный выходил к чаю, к обеду...»); затем — его поиски Аленки: «Он со страхом сунулся в шалаш..., зорко оглянул его и почти с радостью убедился, что там еще никого нет. Но роковой миг близился... Сердце... билось страшно. А кругом было так поразительно тихо, что он слышал только одно — это биение... Вдруг где-то сзади него что-то хрустнуло... Он порывисто обернулся...» И конец свидания: «...Митя поднялся, совершенно пораженный разочарованием...» Она спрашивает его: «Вы, говорят, в Субботино ездили. Там поп дешево пороят продает. Правда ай нет?»

Толстой и Шекспир

Все эти сопоставления представляют далеко не один только историко-литературный интерес, не тот, который они, поскольку они свидетельствуют о, по всей вероятности, бессознательных реминисценциях, могут иметь с точки зрения психологии творчества. Они свидетельствуют о духовной близости сопоставляемых авторов. Перед нами — как будто диалог, ведущийся между их, так сказать, субстанциями. Ведь именно тогда, когда человек беседует с близким ему человеком, создается род взаимопроникновения, и каждый из собеседников, невольно и не замечая этого, усваивает себе особенности речи другого. Начиная с Руссо и Стендаля, влияние которых на Толстого было давно уже учтено, — и вплоть до А. Жида, литература не перестает отражать проблему, выдвинутую особо остро в новое время: что такое «настоящее» в жизни, самое важное, может быть исчерпывающее ее сущность? И как, с этой точки зрения, отнестись к тому, что в смене веков пребывает вечным и неизменным, чему, подобно смерти, все одинаково подвластно — любви мужчины к женщине и женщины к мужчине? Но есть ли именно это единственное «настоящее», истинное? Позиция Флобера здесь оригинальна: оптимизму Руссо, с его возвеличением «страстей» как этического начала, и аморалистическому гедонизму Стендаля, с его приятием «естественности», с его наигранной «откровенностью», Флобер противопоставляет свое горько-ироническое отношение к любви. Эмма Бовари, при всем своем «боваризме», конечно, внутренне правдивее своего юре или М. Nomais, и любовь, связывающая Фредерика Моро в «Éducation Sentimentale» с г-жой Арну, серьезнее, ценнее всего того, что происходит в этом романе, не исключая и революции; но все же: и это еще не «настоящее»; «страсти» вовсе не «врождены» человеку, как думал Руссо; это тоже — плод «цивилизации», особой тренировки, воспитания «чувствительности» — *éducation sentimentale*; и в конце концов Фредерик и его приятель Делорье приходят к заключению: «самым лучшим» в их жизни было то, когда они, будучи школьниками, не имея еще никакого понятия о любви, заходили развлечься в публичный дом.

Толстого роднит с Флобером — и здесь сказывается одна особая сторона руссоистского влияния на них обоих — острая ненависть к «цивилизации», подозрительность ко всему, что только может стать условностью, «общим местом». «Умные» разговоры в «Анне Карениной», речи обвинителя и адвоката в «Воскресении», описание оперного спектакля в «Что такое искусство?» и перечень «поэтических» словечек там же, начало «Декабристов» могли бы вызвать восхищение в авторе «Буvara и Пеккуше». И Толстой, подобно Флоберу, относит «романтическую» любовь, «влюбление» к «цивилизации», видит в ней признак испорченности человеческой природы.

Но вместе с тем он поглощен проблемой «настоящей», покоряющей себе человека любви и вслед за Руссо — и глубже его — старается вникнуть в вопрос ее нравственной ценности. Здесь у него колебания. В «Анне Карениной» он противопоставляет «дурной», греховной, «незаконной» любви — «хорошую», «законную». Позже, в «Крейцеровой сонате», в «Воскресении» он уже отрицает всякую плотскую любовь и этой любви, любви-эросу, противопоставляет любовь к людям, любовь-*caritas**. Лишь проникшись духом такой любви, возможно победить Природу, где царят Любовь-эрос и Смерть. Разрабатывая на свой лад тему «Дьявола», где Толстой еще стоит на точке зрения периода создания «Анны Карениной», Бунин словно отвечает вместе автору «Анны Карениной» и «Дьявола», а также и автору «Крейцеровой сонаты». Митя гибнет не столько оттого, что он несчастен в своей «хорошей» любви или — что он осквернил эту «хорошую» любовь «дурною», сколько оттого, что он весь отдался любви. Как Вертер, он изнемогает от избытка любви. Не в «Митиной любви», а в «Деле корнета Елагина», этом удивительном варианте «Тристана и Изольды», Бунин раскрывает свою интуицию жизни до конца. Любовь и Смерть — одно, и от них спасенья нет ни в чем. К этому ответу Толстому-моралисту, учителю жизни, Бунина привел Толстой-изобразитель ее. Что «Любовь сильна как Смерть» — это, со времен Библии, стало общим местом в философии, как и в поэзии. Но кто до Толстого сумел выразить эту идею с такой наглядностью, кто дал ее так увидеть, почувствовать? Когда мы читаем сцену последнего, окончательного объяснения Левина с Кити, нас, несмотря на то, что мы уже не сомневаемся в том, что оно приведет их роман к благополучной развязке, что им суждено счастье, благоденствие, согласие и проч., охватывает, вместе с восторгом, ужас: ибо мы чувствуем, что они уже не принадлежат самим себе, что их закружил какой-то вихрь, — пусть и не тот, адский, в котором обречены кружиться Паоло и Франческа или Вронский и Анна, символизированный вьюгою в ночь, когда они ехали из Москвы в Петербург. Счастье и благополучие в таком случае могут в любой момент кончиться катастрофой. Недаром Просперо, мудрый и благодетельный волшебник, в шекспировской «Буре», связав Миранду и Фердинанда узами любви, путается собственного дела и требует от Фердинанда, чтобы до заключения брака он не давал воли своим ласкам. В противном случае не будет им Божьего благословения; иссушающая сердце ненависть, подозрительность, раздоры своими плевелами осквернят их брачное ложе. От «хорошей» любви до «дурной» — один шаг. Собственно, только это, трагическое, настоящее и

* Милосердие (лат.).

знал «по-настоящему» Толстой. Когда он разрабатывает тему христианской любви, он обязательно сбивается на стилизацию тона евангельского повествования (чуть ли не каждая фраза начинается с *И* — как, например, в только что упомянутом конце «Чем люди живы»), а стилизация — вернейший признак того, что высказываемое, изображаемое не было открыто художнику в духовном опыте. Что Толстой был подлинным ясновидцем, но только в плане «земного», — это уже давно было понято, как и то, насколько он в этом близок к Шекспиру. Но этим еще не все сказано. Общая им обоим *жизненность* связана с их одинаковой концепцией человека как потенциального грешника, как возможной жертвы — не заблуждений духа (как у Достоевского), а избытка жизненной силы, беспомощности в борьбе с «жизненным порывом», *élan vital* Бергсона. Отсюда и их близость в художественном отношении. «Шекспир писал плохо, вы еще хуже», — польстил однажды Толстой Чехову, отзываясь о его драмах. На самом деле, конечно, нет никакого сходства между шекспировским театром и чеховским, — и нет писателя, который бы так напоминал Шекспира, как Толстой. Отбросим все внешнее, случайное, относящееся к «приемам», «манере», — разве тогда не станет очевидно, что «Власть тьмы» вышла из «Макбета», а «Крейцера соната» из «Отелло»? Дело, разумеется, не в теме, не в сюжете (преступление из корысти, из честолюбия, из ревности — избитые мотивы), а в понимании того, что составляет трагическую основу «сюжета». И опять-таки, следует обратить внимание на некоторые мелочи, свидетельствующие о прямом влиянии «писавшего плохо» Шекспира на Толстого. Крики, чудящиеся Макбету после убийства им короля и его спутников, и преследующий Никиту плач задушенного им ребенка; ужас Отелло, приближающегося к спящей Дездемоне с тем, чтобы задушить ее, — вот она жива еще и сейчас будет мертва, — и ужас Позднышева после убийства жены: она, которая была живая, теплая, сейчас лежит холодная, мертвая; зависимость Макбета от леди Макбет — и Никиты от Анисьи и Матрены. Выше было указано на композиционное сходство «*Mime Vivant*» и «Анны Карениной» — эффекты контраста «настоящего» и «условного». Один из английских знатоков Шекспира (W. Raleigh, Shakespeare, 1913) заметил в «Гамлете» подобное сопоставление в сцене, где Озрик, воплощение самодовольной светской пошлости, передает в изысканных, условных выражениях истрадававшемуся, смятенному духом Гамлету вызов Лаэрта. Если не ошибаюсь, Шекспир был первым, кто так переосмыслил и углубил избитый уже тогда прием создания эффекта путем сопоставления «ужасного» и «смешного», «высокого» и «низкого». Не послужил ли в этом Шекспир общим источником для Флобера и для Толстого?

Наконец, еще одно, что выделяет Толстого среди русских писателей и сближает его с Шекспиром, а отчасти и со всей английской литературой. Это его понимание женщины. Толстовские женщины совершенно лишены тех черт, из которых сложился условный тип «идеальной русской женщины», выразительницы «русской души». Недаром их обходят молчанием на «днях русской культуры» и в гимназических сочинениях. Любителям общих мест о них нечего сказать. Эти женщины никуда не «стремятся», никаких «подвигов» не совершают, не «томятся в окружающей их среде», ни против чего не «протестуют». Куда бедной Катюше Масловой до Сони Мармеладовой, Кити и Долли до Елены из «Накануне», до Лизы из «Дворянского гнезда»! Толстовская женщина не пригодится тому, кому нужна «подруга», «рука об руку» с которой он мог бы «двинуться вперед к лучшему светлому будущему». Она слишком поглощена «будничным», «мелочным», слишком заботится о домашнем уюте, о детях, которые в тургеневских и гончаровских романах просто отсутствуют (у Достоевского дети есть, но, во-первых, они ничуть не похожи на настоящих, а во-вторых, — и это главное — никакого общения у женщины Достоевского с детьми нет). Она не «мыслит», не старается «понять» любимого человека, не делает никаких попыток заглянуть, подобно Гретхен, в его духовный мир. Толстой это подчеркивает, говоря об отношении Наташи к Пьеру и Кити к Левину. Княжна Марья в этом отношении стоит у него особняком; но ее случай гениально использован им в качестве, так сказать, доказательства от противного: она знает, что Николай глупее ее, и — нисколько не тяготясь этим. Эта женщина умеет только любить нерассуждающей любовью, веря всецело в человека, которого она полюбила, жалеть его и терпеть от него все, что придется. Такова и шекспировская «идеальная женщина», воплощение «вечно женственного начала» во всей его чистоте, без малейшей примеси «мужского». Миранда, Джульетта, Дездемона, Офелия, Наташа Ростова, Катюша Маслова, Кити, жена декабриста Лабазова — ведь это родные сестры. Самый верный способ понять их — это сравнить наше впечатление от них с впечатлением от стольких других «героинь» мировой литературы. Они — единственные, с которыми мы действительно знакомы, в обыденном смысле этого слова: для нас они не «типы», не «образы», а женщины во плоти и крови. Это во-первых. А во-вторых: когда мы вспоминаем о них, нам становится радостно от сознания, что они есть, что они — с нами. И если действительно *das ewig Weibliche zieht uns hinan*, то — какое нам дело до всех изъяснов «философии» Толстого? Ведь при оценке Шекспира мы даже не задаемся вопросом: какова была его философия? И была ли вообще она у него?

ПАРАЛЛЕЛИ

Существует бесконечное количество форм влияния, воздействия Вождя на Массу, отношения Учителя и Школы. Изучение этих форм, их распределение по основным типам составляет, по крайней мере *должно* составлять, основную, в сущности единственную, задачу теории исторического процесса: ибо к «влияниям» человека на человека сводится вся историческая жизнь. И только ознакомившись с *строением* различных типов влияний, можно учесть как следует характер и значение каждого данного влияния со стороны его *содержания* — что составляет уже основную задачу *истории культуры*. История «влияний», история смены «школ» и «направлений» представляет бесконечный ряд особенностей, курьезных, если глядеть со стороны, на деле глубоко трагических. Как часто великий творческий гений воздействует — и притом не только на современников, но на *целый* ряд поколений — тем, что для него, для его творческой индивидуальности *не* характерно, метафизически «случайно», что даже иногда у него самого принадлежит не ему, как пролагателю новых путей, а его времени; как часто большой человек, ставши «авторитетным», своим авторитетом освящает то, чему он сам слепо *подчинился*, что было авторитетным *для него*, что он принял на веру, чему следовал в угоду моде. «Божественная комедия» изучалась в итальянских университетах XIV—XV веков как «Сумма», как энциклопедия всяческих знаний, и в *этом* видели ее поэзию. Вагнер погубил не одного композитора своей злополучной идеей «музыкальной драмы», как погубил ею и самого себя. Карамзин — конечно, не гений, но бесспорно один из умнейших и просвещеннейших людей своего времени — своим авторитетом поддержал уже до него выдыхавшийся, «слезоточивый» жанр, расплодил «карамзинистов», надолго дискредитировавших человека, с которым по культуре они не имели ничего общего.

Бывают случаи другого рода. Бывает, что в отношении учеников к учителю нет никакого недоразумения, никакого непонимания — и все же: без какой бы то ни было *вины* со стороны учителя влияние его оказывается *пагубным*. Простейший случай: учитель поработает своим совершенством настолько, что *творческого* усвоения созданного им уже не может быть. Длительное бесплодие итальянской поэзии после Петрарки и пластических искусств после Микеланджело объясняется этим. *Манера* каждого из этих мастеров была *его собственной* манерой, соотносительной его *идее*; но ученики следовали *только* манере: ибо они отваживались только *подражать* мастеру, не осмеливаясь его себе *ассимилировать*.

Но есть случаи много сложнее и много трагичнее. Бывает, что ученик вполне понял учителя, сознательно свободно последует ему — и все же остается бесплоден. И в то же время те, которые стоят от учителя в стороне, которые иной раз даже враждебны ему, испытывают на себе, сами того не сознавая, его благотворное, оплодотворяющее, обновляющее душу, обогащающее мысль, возбуждающее творческую способность влияние. Для истолкования этого случая уже недостаточно исследования *структуры* отношений между вождем и массой: необходимо исследование *содержания*, *смысла* того, чему учитель учит. Этот случай, стало быть, является проблемой, уже преимущественно относящейся к конкретной истории культуры. *Объяснить* его — значит вскрыть специфическую *порочность* идеи Учителя, т. е. выяснить отрицательную сторону соответствующего культурного момента.

В истории человечества можно засвидетельствовать *один* момент, когда этот тип влияния встречается в наиболее ярко выраженной форме и притом *несколько раз*. Это вторая половина XIX века и начало нашего века. Конкретные же случаи, относящиеся к типу, который я имею в виду, это случаи Маркса, Толстого, Фрейда и Пруста. Я думаю, что, хотя последние два случая еще слишком недавни и что поэтому мы здесь располагаем сравнительно небогатым по количеству материалом для наблюдений, все же можно уже и сейчас прийти к достаточно прочным выводам относительно *структуры* соответствующих влияний. Однако я считаю более удобным пока оставить Пруста в стороне. Во-первых, потому, что его случай осложняется, как увидим ниже, одним особым — и весьма существенным — приводящим обстоятельством; во-вторых, потому, что структура его ближайшего окружения не столь определительна.

Что до первых трех случаев — то они легко подводимы под один общий тип. Три имени — три *школы*. Для нас сейчас неважно различие социологического строения их: чистая секта (толстовство), партия (марксизм), свободное научное объединение (фрейдизм). По существу и последние две тяготеют к типу секты. Учитель является высшим, непререкаемым авторитетом. Верующие считают себя обладателями единственного правильного *метода* нравственного или политического поведения или научного исследования, единственного истинного *пути* к Истине, пути к Добру. Три секты объединяют, каждая пороэнь, людей вокруг мыслителей, влияние которых вне пределов этих сект, влияние «рассеянное», громадно, исключительно и благотельно. Каждый из них в своей области вводит нас в сферу необыкновенно значительного жизненного опыта: исторического, этического, психологического. Нельзя себе представить в наши дни историка, не читавшего «Капитала», и трудно вкратце формулировать, в скольких отношениях

Маркс углубил и расширил историческое понимание. Нет сомнения, что каждый нормальный человек, прочитавши «Так что же нам делать?», «Исповедь», «Воскресение», относится к жизни серьезнее, благоговейнее, чем раньше, строже, требовательнее к самому себе. Что касается Фрейда, то он столь же необходим психологу, сколько Маркс историку, социологу. Фрейд первый показал пути, которыми можно проникнуть *сознанием* в сферу *подсознательного*, первый стал систематически исследовать симптоматику подсознательной духовной жизни и тем безгранично раздвинул горизонты психологии и психопатологии; а тем самым, вслед за Марксом, и сферу всех наук, имеющих дело с духовной жизнью, т. е. наук «гуманитарных».

И в то же время, если обратимся к ближайшим последователям этих мыслителей, столь многосторонне оплодотворивших современную мысль, нас поражает их *бесплодие*. Можно ли назвать хоть единого толстовца, который заслуживал бы имя учителя жизни? А что такое толстовство, как не новый путь обновления жизни? Полную аналогию представляют марксисты и фрейдисты. Марксисты, как *таковые*, не дали науке ровно ничего. Есть превосходные книги, написанные марксистами. Но ничего специфически марксистского в них нет. Любопытно с этой точки зрения то, что сейчас делается в России. Всей культуре там полагается быть марксистской. «В духе марксизма» там пишутся все книги, чуть ли не вплоть до подобных «Хорошему тону» Германа Гоппе, вплоть до сонников и самоучителей танцев. Но надо признать, что в России выходит сейчас и немало дельных, иногда очень хороших книг под заглавием «Марксизм и...» (что угодно) и что вовсе не всегда первое слово заглавия выполняет роль флага для прикрытия контрабанды. Но опять-таки: достоинство этих книг ничуть не обусловлено марксизмом. Поскольку подобная книга хороша, она могла бы быть написана и немарксистом. Марксизм, как умственное направление, словно неспособен расти и развиваться. Марксист, как таковой, типичный глоссатор, комментатор или популяризатор.

Если марксистские произведения производят впечатление перепевов, то с фрейдистскими дело обстоит и того хуже: они кажутся *сухими*, и иногда очень злыми и меткими, *пародиями* на произведения Фрейда. Марксизм «академичен»; марксисты упражняются «в манере» мастера. Фрейдисты «манеру» своего мастера карикатурят. Толстовцы не делают ни того, ни другого. Они не пережевывают мысли своего учителя, не доводят их до уродливой и нелепой крайности. Они их только исповедуют.

Могут возразить, что охарактеризованное мною отношение трех названных учителей к их ближайшему окружению и к, за пределами его, находящейся среде ничего специфического в себе не заключает. Нередко ближай-

шие ученики того или иного авторитета хуже понимают его, нежели стоящие поодаль. Наиболее ценным, наиболее плодотворным бывает влияние, исходящее не от того, что прямо высказано учителем, а от того угадываемого, что лежит за этими высказываниями, от основной *интуиции* учителя. Самый факт причастности к какому-нибудь «изму» как-то обязывает и связывает, препятствует *творческой* ассимиляции. Наконец, секта или партия направлены в первую очередь на *действие*, что предполагает самоотречение, самоограничение, дисциплину. Все это верно. Но все же: сектами были и раннее христианство, и лютеранство, и кальвинизм. Платонизм, гегельянство, кантианство были школами. Однако в пределах этих сект, школ жила свободная мысль, росла и развивалась доктрина. Адепты соответствующих учителей были живой связью между ними и миром. Свет зажженного учителем огня излучался в мир сквозь них и в их преломлении, не — *мимо* них.

Но ведь есть же и среди марксистов толки, секты, школы, направления? Можно ли в таком случае говорить, что марксистская мысль не живет, не развивается, не «становится»? И нельзя же *все* разногласия среди марксистов сводить единственно к тактическим спорам? Есть ведь и теоретики марксизма? Да, но что они делают с доктриной учителей? Они ее штопают, перелицовывают, красят, лакируют; утюжат, скоблят, перестраивают, одним словом, проделявают всевозможные манипуляции, каким поддается «мертвая материя», — иначе, как в этих метафорах, не выразить характера работы марксистской мысли. Доказательство, что это так, в том, что вся эта работа выполняется единственно для нужд Школы. Ибо она обращена *всецело на самую доктрину*, тогда как творческая работа над доктриною *исходит* от последней и, значит, в каком-то отношении обращена *от* нее — в сторону. Вот почему работа теоретиков марксизма оказывает влияние только в пределах самой Школы. Вне стен последней она не излучается никак. Никакой мыслящий человек не может обойтись без Маркса. Но какому немарксисту нужны Плеханов, Бухарин или Роза Люксембург? Равным образом никакой психолог не может обойтись без Фрейда. Но читать труды, например, Ермакова, обнаружившего «комплексы» Пушкина и Гоголя, стоит разве что для потехи.

Всякая Школа тяготеет к тому, чтобы сомкнуться вокруг учителя, замкнуться в его учении. Но такова возбуждающая сила доктрины, укорененной в личности Учителя, выражающей его индивидуальность, что, помимо воли учеников, против воли, без ведома их, доктрина, *благодаря им, посредством их*, разбивает воздвигнутые вокруг нее стены Школы. Тем самым перерождается Школа. Она перестает быть Школою, ее культура становится культурой всего ее окружения, от которого Школа берет столько же, сколько и

дает ему. Так христианство пропиталось эллинизмом и само пропитало его. Но между тем как Маркс, Толстой, Фрейд столько взяли от окружающей культуры и столько дали ей, марксизм, толстовство, фрейдизм отделены от мира непроницаемыми переборками. Социал-демократия — могучий фактор современной жизни, но такой же, как электричество, пар, радий: внешняя сила, не — элемент культуры. С ней считаются, ею пользуются, от нее оберегаются, но ею не проникаются. Она действует, но не *влияет* (в подлинном смысле этого слова).

В каждой идеологии самое значительное, то, из чего она берет свое начало, — лежащая за нею интуиция, а вместе с тем и тем самым то, к чему она стремится, на что она направлена, — соответствующий этой интуиции идеальный образ Сущего. Собственно, о «начале» и о «конце» здесь можно говорить лишь условно: ибо этот идеальный образ и эта интуиция *одно и то же*. Идеология есть путь, который проделывает сознание для того, чтобы вернуться к своей исходной точке. В идеологии разворачивается первоначальная интуиция и просветляется открывшийся внутреннему опыту идеал. Поэтому идеология есть прежде всего *метод*. Метод есть самое ценное, самое важное в ней. Методом она, в сущности, исчерпывается. Ибо метод и есть в ней то, что постоянно творчески *становится*. Усвоить себе чужую идеологию — значит усвоить ее метод. Этим истинное, т. е. *творческое* усвоение отличается от ученического подражания, состоящего в следовании, так сказать, «грамматике» метода, не ему самому, не его «духу».

Таков *нормальный* тип зарождения, развития, распространения идеологий. Но бывают исключения, бывают большие, порочные идеологии, бывают разрывы между методом и мыслью, между интуицией и умственной работой. Случается, что мыслитель, в силу тех или иных условий, не может привести в согласие своей мысли со своим методом. Знаменитый «естественнонаучный» метод Тэна, «позитивиста» по недоразумению, только вредит Тэну — гениальному историку. Его историческая интуиция диктовала ему *не тот* метод, который он признал и объявил «своим». У Тэна было *два* метода: один, скрытый, которым он в действительности шел, другой, признанный им, теоретически им разработанный, на который он постоянно заставлял себя сбиваться.

Подобно Тэну, Маркс был наделен необычайной остротой исторической интуиции. Но его *мысль* вступила с нею в борьбу. Он навязал себе злополучную, нелепую, в своем существе *бессмысленную* теорию «бытия, определяющего сознание», теорию, основанную на незаконном, наивном, грубом гипостазировании соотносительных понятий, следовательно, на полном игнорировании первейшего принципа диалектического метода — и тем

самым он в корне извратил метод Гегеля, вынул из него душу, подменила творческое самораскрытие Идеи внутренне противоречивым, невозможным, немислимым «становлением» обездушенного, т. е. мертвого, т. е. несуществующего «бытия» — и все усилия глоссаторов Маркса бессильны оживить убитый учителем метод: ибо истинная диалектика несовместима с предпосылкой, по которой из двух аспектов Жизни один «определяет» собою другой.

Если Маркс умертвил чужой метод, вместо того чтобы себе его усвоить, то Фрейд искажил свой собственный. Открыв плодотворнейшую истину соответствия всевозможных «ошибок» во внешнем самообнаружении личности с ее подсознательной сферой, что могло бы безмерно обогатить и углубить наше представление об Индивидууме (и действительно обогатило его), сам Фрейд бесконечное разнообразие скрытых в глубинах подсознательного возможностей свел к ничтожно-жалкому числу произвольно отобранных им и произвольно объявленных основными, первичными «комплексов». Метод, открывающий такие могучие возможности индивидуализирования всякой личности, обратился у самого создателя его в метод обезличивания величайших индивидуальностей. Если Маркс пародировал Гегеля, то Фрейд пародирует себя самого. Немудрено, что его ученики не могли быть ничем иным, как его пародистами.

Метод поведения можно, разумеется, лишь условно сопоставлять с методами мышления. Все же нельзя не отметить внутреннего сродства между методом учителя жизни, Толстого, и методами теоретиков, Маркса и Фрейда. Метод Толстого есть ответ на его вопрос: «Так что же нам делать?» Ответ гласит: не делай. Подобно методу Маркса или Фрейда, и метод Толстого есть метод, вывороченный наизнанку, пародия метода.

Теперь можно обратиться к Прусту. Я думаю, что каждому, осилившему тринадцать томов его романа, всякий другой роман уже должен казаться в чем-то устарелым. У всякого романиста он найдет недоработанные, не окончательно претворенные искусством, «сырые», сфотографированные детали, всякая, самая углубленная характеристика покажется еще слишком поверхностной, слишком массивной, упрощенной. Другими словами, мы имеем полное право утверждать, что после Пруста уже просто нельзя писать так, как писали до Пруста. Пруст не только вошел в мировую литературу, он вошел и в историю ее. О том, как, в чем скажется влияние Пруста, конечно, нельзя говорить: литература есть творческое становление. Но о влиянии Пруста на тех, кто уже вошел в его школу, говорить можно. Уже есть писатели, являющие собою пример таланта, которому угрожает опасность погибнуть от подчинения прустовскому методу. Ибо у Пруста есть, наряду с манерой, и опреде-

ляющий ее метод. В основе этого метода лежит та концепция душевной жизни, согласно которой все подчинено времени. Индивидуальность, «я», не «вещь», а «процесс», не *ergon**, но *energeia*** . Но у Пруста эта истина представлена так, что личность просто распадается на бесчисленное количество диалектически становящихся «мгновений», в сущности же, улетучивается, исчезает. Его роман двойственного состава. С одной стороны, множество «характеров», «типов», выведенных в согласии с классической традицией «нравоописательного» романа, традицией, намеренно и тонко утрированной, так что получается галерея карикатур, коллекция гениально пародированных уродов. С другой, один, показанный уже не в проекции, а реально, т. е. во времени живущий носитель «потока сознания», тот «я», от имени которого ведется повествование. И вот этот-то реальный индивидуум у Пруста оказывается абсолютно безличным. Становясь, реализуясь, он тем самым уничтожается. Метод Пруста — это бьет в глаза — не что иное, как доведенный до крайности метод Бергсона, а результат таков, что нельзя не задаться вопросом: не следует ли к четырем названным мною именам прибавить пятое или лучше — переменить четвертое имя? Пруст может быть взят в качестве примера — единственного, но, имея в виду его гениальность, сколь разительного! — губительного влияния бергсонизма как метода, — примера, вскрывающего внутреннюю порочность философии великого и опять-таки, несомненно, безмерно обогатившего и оплодотворившего современную культуру мыслителя, — порочность, состоящую в том, что, исследуя «творческую эволюцию», он сознательно запретил себе вопрос, что же именно становится? — что в противоположность своим величайшим предшественникам, Николаю Кузанскому, Лейбницу, Гегелю, Бергсон не пришел в результате своего философского опыта к предельной идее индивидуальности *Всеединства*. Между тем только в этой идее может быть укоренена идея эмпирически становящейся индивидуальности, иными словами, подлинного творчества, — ибо индивидуальность есть творческий акт и ничего больше.

Я не случайно подбираю имена. Я назвал людей, из которых каждый в своей области является бесспорным учителем и вождем людей, воздействие которых испытал на себе всякий хоть сколько-нибудь прикосновенный к нашей культуре; так что они, эти люди, суть подлинные представители этой культуры, по которым ее и надо изучать. Выяснив то общее, что этих столь

* Продукт деятельности (лат.).

** Деятельность (лат.).

различных людей роднит между собою, выясним и «дух» этой культуры, ее собственную индивидуальность. В чем же это общее состоит? К чему оно сводится?

К тому, что все они, так сказать, «разоблачители». Маркс и Фрейд за реальностью, непосредственно данной, и в ней ищут другую, «более реальную» реальность, «субстрат» первой и ее «причину». В каком-то смысле «бытие» реальнее «сознания». Марксу недостаточно установить сродство (кажущееся или действительное — это все равно для нас в настоящей связи) между культом святых, посредников между Богом и верующими, и появлением купца, торгового посредника: первый факт, факт духовной в узком смысле слова культуры, для него является «производным» второго, факта культуры «материальной». Сознание реагирует прежде всего непосредственно на производственные отношения, а затем уже возводит над ними «идеологическую надстройку». Теоретик марксизма Бухарин еще и сейчас находит возможным стоять на точке зрения, что «мысль есть движение вещества» и что сознание не что иное, как «последствие» движения тела. «Комплекс», спрятанный в потемках души Леонардо да Винчи, Пушкина, Гоголя, Толстого, даже Иисуса Христа (один из фрейдистов отважился на «психоанализ» Сына Божия), для фрейдистов в каком-то смысле «реальнее» Джоконды, «Медного всадника», «Мертвых душ», «Анны Карениной» и Евангелия. Для Толстого инстинкты и вождления «реальнее» убеждений и верований, а Смерть «реальнее» Жизни. Сознание «сводится» к бытию, художественное, философское, религиозное творчество «сводится» к «комплексам», высшее «сводится» к низшему, возвышенное «оказывается» низменным, прекрасное — гнусностью, его «определяющей». Для Пруста «обрести» себя, свое «я», значит только «обрести утраченное время», пройти памятью однажды пройденную жизнь. Поскольку время есть условие реализации «я», время «реальнее», нежели «я».

В плоскости религиозно-этической это умонастроение выражается в своеобразной переоценке ценностей. Низшее, на которое высшее «сводится», может тем самым показаться «лучше» высшего. Толстовское смирение есть смирение не перед высшим, а именно перед низшим, смирение «культуры» перед «природою», «смысла» перед «бессмысленным». «Бессмысленное» мудрее «смысла». Иван-дурак умнее умника.

Отсюда и особый вкус иных разоблачителей к «Ничему», к пустому месту — следствие той вывороченной наизнанку метафизики, в основе которой лежит принцип не наибольшей, а наименьшей «полноты бытия».

Если разоблачитель вместе с тем Учитель жизни, реформатор, то он попадает в затруднительное положение. Деятельность преобразователя, про-

поведника направляется образом того идеального состояния, которое он противопоставляет данности как нечто «более» реальное «менее» реальному. Но как быть такому преобразователю, который привык «высшему» противопоставлять в качестве «большой» реальности «низшее»? Психологически вполне естественно, что выразить свой идеал он в состоянии разве только в отрицательных определениях. Не-деланию Толстого соответствует, в качестве осуществленного Царства Божия, не-бытие, нирвана. И Маркс свой земной рай рисует единственно отрицательными признаками, перечисляя, чего в нем *не* будет. Не будет частной собственности, не будет классов, не будет государства, не будет религии. Что же *будет*? Этого вопроса Маркс не поставил.

«Разоблачители» вместе с тем и *разлагатели*. «Свести» высшее к низшему — все равно что разложить сложное на простое. Отсюда легко возникает особый уклон — влечение к элементарному и к самому *процессу разложения*, распада сложного на элементы, Смерти. Искусство жизни для Толстого есть искусство умирать. Чем проще живое, чем оно менее живо, тем «лучше» оно умирает. «Простой» мужик умирает «лучше» образованной барыни и далеко «лучше» мужика. Вот, собственно, сущность философии Толстого — прямая противоположность философии великих *гуманистов*, ставивших человека в центре мироздания и учивших, что только человек умирает в полном смысле слова, ибо умирая он завершает процесс становления своей индивидуальности и тем самым рождается в вечную жизнь. Влечение к анализу, культ разложения и разоблачения приводит к тому, что прижизненное саморазложение, самоанализ, начинает казаться пределом самоосуществления, самоутверждения личности, полной реализацией своей индивидуальности. Недавно в замечательной статье («Разложение личности и "внутренняя жизнь"», «Числа», № 4) Н.М. Бахтин высказал верную мысль, что такова доминирующая черта культуры «ненавистного», как выражается он, XIX века. Для того чтобы без помехи предаться этому, чтобы этим путем «обрести» себя, личность отъединяет себя от «среды», замыкается «в себе», т. е. *ни в чем*, ибо отъединенная личность уже перестает быть личностью, — и анализирует, разлагает то, что *уже разложилось*. Добровольно затворившийся в пробковой комнате Пруст, весь свой чудный дар писателя и сердцеведа обративший на поиски самого себя при помощи самых утонченных способов саморазложения и самоистребления, — трагическая фигура, полная глубочайшего символического смысла. В Прусте как бы воплотилась в своем самом крайнем, исчерпывающем выражении основная культурная тенденция на наших глазах уходящего в прошлое исторического периода.

ЧЕХОВ

Если бы Чехов был только бытописателем 80-х годов, он был бы уже давно забыт — вместе с этими самыми скучнейшими и бездарнейшими годами. Великий художник из материала, который он берет из «реальной» жизни, создает вечные образы, *типы*. Кроме типа безвольного — не просто человека, но «интеллигента», Чехов создал еще ряд других — тех самых, над которыми с незапамятных пор работает мировая литература. Чехов их обработал по-новому, по-своему. Русская критика, то «общественная», то «философская», то «формальная» — всего меньше *литературно-историческая* — этим не интересовалась. Индивидуализировать писателя — а это прямое дело критики — нельзя иначе, как путем литературных сопоставлений. Мы поймем Чехова, исходя из определения его места в мировой литературе — и именно выяснив его особенности трактовки некоторых *постоянных* литературных типов.

Начну с самых «скромных».

1. ЖИВОТНОЕ. Животные в литературе похожи больше на геральдических, чем на настоящих. «Благодарный» лев, «умная» и «верная» собака, даже «верный» лебедь Лоэнгрина, «эгоистическая» кошка, «лукавая» лисица и т. д. Мы приписываем животным человеческие свойства. Душевная жизнь нормального (взрослого) человека есть поток *апперцепций*, т. е. представлений, истолковываемых в свете всей массы предыдущих представлений. Ее основа — *память*, порождающая *время* («реальную длительность», как говорит Бергсон). Животное ни о чем не помнит, т. е. никак не связывает представлений, т. е. живет *без времени* — как мы во сне. Каштанка очень быстро и бесследно забыла и сапожника, и Федюшку. Увидев их в цирке, она реагирует на привычное раздражение с неудержимой силой привычного рефлекса, не ослабленного несуществующим для нее временем (ничего не помня — в нашем смысле слова, животное ничего и не забывает — в нашем же смысле слова), и вот уже только что пережитая жизнь у нового хозяина выпадает из ее сознания, как из нашего — сон после пробуждения. Каштанка — *первая* в мировой литературе *подлинная* собака (только Киплинг приближается к этому).

2. ДИТЯ. Детство Толстого, Руссо, Диккенса, Доде, описанное Толстым, Руссо, Диккенсом, Доде, — это потерянный рай взрослого Толстого, Руссо и т. д. Взрослый человек видит себя в детстве самим собою, только

«невиннее», «наивнее», «чище». Литературный ребенок — двойник «добротого дикаря» философов Просвещения, «совесть» взрослого человека, как «добрый дикарь», «сын природы» — совесть европейца. У Достоевского «детки» к тому же еще «с надрывом» и любят заглядывать в «бездны» — несносная фальшь, которой, однако, не замечают: ибо детей мы знаем так же мало, как и зверей. Ребенок Чехова (как много Чехов писал о детях!) походит больше на Каштанку, нежели на авторов «Исповеди», «Детства и отрочества» или «Давида Копперфильда». Его интеллект в зачаточном состоянии, он мало помнит и скоро забывает, он живет реакциями на внешние раздражения, вне времени, без времени. Как чеховские звери, так и чеховские дети необыкновенно привлекательны, хотя они лишены всех тех качеств, которыми их обычно снабжают писатели: лучшее доказательство безусловной правдивости изображения. Это — настоящие дети. И опять-таки: только некоторые англосаксы, тот же Киплинг, Марк Твен, приближаются в этом отношении к Чехову.

3. УЧЕНЫЙ. Подобно животному или дитяти, и ученый изображается в литературе согласно с общепринятыми представлениями, т. е. совершенно ложными. Как «средний» взрослый человек не может себе представить, что такое душевная жизнь без интеллекта, так он не представляет себе и душевной жизни при повышенном интеллекте. Недостаток представления заменяется фантазиями. Ученый в литературе это — или великий гений, который проводит время среди своих «колб» и «реторт», погруженный в «фолианты» (книги в 8-ю или в 16-ю долю листа ниже его достоинства); он знает «все» и открыл что-то такое, что перевернет мир вверх дном; или — идиотический педант, буквоед, а нередко притом и шарлатан. Но всегда и во всех случаях он ничего не смыслит в «жизни», невинен в этом отношении, «как младенец», или просто «глупо наивен» и «легендарно» рассеян. Чеховский профессор из «Скудной истории» отличается от всех прочих профессоров в литературе как раз тем, что он, напротив, разбирается в «жизни» так же хорошо, как в науке, ибо применяет к ней те же самые приемы мышления. Именно потому, что он видит «жизнь» лучше других, он в жизни так одинок духовно. Чехов был сам прикосновен к науке (только очень ученый врач мог бы написать «Палату № 6»). Он сам наблюдал жизнь как ученый, добросовестно, методически проверяя себя. Его «открытие» ребенка, животного, ученого — подлинные научные открытия, и притом такие, которые имеют отношение к основной проблеме, в которую

обязательно упирается всякий истинный, т. е. критически относящийся к тому, что составляет его силу, ученый: к проблеме *интеллекта*.

4. **ЖЕНЩИНА.** (...Das ewig Weibliche zieht uns hinan...). Проблема «чистой» женщины, женщины как носительницы «вечно женственного», у Чехова является отчасти также одной стороной основной проблемы: интеллекта. Чеховская «чистая» женщина это — «душечка» Оленька. Подобно Каштанке, подобно любому чеховскому ребенку, она — лишена интеллекта. Он бы ей только мешал осуществить призвание «чистой» женщины. Как ребенок, как животное, она только отзывается на внешние впечатления. Но, в отличие от ребенка, от животного, она отзывается на них не постольку и не так, поскольку и как это нужно ей как особи, а в зависимости от своей потребности любить, отдаваться, служить людям. На первый взгляд она напоминает Наташу у Толстого. Но опять-таки: Наташа отдается Пьеру, делает своими, ничего в них не понимая, его убеждения потому, что Пьер отец ее детей, что, служа ему, она служит «роду». Наташа — «самка», как ее называет Толстой. Если она любит бескорыстно, то инстинкт ее «заинтересован». Толстой-философ «осмысляет» и тем *развенчивает* любовь. «Душечка» — это глубоко символично — *не имеет детей*. Она служит любви для любви. Она — *святая*.

5. **ЕВРЕЙ.** Тип еврея в литературе — общеизвестен. Чаще всего это — «жид», существо трусливое, стяжательное, предательское и злобное. Или же это — духовный «вождь», толкающий человечество «из мрака к свету», жертва «невежества» и «предрассудков». И еврей, подобно выше перечисленным категориям, для «среднего» человека — книга за семью печатями. Не понимая еврея вообще, «среднего» еврея, «средний» человек судит о евреях по представляющимся ему с самыми фантастическими или с самыми шаблонными — вернее, одновременно фантастическими и шаблонными — чертами, исключительным евреям. Чехов изображает «просто» еврея. Один из немногих, Чехов усмотрел его *загадочность* и нашел ключ к ней. Действительно, и «средний» еврей «ненормален», не похож ни на какого не-еврея. Эта непохожесть, эта ненормальность и отсюда непонятность еврея коренится в том, что среди более или менее духовно «оседлых» людей еврей — вечный скиталец. Это, кроме Чехова, понял и гениально выразил Шарль Пегги. Еврей и дома живет, как в гостинице. У него нет дома. Это — «перекати-поле». Он всегда — «в дороге». Он ко всему подходит «со стороны». Он и от себя рад уйти, он и себе самому чужой. Не знаю, кто, кроме Пруста (но Пруст был сам полуеврей), подметил так гениально этот своеобразный *еврейский антисемитизм* (Александр Иваныч, он же Исак, из «Перекасти-поля», Соломон из «Степи»). Отсюда, из этой *душевной*

тревоги (см. «Перекасти-поле») рождается и еврейское *беспокойство ума*, то, что роднит Александра Иваныча и Соломона с Эйнштейном, который берет под сомнение самые законы нашего мышления.

Животное, дитя, «чистая» женщина, ученый, еврей изображались и изображаются в литературе с различными степенями талантливости и художественного совершенства. Но общие концепции этих категорий у самых талантливых писателей *те же самые*, что в «Задуманном слове», «романах для юношества», сборниках анекдотов, мелодрамах. Чехов здесь стоит совершенно — или почти совершенно — особняком.

В конце концов все писатели изображают самих себя. В каждой душе есть «все», потенции всех добродетелей и всех пороков. Гете говорил, что нет такого преступления, на которое он не чувствовал бы себя способным. Стоит только «потенцировать» ту или иную черту — и создается тип. Но гораздо труднее понять душу, которая в *своей основе* отлична от нашей, понять сознание без интеллекта или с гипертрофированным интеллектом или душу, которая сама для себя «чужая». Есть писатели, по размаху, по гениальности, по мощи интуиции безмерно превосходящие Чехова. В каждой мелочи «действительной жизни» они видят символы величайших, значительнейших тайн, все частичные проявления этой жизни они объединяют общим смыслом, прозревая сущность Все-жизни, Все-единства. Чехов этому был чужд. Обо всем этом он не спрашивал, не позволял себе спрашивать. Спрашивать о том, что такое жизнь, говорил он, все равно что спрашивать, что такое морковь. Это бессмысленный вопрос. Морковь есть морковь, а жизнь есть жизнь. Вот и все. Принято называть его «писателем без мирозерцания». Но мало есть писателей, равных ему по силе и остроте наблюдающего, взвешивающего, исследующего *ума*. В этом отношении я бы поставил его наряду с Пушкиным. Пушкин был исключительно умен, а сверх того еще и гениален. Но его *гений* был художественный, не — философский. Философский гений ищет принципа, который бы «объяснил» мир, открыл бы его «смысл», его *цель* или хотя бы его причину. До сих пор никому не удавалось выяснить, в чем состояла «философия» Пушкина. Гершензон писал о «мудрости» Пушкина, — подсунав ему свою собственную. Пушкин «объединил» мир, «осмыслил» и «оправдал» его, претворив его в свою совершеннейшую поэзию. Чем же заменил недостаток «мирозерцания» Чехов?

По отношению к прозаику это — особый вопрос, и этот вопрос не может не быть поставлен. В прозе, в отличие от поэзии, «материал» не подчиняется *целиком* художественной идее. В поэзии «что» и «как» сливаются оконча-

тельно. В прозе они существуют раздельно. Так как Чехов упорно отказывался следовать шаблонам современных ему «хранителей славных заветов русской литературы», так как, в отличие от своего Тригорина, образ которого имеет лишь наполовину автобиографическое значение¹, он не соглашался писать «о правах человека» и о «будущем народа», то Михайловский удостоил его званием «фотографа». Непонимание Чехова сказалось и здесь. Непонятен был путь, путь ученого наблюдателя, которым он шел, незамеченными остались открытия, которые он сделал, неоценен тот результат, которого он достиг, которого достигает всякий, идущий этим путем до его конца. Пушкин связывал ум с добротой. Злы, говорил он, бывают только дураки и дети. Надо оговориться: эта связь существует у доброты по необходимости лишь с умом пушкинского и чеховского типа, с умом, занимающимся «холодными наблюдениями». Чехов все видит в своем «настоящем» свете, все «снижает», все упрощает и, в конце концов, — то, что он увидел, что он понял, вызывает в нем жалость. Жалость — основное чувство Чехова. Оно у него всеобъемлюще и не знает исключений. Ему жалко своих нудных, неловких, неспособных любить и сильно желать «героев», жалко степи, жалко ее сожженной солнцем травы, жалко одинокого тополя на холме. Пожалеть и простить — вот одно, с чем следует подходить к жизни. Кухарка Марья возвратила к порядочной жизни пьяницу, которого вздумал наставлениями и работой «спасать» адвокат, тем, что пожалела его и делала за него эту работу. Мораль кухарки Марьи, мораль слабого и пьяного отца Анастасия, уговаривающего дьякона не посылать сыну великолепного укорительного письма, сочиненного благочинным, пожалеть сына, простить его, — это мораль самого Чехова.

Говорить о писателе значит, в силу необходимости, говорить о себе, о своем впечатлении от писателя. Ибо писатель живет в нас, с нами растет и изменяется или — он для нас не существует. «Объективная» критика — внутренне противоречивое понятие, вернее — пустое слово. В конце концов всякая критика сводится к анализу собственного нашего восприятия данного автора. Я должен признаться откровенно, что я не знаю, какое место в иерархии русских писателей «подобает» Чехову. Я знаю лишь одно: есть писатели, производящие неизмеримо более сильное впечатление. Толстой покоряет мощью жизненного порыва, Достоевский потрясает зрелищем титанических столкновений идей, воплощенных в образы. Но они и отталкивают. Толстой — безнадежностью своего

¹ Об автобиографичности Тригорина см. мою статью «Беллетрист Тригорин» в «России и славянстве», 10 августа 1929 г.

натуралистического мироощущения, Достоевский — не дающим передышки насилием над материалом, его *утрированием*, необходимым для того, чтобы в нем могли воплотиться его исполинские идеи. Чехов всегда привлекает и никогда не отталкивает. Есть у Чехова вещи, которые хочется постоянно перечитывать, как Гоголя. «Письмо», «Панихида», «Архиерей», «Свирель», «Скучная история», «Степь», «Душечка», «Святою ночью», «Каштанка», «На пути», — все рассказы о детях. Это — по большей части — как раз те рассказы, в которых с наибольшей силой проступает его господствующее чувство — жалости. В чеховской жалости нет никакого «надрыва» и никакого усилия. Достоевский заставляет, хочет нас заставить почувствовать жалость к тому, что возбуждает в нас отвращение. Но чаще он заражает нас чувствами ненависти и ужаса. Может показаться странным, даже, пожалуй, кощунственным, сравнивать с Достоевским, великим религиозным мыслителем, пророком, Чехова — «писателя без мирозерцания». И все же я решаюсь сравнение продолжить и договорить свою мысль до конца. Достоевский возносит нас на захватывающие дух религиозно-философские высоты; православие вряд ли имеет в наши дни другого столь же глубокого, столь же пламенного истолкователя. И все же: есть в русском православии нечто, о чем Достоевский хорошо знал, что он всеми силами стремился передать и чего он не передал. Та именно смиренная, тихая поэзия, тот дух кротости, всепрощения, жалости, о котором Достоевский проповедовал и которому он был внутренне чужд. А безрелигиозный, вообще «лишенный мирозерцания» Чехов этим духом оваян и сообщает нам его дары. Достоевского всю жизнь «мучил Бог». Гоголя, как уверяют специалисты по этой части, мучил черт. Толстого не мучили ни тот, ни другой — и это составило жизненную драму Толстого. Свое душевное здоровье он переживал как болезнь. Пушкин и Чехов ни с какими мистическими величинами дела не имели, но это для них не было лишением. Не то чтобы они не видели, не ощущали загадочности, таинственности жизни. Только тупые и бессодержательные люди неспособны к этому. Но Тайна жизни не была для них главным «предметом», не заслоняла от них самой жизни. И вот любопытно, что в плане «презренной» прозы Пушкин очень напоминает Чехова. «Капитанская дочка» светится тем же неярким, теплым, ровным светом «бытового» русского православия, который исходит от лучших вещей Чехова. В известном смысле эти двое — наиболее «русские» из всех русских писателей.

БУНИН И ЕГО МЕСТО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Развитие всякой национальной литературы совершается, вполне естественно, по одной общей схеме: сперва отдельные великие писатели — литературы как прочно организованного целого еще нет, затем слагается известная литературная традиция, которая по-разному подчиняет себе писателей: она сковывает слабых, которые либо жуют жвачку, твердят чужие уроки, либо, стараясь отделаться от нее, лишенные оригинальности, упражняются в оригинальничанье, вернее, попросту подражают каким-нибудь иностранным образцам; она освобождает творческую энергию сильных, является для них тем лоном, которым питается их творчество. Поэтому, когда литературная традиция уже есть налицо, каждый большой писатель по-своему «представляет» национальную литературу и помогает уяснить ее собственную индивидуальность. Чем крупнее, чем своеобразнее писатель, тем характернее он для национальной литературы. Бунин ни на кого из русских писателей не похож, но в нем по-своему выражена одна общая всем большим русским писателям черта. Поэтому говорить о Буине значит говорить о русской литературе в целом. Вскрывши эту общую черту, этот родовой признак, тем самым вскроем, в чем состоит индивидуальность русской литературы — и притом в двух отношениях: индивидуальность ее духа и ее структуры, причем мы убедимся, что то, что сейчас сказано об общей схеме развития национальных литератур, применительно к русской литературе должно быть видоизменено и ограничено.

Общий родовой признак русской литературы у Бунина особенно выпячивается, выступает как-то угловато и так, что подает повод к разным недоразумениям того порядка, который принято называть «общественным». Это — ненависть ко всякой условности, всякой лжи и фальши. Способность ненавидеть ложь и фальшь развивает особую подозрительность насчет всего того, что принято «читать», недоверчивость по отношению ко всему тому, что изобилует «совершенствами». Разумеется, правдивость, искренность и отвращение к условности являются первым условием всякого творчества. Но здесь все дело в, так сказать, дозировке, в границах той подозрительности насчет условно «прекрасного», которая неразлучна с искренностью. У Бунина же, как у большинства великих русских писателей, эти границы чрезвычайно широки.

Принято считать, что главной чертой русской литературы является то, что она всегда стояла «на страже добра», учила «справедливости», призывала к «гуманности» и т. п. Но какая же заслуживающая этого имени литература не выполняла таких задач? Как возможна, как мыслима культура без идеала Добра? Аморальный и аморалистический эстетизм, приводящий обязательно к безобразию, — явление упадочное. Такие полосы упадка переживали все литературы, в том числе и русская. Но в моменты их расцвета все литературы одинаково служили Добру и Истине и только поэтому были в состоянии служить и Красоте, т. е. быть искусством.

Своеобразие русской литературы состоит в особенном характере этого ее служения. Новая русская литература, та, которую одну только мы в состоянии рассматривать как организованное целое, началась с Державина. Державин был прежде всего одописец. Но Ходасевич верно заметил, что оригинальность Державина как одописца состояла в том, что он, в сущности, сломал одописный канон, обратил оду в ее некое отрицание. Снизил тон оды он еще тогда, когда «пел» *богоподобную Фелицу*. Но замечательно то, что вопреки репутации, он «певцом Фелицы» не был. Сейчас уже стало общепринятым то совершенно правильное мнение, что ни один из великих русских писателей не изобразил «героя». Но, кажется, не было достаточно обращено внимания на то обстоятельство, что истинно великие русские писатели стоят в этом отношении в русской литературе особняком. Русская второклассовая «беллетристика», начиная с Карамзина, которому в художественной литературе принадлежит очень скромное место, и кончая новейшими исполнителями «социального заказа», кишит «героями» всяких сортов: сначала добрые молодцы, доблестные сыны отечества, затем «молодые люди без пятнышка» (слова Чехова), затем душики-босьяки и, наконец, душики-спецы, строители «лучшего светлого будущего».

Этим свойством русской литературы определилось ее весьма своеобразное отношение к русской жизни. Историю русской литературы полагается изучать в нашей школе на произведениях великих русских писателей. Между тем русская литература, в их лице, изображала русскую жизнь далеко не полно, не всесторонне и в каком-то отношении несправедливо. Русская жизнь была много ярче, богаче, «героичнее», нежели как она отражена в русской литературе. Та же «беллетристика», которая пыталась изображать героическую сторону русской жизни, делала это так казенно, пошло и лживо, что говорить о ней как об источнике знакомства с русской жизнью, конечно же, нельзя (в этом

отношении следует сделать исключение, кажется, для двух только писателей, находящихся между двумя уровнями — «классической» литературы и «беллетристики»: это Писемский и Лесков).

С этим связано и то своеобразие строения русской литературы, о котором было сказано выше. У каждой другой из мировых литератур можно подметить известное единство стиля, общее в каждый данный эволюционный момент всем ее уровням. К русской литературе это неприменимо. На верхах ее — несколько ярчайших индивидуальностей, из которых каждая, с точки зрения стиля, является совершенно обособленной величиной; ни одна литература в этом отношении не была столь богата и столь разнообразна (в истории искусства вообще единственную параллель русской литературе представляет с этой точки зрения немецкая музыка, отчасти же и русская). Что касается до «беллетристики», то последняя, в силу недоразумения и без всякого на то права, связала себя с Гоголем, на самом же деле в стилистическом отношении продолжала скорее уж Загоскина.

В истории русской литературы наступил однажды критический момент, о котором надо вспомнить, чтобы понять историческое место Бунина. Это было последнее двадцатилетие минувшего века. Тогда казалось, что родник русской поэзии окончательно иссяк; а что касается прозы, то здесь, с тех пор как Толстой стал отходить от художественного творчества, наступило беспредельное господство «беллетристики».

С отталкивания от «беллетристики» началась деятельность преемника Толстого и предшественника Бунина, Чехова. Одновременно зарождается широкое, многообразное, обладающее громадной притягательной силой движение, выходящее далеко из рамок литературы, принесшее последней немало пользы, немало и вреда, движение, выразившее себя преимущественно в так называемом символизме.

Поскольку дело идет о литературе, положительной стороной этого движения была реакция против всякого «академизма», против пошлости того, что по недоразумению считалось в искусстве «реализмом», против вытеснения полнозвучного выразительного слова стертými пятками общих мест, реакция, бывшая вместе с тем и призывом к восстановлению той высокой культуры слова, которая процветала в начале XIX века. Однако восстановить эту культуру новое направление было не в состоянии — и это по его собственной вине. Его эстетика коренилась в его мировоззрении, в слишком наивном и слишком расплывчатом понимании как раз того, что лежало в основе последнего, т. е. «символизма». Есть тайные соотношения идей и вещей. Им соответствуют явные — между

словами. Слово есть, таким образом, путь и ключ к постижению вещи. Это учение было опасно-соблазнительным. Оно освобождало от обязанности изучать вещи: достаточно было изучать слова. Так открывались весьма широкие перспективы для многообещающей и, казалось, вместе с тем весьма легкой работы. Без всякого исследования — оно заменялось угадыванием («интуицией») — создавались грандиозные историко-философские и иные синтезы (создаются и сейчас), разоблачались секреты различных мистических величин, о которых новые «маги» говорили так, словно они с ними были на «ты»; в области же художественного слова это был чистейший александринизм на почве «окультирных наук», искусство очень утонченное, но и очень приблизительное и совершенно безответственное. Иначе и быть не могло. Ибо тот метод, которым представители нового направления руководствовались в своей как философской, так и художнической деятельности, был тем самым, что метод средневековых этимологов, изучавших мир и Бога при помощи «корнесловия», в сущности — метод *каламбура*.

Чехов и Бунин чарам символизма не поддались. Их спасли их трезвость, ясность мысли, здравый смысл. Чехов отталкивался от любителей, как он выражался, «чего-нибудь этакого» осторожнее, мягче, не без доли сочувственного понимания («Чайка»), Бунин резче, решительнее (надо к тому же помнить, что при Чехове движение только еще зачиналось). То, что было в этом движении положительного, им было не нужно. Они и без того и идеологически, и эстетически не имели ничего общего ни с тою средою, которая кормилась шаблонной «беллетристической», ни с представителями этой последней, хотя в бытовом отношении и с этою средою, и с этою «беллетристической» были теснейшим образом связаны. Арсеньев, недоучившийся гимназист, но воспитанный на найденных в заброшенном дворянском гнезде русских классиках золотого века, уже в отрочестве знал настоящую цену «яду жгучих сомнений» Надсона, на которого «была очередь» в библиотеках того времени.

Отталкиваясь от той же самой сентиментально-«реалистической» дешевки, от которой отталкивались и символисты, Бунин создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слов к вещам. Бунин шел от вещей к словам. Он стал изучать то единственное, что вне субъекта ему непосредственно дано: самые вещи, предметный мир. В изображении материи, «предметного», Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе — кроме Тургенева в его лучшие моменты и общего учителя Бунина и

Тургенева — Гоголя. Читая Бунина, мы действительно словно видим, слышим, обоняем, осязаем — всеми органами чувств воспринимаем изображаемую им материю. Но ведь это чисто художественное колдовство: ибо на самом деле мы воспринимаем только слова. Исследование явных соотношений между словами — метод «символистов» — заводит обязательно в тупик. Это сознает современная филология и инстинктивно чувствовалось всегда великими художниками слова. Дело в том, что слова мы воспринимаем в контексте, и потому уравнение А. Белого: «человек» = «чело века» — просто чепуха. И только изучение явных соотношений вещей приводит к разумению тайных соотношений слов, т. е. к словесному искусству.

Уяснив себе эту сторону творчества Бунина, мы тем самым можем осветить еще одну сторону его отношения к русской литературе как целому. Метод Бунина лишь разновидность того метода, которым русская литература, в лице ее величайших представителей, всегда руководилась и который теснейшим образом связан с тою ее чертою, о которой речь шла выше. Из того целомудренного, осторожного отношения к жизни, из той правдивости, честности, которые обуславливают подозрительно-недоверчивое отношение ко всему условно-красивому, показному, бьющему на эффект, вытекает и особо-добросовестное отношение художника слова к самому своему искусству и к его орудию — слову, отвращение от всякой неточности, всякой приблизительности. С точки зрения эстетической приблизительным, неточным искусством будет то, в котором нет абсолютной художественной мотивированности, в котором малейшая деталь не подчинена художественному целому, не обусловлена им. Истинный художник, учил Пушкин, «взыскателен» к самому себе — и именно в этом отношении. Его искусство — «чистое», «самодовлеющее» искусство в том смысле, что в нем все решительно переработано и оформлено. Таково, разумеется, всякое «классическое» искусство. Но классическое есть, как общее правило, плод очень долгого и медленного развития. Для русской литературы характерна внезапность появления совершеннейшего прозаика и поэта — сразу после гениального «варвара» Державина.

Возможность появления классического искусства была бы понятна, если бы эстетическое оформление жизни было вместе с тем и ее осмыслением, вернее, обнаружением ее собственного тайного смысла. Это не требует доказательства: ибо доказательством служит возможность понять обратное отношение между искусством и жизнью. Другими словами, всякое истинное искусство символично.

Художник не медиум, и творимые им символы всегда выражают только *его*, ограниченное, понимание жизни. Поэтому эстетическая *ценность* художественного произведения и смысловая не одно и то же. Несовершенные художники, Лермонтов и Блок, все же, в известном смысле, ценнее Пушкина. И Толстой, и Достоевский больше и ценнее Пушкина. Но после Пушкина и Гоголя не было в русской литературе писателя совершеннее Бунина. После «Путешествия в Арзрум», после «Старосветских помещиков» нет в русской прозе памятника, который можно было бы с *точки зрения стиля* поставить наряду с «Божьим деревом». Здесь отношение автора к жизни выражено исключительно путем словесного живописания. То, что автор этим способом заставляет нас пережить, перечувствовать, передумать, сколь оно ни было значительно, все же не идет в сравнение с теми духовными потрясениями, которые всегда вызывают «Фауст», «Братья Карамазовы» или любая трагедия Шекспира. Но немного найдется книг, в которых форма была бы столь абсолютно согласована с содержанием. «Божье дерево» так же невозможно «истолковать», как любое стихотворение Пушкина. Здесь *что*, будучи отдельно от *как*, обращается в *ничто*. Так цикл развития русской литературы, начинающийся для нас с Пушкина (ибо Державин уже для Пушкина был поэтом, писавшим на «чужом языке»), замыкается Буниным.

Ив. Бунин. Тень птицы.

Изд. «Современные записки», Париж, 1931.

Начинаешь читать «Тень птицы», доходишь до описания отплытия парохода из одесского порта — и сразу же магия бунинского слова оказывает свое неотразимое действие: с читателем происходит приблизительно то же самое, что при приступе к «Войне и миру» или к «Анне Карениной». Толстой вводит нас в семью, и вот она уже — наша семья, мы уже в ней живем, и нам кажется, что жили в ней с детства, как ее неотрывная часть. Вместе с Буниным мы проделываем его паломничество, видим посещенный им Восток так, как если бы он в «самом деле» был нам показан. И все время, покуда длится чтение, переживается и еще одно: особенное чувство путешествия, отрыва от привычной жизни, отрадное и жуткое сознание одиночества и вместе приобщения к другим мирам, загадочное ощущение своего, доселе неведомого, «чистого» «я» — все то, что иногда заставляет нас бессознательно, инстинктивно стремиться к странствованиям, скитаниям, гонит нас

вон из дому. Этот инстинкт романтический по преимуществу — и не случайно тема «дороги» была преобладающей в литературе романтики. Невольно напрашивается сопоставление Бунина с величайшим, может быть, представителем романтики, Шатобрианом. Сопоставление именно авторов, а не книг, ибо как раз та книга Шатобриана, которая по содержанию ближе всех стоит к «Тени птицы» — его *Itinéraire de Paris à Jerusalem*, — меньше всех других напоминает бунинскую. Ведь и Шатобриан был представителем «дворянского оскудения»; и ему, казалось, самой судьбой было предназначено стать эмигрантом и скитальцем; и у него тот же скорбный пафос бездомности и, вероятно, связанная с ним та же острота восприятия мира, всегда более свойственная тому, кто ощущает себя в нем гостем, нежели тому, кто в нем расположился хозяином.

Повторяя Шатобриана, Бунин совершил «романтическое» путешествие по следам Христа — и Христа не нашел. Это вполне естественно. Ибо истинная родина евангельского Христа не там, где разыгрывается евангельское действие. Эта сухость и четкость линий, этот предельный лаконизм, эти несравненные трезвость, ясность, простота, сдержанность, составляющие специфические особенности синоптиков, находящиеся в столь резкой противоположности с варварской громоздкостью, с потрясающей и изнуряющей грандиозностью Ветхого Завета, — наследие иного, не восточного, а эллинского гения. Замечательно, как слабо повлияло Евангелие на всю последующую культуру христианского человечества, — доказательство, как бесповоротно умерла Эллада: ведь вся история христианского искусства, и западного и восточного, связана гораздо более с апокрифами, нежели с каноническими книгами Нового Завета. И то немногое, что говорит о Христе Бунин, наваяно, как кажется, скорее всего, выросшим на почве апокрифической литературы искусством христианского Средневековья, а не Евангелием и не местами, которые он посетил и на которые он, подобно Ренану, глядел сквозь призму христианской, очень отдалившейся от своего первоисточника традиции о Христе. Огромное чутье правды, присущее Бунину, выразилось и здесь в том, что он не впал в ошибку Ренана и упомянул о Христе лишь вкратце и мимоходом. Зато Ветхий Завет может быть понят всецело лишь тем, кто видел места его возникновения, кто знает по личному опыту, что такое пески пустыни и испепеляющие все живое беспощадные и всюду настаивающие лучи Ваала-Солнца. В этом отношении для понимания Библии никакой реально-исторический комментарий к ней не дает столько, сколько маленькая книга Бунина: ибо, повторяю, не может быть никаких сомнений в том, что прочитав ее — это все равно что увидеть воочию все то, что увидел сам ее автор.

Ив. Бунин. Божье древо.

Изд. «Современные записки», Париж, 1931.

У Леонардо да Винчи среди его рассуждений о живописи есть замечательное место, где он критикует мнение Боттичелли: «Этот последний утверждает, что изучать пейзаж совершенно лишнее, так как достаточно бросить в стену губку, напитанную различными красками, и получится пятно, в котором можно увидеть прекрасный пейзаж. Действительно, в таком пятне можно усмотреть материал для каких угодно фантазий, например, головы людей, различных животных, битвы, скалы, моря, облака, леса и тому под. Но хотя такие пятна и дают материал для художественных замыслов, они не позволяют представить себе что-либо в законченной частности. Такой художник должен писать весьма скверные пейзажи». Здесь классически выражено различие между истинным изобразительным искусством и поддельным и классически формулирован метод этого искусства. Казалось бы — Боттичелли прав. Ведь искусство, всякое искусство, только и существует благодаря усмотрению «всего во всем». Да, но Леонардо верно понял, что главное дело в том, как «все во всем» усматривается. У Ю. Олеши, писателя-живописца уже прославленного (нередко, и справедливо, его называют вместе с В. Сириным — и действительно они очень похожи друг на друга), есть «переулочек», который «идет суставчиками». Вот герой романа и движется по этому переулочку «ревматизмом». Писатель отправляется от изучения возможных сочетаний слов. Иногда все строится на сопоставлениях слов, по происхождению и по смыслу ничего общего между собою не имеющих, но созвучных. Так пишут иногда даже очень талантливые, но безответственные писатели, например Андрей Белый, Цветаева, Пастернак. Таким способом открывать все во всем — дело самое простое. Стоит только как следует насобачиться. Я намеренно употребляю это нелитературное слово, так как оно как раз и выражает, что такое «прием» словесного живописания в его отличии от метода. Метод же существует только один: изучение не средства выражения, а самого материала, вещей и их форм — метод Леонардо. Только тогда художнику открываются индивидуальные свойства форм и степени сродства между последними. И тогда средства — у писателя — слова — сами собою приходят. Мне кажется, что в этом тайна исключительного совершенства словесной живописи Бунина, действительно разрешившего задачу, которую тот же Леонардо считал для художника слова непосильной.

В этом отношении во всей мировой литературе с ним может быть сопоставлен только Тургенев. Пруст замечательно рассказывает, как он учил себя этому методу словесного живописания. Но писателем-живописцем по преимуществу он все же не стал. Принято считать такое искусство «беспредметным» и потому «недостаточным»: Тургенев ведь прославляется не за то, в чем он подлинно велик как художник, а за то, в чем он не может быть и сравниваем с великими писателями-повествователями, а не живописцами. Это потому, что в огромном большинстве случаев люди равнодушны к *самому факту* строгого и закаленного, самодовлеющего искусства как к полному высокому морального значения свидетельству художнического *подвига*. Грандиозность преодоленной художником трудности сама по себе их не интересует, и они не видят в самом этом преодолении живого нравственного примера. Может быть, тем лучше, — и чем менее заметен подвиг выполненного до конца призвания, тем он ценнее. Таков, думается, затаенный смысл волнующего своим сдержанным, строго-целомудренным тоном рассказ «Бернар», завершающий серию изумительных миниатюр «Божьего дерева».

Мне кажется, что сборник «Божье дерево» — самое совершенное из всех творений Бунина и самое показательное. Ни в каком другом нет такого красноречивого лаконизма, такой четкости и тонкости письма, такой творческой свободы, такого поистине царственного господства над материей. Никакое другое не содержит поэтому столько данных для изучения его метода, для понимания того, что лежит в его основе и чем он, в сущности, исчерпывается. Это — то самое, казалось бы, простое, но и самое редкое и ценное качество, которое роднит Бунина с наиболее правдивыми русскими писателями, с Пушкиным, Толстым, Чеховым: честность, ненависть ко всякой фальши — как раз то, за что более всего достается Бунину. Замечательно сказалось это свойство в первом рассказе, где Бунин осмелился *поправить* самого Толстого и действительно поправил, повторив Платона Каратаева и сделав его серее, проще и убедительнее.

Что «Божье дерево» прямой *pendant** к «Стихотворениям в прозе» Тургенева, бьет в глаза. Замечательно, что оба мастера всецело выразили себя именно в прозаической миниатюре и что обе серии совпадают по общей теме — *Смерти*. Конечно, это нельзя объяснять, со стороны Бунина, подражанием. Здесь — целая сложная проблема, которой я сейчас касаться не могу.

* Соответствие (франц.).

Иван Бунин. Освобождение Толстого.

УМСА-Press. Париж, 1937.

Основная тема книги Бунина — истолкование того последнего этапа жизненного пути Толстого, который принято называть его «уходом». Бунин его называет «освобождением». Освобождение от — чего? От яснополянской обстановки, от семейных неладов? От всего того, что составляет главный предмет интереса «психологизирующих» или морализующих биографов? Нет, от «Смерти» — и Бунин приводит слова Толстого: «Мало того, что пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, но вся жизнь наша есть (все) большее и большее подчинение себя этим формам и потом освобождение от них...» — и прибавляет: «В этих словах, еще никем никогда не отмеченных, главное указание к пониманию его всего». С этой точки зрения «старец Лев из Ясной Поляны» сопричислен у Бунина «к лику благородных юношей, покинувших родину ради чужбины», каковы «царевич Готама, Алексей Божий человек, Юлиан Милостивый, Франциск Ассизский». Благодаря такому подходу, Бунин дал не биографию Толстого, а *легенду* его — в подлинном смысле слова: легенда — то, что во все века надо читать о том, кто оставил по себе поистине *вечную* память. Легенда соответствует тому, чем у древних был *миф* — сказание о человеке, созданном силою поэтического творчества, как о воплощении известной вечной идеи. Конкретный, когда-то существовавший на земле человек обращается в легенде в *мифический образ* — не в том, конечно, смысле, что ему приписываются свойства, которых он был лишен, и поступки, которых он не совершал, а в том, что образ этот освобожден от всего случайного, принадлежащего «истории», и что тем ярче выступают его вневременные, «существенные» черты, его чистая *идея, форма*. Именно *форма*, а не *формула*.

Бунин пересматривает все известнейшие опыты дать «формулу» Толстого и вскрывает их несостоятельность, фальшь, нежизненность, односторонность; сам же от такого опыта сознательно воздерживается, следуя в этом Толстому, который, как известно, никогда не давал от себя «характеристик» своих персонажей.

Но в чем состоит это тождество личности в ее многообразии? Как понять это? Здесь коренное различие между «каждым человеком» и человеком калибра Толстого. Общее у того и другого в том, что оба —

переменные величины. Живое существо не статично, а динамично; жизнь, развитие — борьба за преобладание какой-либо одной тенденции. Каждый человек с годами все более и более суживается и в этом смысле «самоопределяется».

Чем человек ближе к концу, тем становится духовно богаче, всечеловечнее и тем сильнее его влечение слиться со Всеединым, освободиться от своей ограниченности. Почему все-таки столь разнообразны, столь несхожи между собою образы святых? Достижение совершенства — есть ли это окончательное преодоление принципа индивидуации, победа над «я»? Бунин вспоминает последние слова Толстого: «Все Я... все проявления... довольно проявлений... вот и все...» — и ставит вопрос: что было бы, если бы оптинский старец, о. Варсонофий, явившийся к Толстому в Астапово, был допущен к нему: «Можно предположить: примирение умирающего с Церковью. Но разве это уничтожило бы смысл его бредовых слов? Смысл их слишком велик, уничтожить его не могла жизнь».

Сказал же сам Толстой незадолго до смерти (В.Ф. Булгакову, цит. у Бунина, 21), что он «разлюбил Евангелие». И вместе с тем как раз тогда он стучался во врата Оптинской обители. Ясно, что здесь — какая-то «загадка Толстого». Вернемся к сопоставлению, сделанному Буниным: старец Лев и благородные юноши, Будда, св. Франциск и др. Показательно уже то, что к «освобождению» первый пришел лишь старцем, а последние два — юношами. Один итальянский писатель уже сделал сопоставление Толстого со св. Франциском.

Жестокая критика, которой Бунин подверг его толкование, конечно, заслужена автором. Сродство Толстого со св. Франциском у Бунина показано с полной убедительностью. Но вместе с тем и его сродство с Буддой. А между тем — как далеки друг от друга Будда и св. Франциск! Путь Будды был действительно путем освобождения от «проявлений» — и это далось ему без труда, ибо «проявления» не только сознавались, но и переживались им всего лишь как «призраки», «обманы зрения». Будда и мог прижизненно умереть, отвлечься от «эмпирии». Что до св. Франциска, то ведь он с «проявлениями» никогда и не боролся, потому что Бог для него жил в этих «проявлениях», в сестрах птичках, брате Солнце и даже брате волке — так же, как и в сестре Смерти. Путь Толстого совместил в себе и Будду и св. Франциска. Как возможно подобное совмещение — попытаться разгадывать это значило бы впасть в грех произвольного и бесплодного психологизирования.

Если вчитаться в проникновеннейшую и правдивейшую книгу Бунина, станет очевидно, что к «освобождению» Толстой влекся всю свою долгую жизнь, что вся она была сплошной цепью «уходов» и что каждый раз он останавливался на перепутье: один из путей — это был путь Будды, другой — св. Франциска. Бунин называет раз еще одно имя — Шопенгауэра. Но нигде у него нет упоминания о Руссо. Влияние Шопенгауэра на Толстого было весьма значительно. Те слова Толстого, которые для Бунина представляются ключом к пониманию «всего Толстого», навеяны Шопенгауэром. Но влияние Руссо было не меньшим. Руссо был его первой любовью и, отрекаясь от столь многих увлечений и привязанностей, от Руссо он не отрекался никогда.

Чем же был для Толстого Руссо? Только ли апостолом «опрощения», отказа от «культуры»? Так принято считать. Руссо ведь разделил судьбу Толстого: никого, кажется, так не «упрощали» и не опошляли, как их обоих. Истинный, умопостигаемый, «идеальный» Руссо — воплощение не отрицания, а утверждения личного начала. Конфликт Шопенгауэра и Руссо, по существу, — то же самое, что конфликт Будды и св. Франциска.

По человеческому разумению, *или — или*. Или «мир как воля и представление», или — «исповедание веры савойского викария». Или «нирвана», растворение «я» во Всеедином, т. е. отрицание личного бессмертия, *или* — августино-дантовский Град Божий, единение чистых душ в их любви к *личному* Богу. *Разумное* примирение одного с другим исключается. Разум требует выбора. А в то же время человеческое сознание в течение веков мучительно и настойчиво домогается какого-то синтеза — «разума» и «сердца» или, пользуясь древними терминами, сейчас восстановленными, хотя в несколько ином значении, — освобождения «духа и души». Толстой этого духовного опыта не пережил. Но если взглянуть на все его творчество в свете удивительной бунинской легенды, станет ясно, что именно к этому опыту он шел.

Г.П.Федотов.

Святой Филипп, Митрополит Московский.

УМСА-Press. Париж, 1927.

Небольшая книга Федотова имеет, по моему мнению, чрезвычайное значение. Автор подверг в ней пересмотру вопрос не только о взаимоотношениях между Церковью и Государством в царствование Ивана Грозного, но о всем содержании этого царствования. Его книга — реакция против того, что принято, по какому-то недоразумению, считать «научной» трактовкой истории, т. е. подведения исторической реальности под отвлеченные категории формальных наук, как: теория права, социология, политическая экономия. Так вместо Ивана Грозного получалась «государственная необходимость», вместо митрополита Филиппа — «боярская» (или «феодалная») «реакция»; живые, подлинные люди обращались в «представителей» или «носителей» тех или иных «начал» или «общественных слоев» или тому подобных мнимых величин, иными словами, попросту куда-то исчезали за пределы поля зрения историков. Почему, в самом деле, «государственное начало» требовало всех тех гнусностей, которые проделывались над запуганным и беззащитным народом (отнюдь не над одними лишь «феодалами») Басмановыми, Штаденами, Скуратовыми? Но для «науки» эти гнусности представлялись какими-то *ad hoc*, они относились к плану, не имевшему ничего общего с «эволюцией» социально-политических отношений, и потому все равно что не существовали. Со св. Филиппом дело обстояло также весьма просто: достаточно было знать, что он принадлежал к боярскому роду, чтобы «свести» его подвижничество и его подвиг к «феодалной реакции» и тем самым лишить ее ее собственного интереса. При таком отношении к историческим реальностям они обращаются в простые «примеры», сами по себе безразличные и легко заместимые. Схема, под которую реальности таким способом подгоняются, остается тем, чем и раньше была, историю легко выразить в небольшом числе *формул*¹). Овладеть историческим материалом значило до такой степени без остатка разнести его по «категориям», чтобы в нем уже более не представлялось никакой нужды, чтобы его можно было попросту забыть. Федотов принадлежит к петербургской школе историков, отличительной чертой которых является стремление вернуть истории ее

¹ Рожков, сделавший это, был только последовательнее многих других.

самостоятельное значение. Он *индивидуализирует* и самого Грозного, и опричнину, и Филиппа — и именно это позволяет нам перейти не к «социологическим» и не к «публично-правовым», но к *историческим обобщениям*, более того: прямо-таки наталкивает на них. Наметить эти обобщения — значит дать оценку книги Федотова (анализировать ее я не стану: ее должен прочесть каждый; она, кстати сказать, написана чрезвычайно увлекательно и волнующе). Я начну с одного — единственного — пункта моего расхождения с автором. Федотов отказывается видеть в Иване IV прямого предшественника Петра, тем более — ставить их на одну доску, как это сделал недавно проф. Виппер. Не надо, рассуждает он, забывать о главном: Петр создал Империю, а Иван чуть не погубил той, которая далась ему по наследству, и во всяком случае довел свое государство до смуты. Мне кажется, что Федотов чересчур «снижает» Ивана IV. Политические цели у Ивана IV все же были общие с Петром. Параллель между обоими напрашивается, но только — не Иван IV от этого выигрывает, а Петр теряет. Один умертвил святого митрополита, другой надругался над самой идеей Церкви и поработил русскую Церковь «доброму офіціру», оба — сыноубийны, оба — страшно выговорить — палачи-любители. И вот именно то, что два самых замечательных государственных человека старой Руси были великими грешниками и великими преступниками, приобретает значение тревожного и зловещего символа. Какая почти непрерывная цепь катастроф и злодеяний — история царствований после Петра! Военно-дворцовые перевороты XVIII века, убийство двух законных императоров Екатериной II (один из них — ее муж!), убийство ее сына с молчаливого согласия его родного сына, план убийства этого последнего и всей царской семьи, едва не осуществленный, убийство — после продолжительной травли — его внука, убийство внуков этого последнего и истребление почти без остатка царствующего дома... Здесь есть какая-то закономерность, какая-то солидарность в грехе и в каре, вызывающая в памяти миф о доме Атридов и убеждающая в реальности уже не социологических и иных «категорий», но конкретной жизненной формы, каковой является *русская государственная власть*. И это — одна сторона дела. Другая — «опричина», в буквальном смысле этого слова (от «опричь» — «кроме», «отдельно»): самоизоляция власти, взятие собственного народа огулом под подозрение, учреждение для всей своей страны режима «чрезвычайной охраны» — положение, исключавшее возможность сколько-нибудь устойчивых отношений между властью и подвластными, разрешавшееся в вспышках гражданских войн, иници-

атива которых нередко исходила от самой власти. — Такою гражданской войной, поднятой самим правительством против собственных подданных, была, по удачной характеристике автора, и опричнина Ивана Грозного; избиение стрельцов, бирюковщина, террор Павла I, аракеевщина с клейнмихелевщиной, 9 января, режим ЧК и ГПУ. И нечего утешать себя аналогиями из западно-европейской истории — это значит впадать в ту ошибку обезличения истории, подмены ее реальностей «категориями», о которой я говорил. То, что там было *исключением*, у нас было *правилом*; а потому то, что там действовало в сторону национально-государственной консолидации, у нас привело к такому поистине страшному разъятию слагающих национально-государственное целое сил, что, когда власть в конце концов сама ужаснулась тому одиночеству, на которое она себя обрекла, и стала искать опоры в «обществе» и в «народе», она приняла совершенно искренно за таковые филиал охранного отделения, какою был «Союз русского народа», и что впоследствии «народ» весьма охотно принял участие в истреблении — под знаменем... социализма и демократии! — русской социалистической и демократической интеллигенции...

Что деспотизм Грозного был кощунственнейшей деградацией идеи православного «Государства Правды» (у Федотова, кстати сказать, прекрасно прослежено, как под пером царя-публициста искажается и упрощается московская мистико-политическая идеология), видели уже современники. Однако в России нарушить «безумное молчание» общества осмелился только один человек. Правда, что позже, при Алексее Михайловиче, последовало перенесение мощей св. Филиппа, обставленное так, что оно получило характер торжественного осуждения с высоты престола той государственной системы, которую нельзя квалифицировать иначе, как «осквернение идеи православного царства» (слова автора) и вместе характер всенародного покаяния в грехе «безумного молчания». Но уже сын царя Алексея, при молчаливом попустительстве народа и самих иерархов, подверг православную Церковь новым унижениям. Ритм русской истории слагается из чередования глубочайших нравственных падений и моментов раскаяния, просветления и подъема, длительного угасания идеи нации — когда «власть» и «народ» перестают быть «органами» одного организма, становятся внеположными, духовно глубоко чуждыми одна другой величинами, — и внезапного возрождения идеи «всей земли»; — и эти смены столь резки, контрасты света и тени столь разительны, что невольно спрашиваешь себя, тот ли это самый народ сегодня, что был вчера, и ощущаешь с глубокой внутренней

достоверностью незримое участие в его жизни каких-то сверхличных, противоборствующих в течение веков на попрание его истории злых и добрых сил. Самой проникновенной философией русской истории надо поэтому считать «роман-мистерию» Достоевского: «здесь Бог с Дьяволом борются, а поле битвы — сердца людей». Некоторые страницы книги Федотова, посвященные опричнине, где он мастерски воссоздает психическую атмосферу заведенного Грозным «церковно-застеночного быта», вызывают невольно в памяти «Записки из подполья», исповедь Ставрогина и наиболее жуткие главы «Братьев Карамазовых»; — и так как нет никаких данных для того, чтобы подозревать автора в «стилизации» своего материала «под Достоевского» — тем более что он держится близко источников и притом, в упомянутых местах, как раз таких (немцы-опричники), чье бесхитростно-циничное изложение является надежной гарантией объективности, — то это сходство служит доказательством, что сущность и историко-философский смысл рассказанной автором трагедии угаданы им верно.

Бор. Зайцев. Жизнь Тургенева.

Париж, 1932.

О Тургеневе-человеке писано мало. Существует книга Гутьяра, добросовестная, полезная, но поверхностно и шаблонно апологетическая. Прекрасная работа И.М. Гревса возникла как отповедь обывательски-сплетническим версиям об отношениях между Тургеневым и г-жой Виардо; им проф. Гревс противопоставил свой «миф» об этих отношениях. Б. Зайцев задался целью изобразить конкретного Тургенева. По-видимому, это ему вполне удалось. По крайней мере, его Тургенев производит впечатление, аналогичное тому, какое остается от тургеневских произведений, если читать их, отрешившись от представлений, созданных о них русской критикой: все написанное Тургеневым поэтично, изумительно умно, тонко, высоко художественно, высоко культурно — и в то же время читателю от них как-то не по себе. Чувство какой-то неловкости испытывали и люди, находившиеся в общении с самим Тургеневым. Жизнь Тургенева сводится к его безрадостному, безблагодатному роману с Виардо, перемежавшемуся какими-то неизменно ничем не оканчивавшимися покушениями на «роман», — роману, несомненно, целиком захватившему человека, но вместе с тем лишенному

того, что облагораживает и осмысливает подобные отношения: не было трагедии, ибо не было борьбы. Очень тонко и проникновенно толкует Б. Зайцев в свете этого романа произведения Тургенева, большинство которых развивает все ту же тему: непонятной, неотразимой, недоброй, — но без злой воли и без ответственности, — не встречающей отпора власти одной души над другою; и хорошо выяснена, так сказать, предопределенность Тургенева к тому, чтобы этой власти подчиниться, его обреченность своему фатуму. Судьба человека — ключ к тайне его характера. Было в Тургеневе что-то «нежилое», как верно замечает Зайцев, то, что делало Тургенева, без всякого, казалось бы, повода с его стороны, непереносимым для жизненных людей, что было причиной его стольких тяжелых, обидных для него, мучительных столкновений, разрывов, размолвок с ними. Об этом Б. Зайцев говорит очень правдиво, хотя осторожно, деликатно, подчас смягчая краски, кое о чем умалчивая. Так, он рассказывает о том, как Тургенев помирился с Толстым и посетил его в Ясной Поляне: «И гость и хозяин остались довольны друг другом, — а на зрителя двух славных жизней хорошо действует, что достойно заканчивались долгие их сложные драматические отношения». Но как раз ко времени, когда Тургенев гостил у Толстого, относится запись в дневнике последнего о нем: «какой-то задира несносный». Настоящего примирения не было. С тургеневской, если можно так выразиться, внежизненностью связана одна его черта, отмеченная Б. Зайцевым: неспособность «веселиться весело»: «В нем не было истинного юмора, смех его не всегда смешон». Вернее — никогда не смешон; от его смеха всегда коробит¹. Человек с тончайшей душевной организацией, с исключительным умом, он, однако, подчас смеялся некстати — черта, свойственная, вообще говоря, людям недалеким и нечутким. Он описывает последние дни Базарова, очевидно желая вызвать сочувствие к нему и к его старикам: «Все в доме вдруг словно потемнело; все лица вытянулись, сделалась странная тишина; со двора унесли на деревню какого-то горластого петуха, который долго не мог понять, зачем с ним так поступают». Ни у Бальзака, ни у Флобера, ни у Толстого, ни Диккенса этот петух не был бы возможен: они «верили» в своих героев, и ни один из них не смог бы в такую минуту позабавиться над петухом. Этот петух выдает Тургенева. Он в Базарова не «верил», как не «верил» в живых людей (на этот счет немало есть намеков, осторожных, но прозрачных и вполне оправданных, в книге

¹ Это давно уже заметили Брюсов и Айхенвальд.

Б. Зайцева). В одном месте Б. Зайцев называет нескольких «старых, верных друзей» Тургенева — Полонского, Анненкова, Маслова, Топорова. Полонский и Анненков известны как литераторы. Но что известно о Маслове и Топорове? Ничего. Автор не счел нужным заполнить этот пробел — и, думается, был прав. Нельзя излагать биографию Пушкина, не рассказывая ничего о Соболевском, о Нащокине, о Вульфe и о прочих друзьях, знакомых, корреспондентах Пушкина. Ибо Пушкин каждого человека индивидуализировал, к каждому обращался какой-нибудь одной своей стороной, с каждым и говорил по-иному. Пушкин заставляет нас дружить с его друзьями и ненавидеть его врагов. До «друзей» Тургенева нам нет дела, как, в сущности, не было и ему самому. Тургенев постоянно влюблялся, но по-настоящему любил только Природу — он и был прежде всего величайшим изобразителем Природы. Верил же только в Смерть, символом которой была для него роковая женщина, то живая, то призрак, проходящая через его романы и фантастические рассказы. Эта магическая религия Тургенева хорошо охарактеризована автором; правильно оценены им как художественные произведения и как биографические материалы те тургеневские вещи, в которых разрабатываются «фантастические» мотивы; верно подмечено и прослежено нарастание, по мере приближения к концу жизни, в душе Тургенева «магических» предчувствий, переживаний, страхов. В свете последних его произведений выясняется затаенный жуткий смысл ранних, самому автору, быть может, невнятный. «Она», появляющаяся первоначально в образе Зинаиды из «Первой любви», оказывается страшной Старухой, от которой нет спасения, из «Стихотворений в прозе». Вся поэзия, вся прелесть любви оказывается только ловушкой, подстроенной с детства подстерегающей человека Смертью. Любовь сильна, как Смерть. Любовь сильнее Смерти. Любовь побеждает, «снимает» Смерть. Таково «верую» всех поэтов, художников, источник их вдохновений, итог коллективного, векового духовного опыта, краеугольный камень всех великих религий. Тургенев отождествил Любовь со Смертью, развивши и углубивши тему гоголевского «Вия», по-своему ее «осмыслив». Все его творчество — какое-то парадоксальное отрицание жизни. «Я умираю. Живите — живые». Этот предсмертный крик тургеневского «лишнего человека» — основной тон всей тургеневской музыки. Ничего не может быть примитивнее тургеневской главной «идеи». Это даже не идея, а какая-то видимость идеи — ибо она неспособна диалектически развиваться. Даже странно, как могла она исчерпать собою мирозерцание такого исключительно умного человека. Но в том-то и дело, что идея

связана не с «чистым» умом, а со всем конкретным человеком. Диалектика — закон жизни. В жизни же Тургенева диалектики не было — он никак, ни с кем и ни с чем не боролся, всегда «уступал», как выразился Зайцев; жил вне жизни и потому мыслил не о жизни, а о не-жизни, начал не с «тезиса», а с его негации, с «антитезиса». Начал — и замер, застрял на нем, постепенно увязая в него все глубже и глубже.

Андрей Белый. Ритм как диалектика.
Москва, 1929.

Поскольку всякая жизнь подчиняется ритму и поскольку диалектика есть закон жизни, ритм *есть* диалектика. Утверждая это, Белый не говорит ничего нового. Свое положение о диалектичности ритма он не развивает философски. Центр тяжести его книги в другом. Автор занимается ритмом в поэзии и притом постольку, поскольку ритм является — в чем автор глубоко прав — ключом к пониманию внутреннего, скрытого смысла поэтического произведения. Возьмем две одинаковых со стороны размера строчки одного и того же стихотворения: «Я помню чудное мгновенье... Как мимолетное виденье...» Если читать их, считаясь с их смыслом, они будут звучать для нас по-разному: в первой три удара, во второй — два. В границах каждого данного размера число возможных ритмических вариаций ограничено, и в сколько-нибудь длинном стихотворении ритмические повторения неизбежны. Если повторение наступает скоро, мы его воспринимаем отчетливо. В противном случае повторение воспринимается не так ясно. Эти оттенки восприятия повторений поддаются числовому выражению. Можно составить *ритмическую кривую* сколь угодно длинного стихотворения. Такая кривая позволяет индивидуализировать его с точки зрения ритмики. (Известно, что для изучения музыкальных произведений этот прием применяется уже давно.) Вычисления, необходимые для составления подобных кривых, очень сложны. Автор, по его словам, 17 лет провел над этой работой, постепенно уточняя и уточняя свои приемы. Поверим ему, что его кривая «Медного всадника», составленная на основании сложнейших вычислений, таблицы которых он дает, безукоризненно точна. Вглядываясь в нее, убеждаемся, что ее строение вполне подтверждает то, что может заметить каждый, кто станет читать пушкинскую поэму, внимательно *вслушиваясь* (пусть и молча) в нее. Ритмически она *двоится*: тема Петербурга, Петра, Всадника, «державно-

сти» — ритм монотонный, с частыми повторениями и притом послушный размеру; тема Евгения, наваждения, бунта, «безумия» — ритм необыкновенно разнообразный, «ломающийся», бурный, порывистый. У Белого великолепно показана эта борьба двух ритмических тенденций, соответствующая борьбе словесной символики (замечателен у него анализ многосмысленных «ключевых» слов поэмы). И все же его общее истолкование «Медного всадника», несмотря на всю тонкость и все богатство наблюдений и сопоставлений (этому посвящена большая часть книги), испорчено его «научным» догматизмом. Он исходит из положения, принимаемого им за аксиому, что чем напряженнее работает вдохновение, тем напряженнее, разнообразнее, богаче ритм. Затем справляется со своею кривой и утверждает: вступление к «Медному всаднику» лживо и фальшиво; «Люблю тебя, Петра творенье...» и т.д. — это для отвода глаз, для цензуры и тому под. И то же самое он утверждает и обо всех местах, где возвеличен Всадник. «Петр» — это только «шифр», он думает не о Петре, а о Николае. Связь «Медного всадника» с личными переживаниями Пушкина показана Белым очень убедительно. В частности, превосходно выяснено отношение темы «Медного всадника» к раздумьям Пушкина о декабристах. (Надо, однако, сказать, что об этом есть очень обстоятельная статья Благого в «Печати и революции» за 1926 г., о которой Белый не упоминает.) Но это еще не доказывает, что больше половины «Медного всадника» Пушкин написал, кривя душой. «Кривая» не врет, доказывает Белый, потому что она выведена «научно». Но не врут и стихи, равных которым по силе и красоте немного найдется в мировой поэзии. Язык кривой и язык Пушкина (Белый дает подробную сводку всех мест из писем Пушкина, где он говорит о своей *нелюбви* к Петербургу) Белый понял чересчур упрощенно. Можно любить ненавидя и ненавидеть любя. Белому (NB: диалектику!) это не пришло в голову. Если бы Пушкин не видел, не чувствовал *красоты* Петербурга и Всадника и, стало быть, и их собственной *правды*, то не было бы и трагедии; «Медный всадник» был бы аллегорией с либеральным «направлением» — и не больше. Такое же непонимание диалектики душевной жизни поэта Белый проявляет и в своем анализе «Я помню чудное мгновенье». Кривая ритма, обнаруживающая его замирание к концу стихотворения, тем самым удостоверяет, что вдохновение изменило поэту, когда он заговорил об «ангеличности» А.П. Керн: «Он аллегоричен, — пишет Белый, рисуя не бывшее в действительности пробуждение души, — было — желание лишь обладания. Кривая ритма уличила текст: Пушкин-правдивец сказал *нет* Пушкину-аллегористу: ...врешь, брат: не божество, а женщина тебя волнует». Жаль, что «Пушкин-правдивец» обратился к «Пушкину-аллегористу» в тоне, в каком с Пушки-

ным беседовал И.А. Хлестаков: «Ну, что, брат Пушкин...» Для людей, не находящихся с Пушкиным «на дружеской ноге», допустимо и другое объяснение явления, отмеченного Белым: убывание напряженности ритма в последних строфах — оттого, что смысл требует этого: «земная» любовь преобразилась в «небесную», вождение претворилось во вдохновение, в созерцание «чистой» Красоты, Идеи. В «Я помню чудное мгновенье» поэт — не впервые и не в последний раз. — подходит к проблеме Мадонны. Ее разработка проходит через всю поэзию Пушкина. Белый (и это — после Достоевского!) этого не понял, не заметил.

ВОЗРОЖДЕНИЕ АЛЛЕГОРИИ

По поводу моей статьи «Заметки о Толстом» («Современные записки», 60) И.А. Бунин писал мне, что он никогда не читал толстовского «Дьявола» и был поражен сходством параллельных мест в этом рассказе и в «Митиной любви», которые я там привел. Свидетельство И.А. Бунина исключительно важно и ценно. Оно убеждает в том, что общность «родимых пятен» не всегда является признаком прямой зависимости одного художника от другого. Значит ли это, что от метода исследования таких «пятен» нужно отказаться? Конечно, нет. Это значило бы отказаться от всяких попыток восстановления генезиса художественных произведений — как и всех проявлений человеческой деятельности, — т. е. от истории вообще. Ведь вся работа историка сводится, в сущности, к этому — ибо, в отличие от естествоиспытателя, историк, подобно судебному следователю, лишен единственной возможности выяснить что-либо наверняка: возможности экспериментирования. Факт, удостоверенный И.А. Буниным, свидетельствует о другом: о реальности гегелевского «объективного духа». Легко понять, что это только расширяет возможности применения метода исследования «родимых пятен» и что значение этого метода далеко не ограничивается тем, что, пользуясь им, мы в состоянии делать более или менее основательные догадки относительно источников того или другого художественного произведения. Обнаружение таких источников представляет само по себе лишь узко специальный интерес. Важно же это постольку, поскольку приближает нас к пониманию творческого замысла художника¹. Безразлично, каково происхождение одинаковых

¹ См. об этом правильные соображения в книге А. Бема «У истоков творчества Достоевского», 1936. Предисловие.

«родимых пятен» у двух — или нескольких — художников: говорят ли они о, так сказать, «физическом родстве» или являются результатом совпадения, — их наличие обусловлено какой-то общностью духовного опыта. Сопоставляемые так художники как бы взаимно освещают друг друга, содействуют тому, чтобы мы могли уловить у каждого из них то «необщее выражение лица», о котором говорит Баратынский, увидеть, какие именно черты составляют это своеобразие их облика.

Сказанного достаточно, чтобы понять цель эксперимента, который я сейчас предложу сделать читателю, — не над авторами, конечно, о которых будет речь, ибо это невозможно, а над самим собою. Вот описание некоего «похода», во время которого кто-то, изменив начальнику, отпустил многих настоящих солдат и заменил их оловянными. Начинается атака... Оловянные солдатики не трогаются с места — «и так как на лицах их (...) черты были нанесены лишь в виде абриса и притом в большом беспорядке, то издали казалось, что солдатики иронически улыбаются». Но дальше произошло что-то совсем необыкновенное. «Постепенно, в глазах у всех, солдатики (оловянные) начали наливаться кровью. Глаза их, доселе неподвижные, вдруг стали вращаться и выражать гнев; усы, нарисованные вкривь и вкось, встали на свои места и начали шевелиться; губы, представлявшие тонкую розовую черту, которая от бывших дождей почти уже смылась, оттопырились и изъявляли намерение нечто произнести. Появились ноздри, о которых прежде и в помине не было, и начали раздуваться и свидетельствовать о нетерпении».

Другой эпизод оттуда же (зашифровываю в дальнейшем имена, чтобы не навести читателя на след). Х., любитель покушать, соблазнился головой У.; он все принюхивается к ней, как к чему-то съедобному; ...наконец, очутившись однажды с У. глаз на глаз, решился. «Кусочек!» — стонал он перед У., зорко следя за выражением глаз облюбованной им жертвы. При первом же звуке столь определенно сформулированной просьбы У. дрогнул. Положение его сразу обрисовалось с той бесповоротной ясностью, при которой всякие соглашения становятся бесполезными. Он робко взглянул на своего обидчика и, встретив его полный решимости взор, вдруг впал в состояние беспредельной тоски. Тем не менее он все-таки сделал слабую попытку дать отпор. Завязалась борьба; но Х. вошел уже в ярость и не помнил себя. Глаза его сверкали, брюхо сладостно ныло. Он задыхался, стонал, называл У. «душкой», «милкой» (...); лизал его, нюхал и т. д. Наконец с неслыханным остервенением бросился Х. на свою жертву, отрезал ножом ломоть головы и немедленно проглотил... За первым ломтем последовал другой, потом третий, до тех пор, пока не осталось ни крохи... Тогда У. вдруг вскочил и стал

обтирать лапками те места своего тела, которые Х. полил уксусом. Потом он закружился на одном месте и вдруг всем корпусом грохнулся на пол». Оказалось, что голова у него была фаршированная.

Из другого произведения того же автора: некий бедный молодой человек попадает в лапы двух жуликов. Они зовут его с собою в ресторан, обещая угостить его. Напоивши его, скрываются, похитив его верхнюю одежду и, конечно, не заплатив по счету. У него денег на это нет. Вызывают полицию, ведут его в участок. «Набольший» обращается к нему с укоризненной речью: «Речь его была проста и безыскусственна, как сама истина, а между тем не лишена и некоторой соли и с этой стороны походила на вымысел, так что представляла собою один величественный синтез, соединение истины и басни, простоты и украшенного блестками поэзии вымысла. “Ах, молодой человек, молодой человек! — говорил набольший, — ты подумай, что ты сделал! Ты вникни в свой поступок, да не по поверхности скользи, а сойди в самую глубину своей совести! Ах, молодой человек, молодой человек!”»

Я предлагаю читателю здесь остановиться и, не заглядывая дальше, спросить себя: откуда эти отрывки? Что они собою напоминают? Я уверен, что каждый ответит: это — из каких-то рассказов Сирина, из каких-то вариантов «Приглашения на казнь». На самом деле это — Салтыков. Первые два отрывка из «Истории одного города», последний из «Запутанного дела». Следовало бы привести этот эпизод целиком — как попадает Иван Самойлыч, как его ведут, как по дороге его задирают прохожие («Что, видно, ваша милость прогуливаться изволили?... Ги-ги-ги! — отозвался известный Ивану Самойлычу голос девушки, жившей своими трудами. — Наше вам почтение! — подхватил близ стоявший белокурый студент...»), как его не то привели, не то продолжают вести («действительность» все время перемежается с бредом): сходство с соответствующими эпизодами «Приглашения на казнь» поражает.

Еще один, обратный, эксперимент, который могли бы проделать надо мною самим. Если бы мне, до того как я прочел «Приглашение на казнь», прочли отрывок оттуда, где идет речь о том, как стали загнивать от сырости книги городской библиотеки, помещающейся на барже, и как поэтому пришлось *ответить реку*, я бы подумал, что это какое-то забытое мною место из «Истории одного города».

Гениальный, но неудобочитаемый Салтыков теперь почти всеми забыт. Вот, должно быть, отчего, когда пишут о Сирине, вспоминают как его, так сказать, предка — Гоголя, Салтыкова же — никогда.

Близость Сирина к Гоголю бесспорна. Остановлюсь опять-таки на мелочах, на «родимых пятнышках»: «...при них часто бывает молоденькая дочь, молчаливое, безгласное, иногда миловидное существо, гадкая собачонка и стенные часы с печально постукивающим маятником». Откуда это? На первый взгляд как будто из Сирина. На самом деле — из «Портрета». По такой схеме построены у Гоголя не раз перечни «вещей»². Весьма вероятно, что Сирин заимствовал ее у Гоголя. Так, в «Отчаянии» составляет герой «опись (своего) душевного имущества»: «У меня была глупая, но симпатичная... жена, славная квартирка, прекрасное пищеварение и синий автомобиль». «...Однообразные, ...вечно *прибранные* и, так сказать, *застегнутые* лица чиновников...» («Портрет»). Ср. описание наружности Родрига Ивановича в «Приглашении на казнь».

Но Гоголь несравненно осторожнее, сдержаннее, «классичнее» в пользовании приемами «романтической иронии». В разработке гоголевских стилистических схем, основанных на намеренном неразличении «живого» и «мертвого», имеющих целью подчеркнуть бездушность «одушевленного», делимость «неделимого», индивида, Салтыков и Сирин идут дальше его: «Когда Иван Самойлович явился в столовую, вся компания была уж налицо. *Впереди всех торчали* черные как смоль усы дорогого именинника; тут же, в виде неизбежного приложения, подвернулась и сухощавая и прямая, как палка, фигурка Шарлотты Готлибовны; по сторонам стояли...» и т. д. Этот отрывок из «Запутанного дела» удивительно похож по своему тону на описание посещения Цинцинната его родственниками. Если после «Приглашения на казнь» и «Истории одного города» перечеть Гоголя, то его «мертвые души» начинают казаться живыми. Дело не только в том, что Ковалев приходит в отчаяние, потерявши нос, тогда как глуповские градоначальники преспокойно живут, один с органчиком в голове, которую он на ночь снимает с себя, другой — с фаршированной головою; или что гоголевские герои всегда сохраняют свое тождество, тогда как Родриг Иванович то и дело скидывается Родионом; главное — в словесных внушениях, какими читателю передается видение мира у Гоголя, у Салтыкова и у Сирина. Гоголь не сказал бы, что градоначальник стал «потирать лапками» свою голову, как сказал Салтыков (см. выше) и как мог бы сказать Сирин (аналогичных словосочетаний у Сирина сколько угодно). Далее, речи Гоголя совершенно чужда та характерная для Салтыкова и

² В «Носе» доктор «имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую здоровую докторшу...».

Сирина смесь «ученого», холодно-торжественного или приподнятого слога с «тривиальностями», которая усугубляет мертвенную жуткость и гротескную уродливость салтыковских и сириных образов; в его речи меньше элементов вышучивания, издевательства, пародирования, чем в речи двух последних.

Все до сих пор сделанные сближения относятся к области стилистики; они свидетельствуют об общности настроения, «тона», «колорита» у Салтыкова и у Сирина. Это еще вряд ли «родимые пятна». Но вот одно место из «Господ Головлевых», какое могло бы быть отнесено к этой категории. Умирает брат Иудушки, Павел. Мать представляет себе, как явится Иудушка на похороны, как он будет притворяться, что скорбит, как примется за проверку наследства: «И как живой звенел в ее ушах (...) голос Иудушки, обращенный к ней: “А помните, маменька, у брата золотенькие запоночки были... хорошенькие такие, еще он их по праздникам надевал... и куда только эти запоночки девались — ума приложить не могу!”» А в «Приглашении на казнь» адвокат Цинцинната, только что приговоренного к смерти, вбегает в его камеру, расстроенный, взволнованный: оказывается, он — потерял *запонку!* Что это? Совпадение? Бессознательная реминисценция? Не решаюсь сказать.

Я не ожидал, что набреду на все эти «сириные» черточки у Салтыкова тогда, когда после «Приглашения на казнь» перечитал «Отчаяние» и вдруг вспомнил одно место из «Господ Головлевых» — почти единственное, что осталось в памяти от давно читанного Салтыкова: как Иудушка, дойдя до последней степени духовного падения, отдается «запою праздномыслия», «умственному распутству»: «Запершись в кабинете (...) он (...) изнывал над фантастической работой: строил всевозможные несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых первая случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом». Вспомнилось это место мне тогда, когда я понял, что Феликс, «двойник Германа», — не что иное, как такая — не реально встреченная (Ардальон прав — в реальном мире «двойников» не бывает)³, а именно «случайно взбредшая на ум личность», — и это дало мне ключ к пониманию не только «Отчаяния», но и всего творче-

³ Ср. разговор Голядкина с слугою Петрушкой в «Двойнике»: «...добрые люди... без фальши живут и по двое никогда не бывают...». Связь рассказа Достоевского с «Носом» слишком известна (см. Бем, назв. работа). Нос в преломлении Достоевского становится двойником своего обладателя. Сирин, вслед за Достоевским, разрабатывает в том же направлении гоголевскую тему.

ства Сирина, так что то, что до сих пор казалось мне у него виртуозничаньем, щеголяньем словесным мастерством или, в лучшем случае, нерасчетливым расходом творческих сил, — все это представилось мне строго обусловленным общим замыслом, художественно оправданным и необходимым.

Если отнестись к «Отчаянию» как к обыкновенному роману (англ. — fiction, т. е. пусть вымышленная, но все же действительность), то его можно толковать по-разному. Все одинаково «реально»: Герман действительно встречается Феликса, похожего на него самого, действительно не догадывается, вопреки очевидности, что его жена живет с Ардальоном, и замышляет преступление, чтобы окончательно обеспечить свое «счастье». Или: Герман знает об измене жены, но не хочет самому себе сознаться в этом и решается на убийство Феликса в надежде, что этим как-нибудь восстановит «семейный уют». Или, наконец, в отчаянии от измены жены, он создает в своем воображении Феликса и все, что следует. Если так, то это — плохой роман, ибо житейские отношения не могут быть сведены к схеме неопределенного уравнения, сколь бы ни были они сложны и сколь бы ни изобиловали внутренними противоречиями. Однако все это имеет силу лишь при том условии, что Герман — подлинный человек. А что, если он — «Иудушка»? Иудушка — нравственный идиот в буквальном значении этого слова («идиот» — человек, существующий духовно «сам по себе», вне «среды», в пустом пространстве, т. е. не человек). Его характеристика — та «гносеологическая гнусность», «непроницаемость», за которую Цинцинната приговаривают к смерти. Для такого человека — нечеловека — нет разницы между реальными людьми и порождениями его фантазии. Все они — и он сам — помещены для него в той плоскости, в какой законы логики жизни уже не действуют. Никто лучше Салтыкова не охарактеризовал этого состояния сознания: «Существование его (Иудушки) получило такую полноту и независимость, что ему ничего не оставалось желать. Весь мир был у его ног (...). Каждый простейший мотив он мог варьировать бесконечно, за каждый мог по несколько раз приниматься сызнова, разрабатывая всякий раз на новый манер». Это потому, что идиот Иудушка не подозревает о том, что, пусть и бессознательно, лежит в основе сознания всякого настоящего человека: о необратимости жизненного потока и единственности каждого мгновения, результата тех «сцеплений», о которых говорил Толстой, результата необходимого, неизбежного, сколь бы сами эти «сцепления» ни

были, с житейской, обыденной точки зрения, случайны, и, значит, обладающего своим смыслом.

Та лжежизнь в пустом, призрачном мире, какую живут Иудушка и Герман, имеет, подобно подлинной жизни, свои особые законы, какую-то свою дурацкую, дикую, нам непонятную логику. Не случайно, начавши перечитывать Салтыкова с того места, которое можно считать, так сказать, отправным пунктом духовного пути Иудушки, я сразу напал на следы, словно оставленные каким-то сирийским персонажем. Нет необходимости утверждать, что Сирий находится под влиянием Салтыкова. Одного «родимого пятна» (запонки) еще недостаточно для этого. Совпадения в данном случае могут быть обусловлены одинаково глубоким проникновением обоих авторов в сущность этой лжежизни и ее лжелогики.

Это можно подкрепить еще одним наблюдением. Есть у Салтыкова произведение, по замыслу, казалось бы, ничего общего не имеющее с вещами Сирина: «Дневник провинциала в Петербурге». Вначале это что-то вроде настоящего дневника, конечно, в салтыковском духе, т. е. сбивающегося постоянно на сатиру в стиле Свифта, где карикатура сплошь да рядом намеренно доводится до неправдоподобия. «Провинциал» становится жертвою какой-то мистификации, сбивающей его с толку. Реальный мир превращается для него в призрачный: «Теперь, после двух сыгранных со мной фарсов, я не могу сесть, чтобы не подумать: а ну, как этот стул вдруг подломится подо мной! Я не могу ступить по половице, чтоб меня не смущала мысль: а что, если эта половица совсем не половица, а только подобие ее?... Есмь я или не есмь? в нумерах я живу, или не в нумерах? Стены окружают меня или подобие стен?» (До чего этот тон напоминает сирийский!) Следует описание одной такой мистификации: «международный статистический конгресс», оказавшийся совещанием политических заговорщиков. Они попались, и их судят. Судья (который «разыгрывал презуса») обращается к подсудимым: «Господа! вы обвиняетесь в весьма тяжком преступлении, и только вполне чистосердечное раскаяние может облегчить вашу участь. Наши обязанности относительно вас очень неприятны, но нас подкрепляет чувство долга — и мы останемся верны ему... Тем не менее мы очень хорошо сознаем, что ваше положение не из приятных, и потому постараемся, по возможности, облегчить его. Покуда вы не осуждены законом — вы наши гости, messieurs! («Судоговорение» происходит в Hôtel du Nord. — П.Б.)... Теперь господин производитель дел ответит вас... в особенную комнату и велит подать вам по стакану чаю...» Затем идет допрос и новое заседание: «...двери отворились, и нас пригласили в залу, где уже был накрыт стол на сорок кувертов, по числу судей и обвиненных. — Ну-с, господа! — сказал

лжепрезус, — мы исполнили свой долг, вы — свой. Но мы не забываем, что вы такие же люди, как и мы. Скажу более: вы наши гости, и мы обязаны позаботиться, чтоб вам было не совсем скучно. Теперь, за куском сочного ростбифа и за стаканом доброго вина, мы можем вполне беззаботно предаться беседе о тех самых проектах, за которые вы находитесь под судом. Человек! ужинать! и вдоволь шампанского!» Надо ли напоминать о разговорах Цинцинната с м-сье Пьером, о «чествовании» его «отцами города» накануне казни? В «Дневнике провинциала» есть немало других мест, которые не в сюжетном отношении, но по тону удивительно схожи с различными эпизодами «Приглашения на казнь». Этот-то тон, отражающий общую Салтыкову и Сирину интуицию, бредовое состояние сознания их персонажей («Дневник» постепенно превращается в настоящий бред) и кажется той «темой» — в широком значении этого слова, — из которой выросли их произведения.

Всякое подлинно художественное произведение начинается и слагается в душе художника более или менее бессознательно — и знаменитое предисловие Эдгара По к «Ворону», надо думать, не что иное, как реконструкция сознанием, уже *post factum*, бессознательного творческого процесса. Но, разумеется, мыслим и другой путь: можно начать с рефлексии о своей интуиции и затем, путем последовательного рассуждения, построить систему символов, в которых всего осязательнее будет воплощена идея увиденного сознанием мира. Создавшееся так произведение будет художественно недостаточным, лишенным элементов того, благодаря чему создание настоящего искусства сперва покоряет нас себе, а затем уже осмысливается, «расшифровывается» в нашем сознании, и все же: *схемы* символов, возникших таким способом, будут совпадать с теми, какие истинным художником были *увидены*.

Доказательством может послужить сопоставление написанного Сириным с «Путешествием вглубь ночи» Селина. Селин — писатель большого ума, но совершенно лишенный способности, которой Сирин одарен в такой мере, — создавать посредством словесных внушений иллюзию действительности. Уже это одно говорит против предположения о возможном влиянии «Путешествия» на последние вещи Сирин. К тому же первая из них, «*Camera obscura*», вышла в свет одновременно с «Путешествием» (1932). А в ней — не меньше совпадений с «Путешествием», чем в «Отчаянии» и в «Приглашении на казнь». Исходная точка здесь та же самая: некий особый — страшный — духовный опыт, озарение, открывающее — Ничто! «Все в эти моменты, — говорит «герой» Селина, — усугубляет вашу омерзительную тоску, заставляет

вас, немощного, видеть вещи, людей, будущее такими, каковы они на самом деле, т. е. как скелеты (нечто подобное в одном из «Стихотворений в прозе» Тургенева), как ничто; — и однако эти ничто приходится любить, ценить, представлять их себе одушевленными, как если бы они на самом деле существовали» (ср. «Ужас» Сирина, напечатанный в «Современных записках» уже в 1926 году, — маленький рассказ, который пришлось бы процитировать целиком). Такой духовный опыт обращает в ничто самого субъекта его. Может ли Бардамю Селина или Цинциннат быть сыном, иметь мать? И что такое мать в этом их мире? «Если бы, — говорит Бардамю, — я лежал на плахе, моя мать стала бы меня бранить за то, что я позабыл надеть шейный платок». Ср. прощание Цецилии Ц. с Цинциннатом: все ее внимание обращено на беспорядок в его камере. Исчезновение мира из поля сознания, самоизоляция, распад личности — таковы взаимно обусловленные моменты этого духовного опыта. Отсюда — само собою возникающее появление «двойника». Читал ли Селин Достоевского? У него «двойник», в отличие от голядкинского и германовского, не является в точном смысле «двойником». Леон Робинзон, попадающийся Бардамю впервые на войне, ничуть не похож на последнего. Его «двойничество» сводится к тому, что на всех этапах своего «путешествия» Бардамю находит его и что сколь Бардамю ни тяготится им, отделяется от него он не в силах. Робинзон вместе и отталкивает и притягивает его к себе. Чем? Зачем? Это не объяснено, да и не могло бы быть объяснено. Ни Бардамю Робинзону, ни Робинзон ему не нужны. Ничего общего между ними нет. И тем не менее всякий раз, когда Робинзон разлучается с Бардамю, последний поджидает его, разыскивает его и обратно. «Двойничество» Бардамю-Робинзона подчеркнуто тем, что у них заводится общая любовница — как раз тогда, когда Робинзон временно слепнет, — разительное совпадение с «Самега obscura», где мотив утраты зрения развивается с такой символической углубленностью. Маделона, брошенная Робинзоном, убивает его. Бардамю провожает его тело до могилы. Это — последний этап его собственного «путешествия»; он достигнул «края ночи». Смерть Робинзона означает для него окончание его, Бардамю, земного странствования. Не потому, чтобы он любил Робинзона — этого не было, — а потому, что у его «двойника» была все же какая-то цель в жизни, пусть и самая жалкая, презренная — «устроиться» путем убийства старухи Анруиль (впрочем, добившись своего, Робинзон без всяких видимых оснований отказывается от пользования тем, что он получил); Робинзон был, так сказать, посредству-

ющим звеном между ничего не желающим и не могущим желать Бардаму и жизнью. Робинзон — что-то вроде Германа из «Отчаяния»; Бардаму — Цинциннат, вечный затворник, для которого жизнь сводится к ненужной и бессмысленной отсрочке смерти. Когда Макбет узнает, что его жена умерла, он говорит: «Пусть бы она умерла позже — тогда наступил бы срок для такого слова. *Завтра, завтра, завтра*, ползет тихим шагом день за днем, до последнего слова начертанной судьбами поры (...) Жизнь не более как скитающаяся тень, (...) сказка, рассказанная идиотом (...) и не значащая ничего». Конец «Приглашения на казнь» вызывает недоумение в читателях: был ли или нет лишен жизни Цинциннат? Как будто бы нет. Но тогда зачем было появляться у эшафота трем Паркам? Не злоупотребил ли здесь Сирин своим искусством заинтриговать, подчас просто дурачить читателя? На самом деле здесь гениальнейшее осмысление приема «загвоздки», после которого полагается продолжение «в следующем номере», заключающее в себе решение заданной читателю загадки, — между тем как здесь «загвоздкой» все оканчивается. Суть в том, что на вопрос ответа быть не может, ибо и самого вопроса поставить нельзя. Смерть — конец жизни; а можно ли назвать жизнью то состояние, в котором пребывает Цинциннат? Отрубили ли ему голову или нет — не все ли равно? Настоящая жизнь есть движение, устремление к какой-то цели, к самообнаружению в общении — и в борьбе — с реальными людьми. Смерть — ее завершение. Жизнь — тезис. Смерть — антитеза, после которой человеческое сознание ждет какого-то синтеза, вневременного, окончательного осуществления смысла прожитой жизни. Но если в жизни ничто не утверждается, если она не выставляет никакой тезы, то как возможна анти-теза и как возможен синтез? Единственное, что суждено Цинциннату после «казни», это — идти туда, где его ждут «лица подобные ему». Это — то «бессмертие», которого страшится герой «Отчаяния», не имеющее конца продолжение того же самого, что было здесь, в этой «жизни»: «...представьте себе, — говорит Герман, — что вы умерли и вот очнулись в раю, где с улыбками вас встречают дорогие покойники. Так вот, скажите на милость, какая у вас гарантия, что это покойники подлинные, что это действительно ваша покойная матушка, а не какой-нибудь мелкий демон-мистификатор, изображающий, играющий вашу матушку...»

Сколь бы ни различествовали между собою художественные направления, вкусы, приемы, стили, всегда для искусства существовал один непреложный закон, закон ритма, т. е. самой жизни. Чередование света

и тени, *andante* и *allegro*, сильных и слабых слогов, созвучий и диссонансов и т. д. — все это лишь выражение чередования напряжения и отдыха, радости и скорби и, наконец, жизни и смерти. В литературе повествовательной закон ритма осуществляется прежде всего в чередовании эпизодов — веселых и печальных, комических или идиллических и трагических, мелких и значительных, — Фильдинг, Стендаль, Диккенс, Толстой достигли в этом величайшего мастерства. Повествование о жизни должно воспроизводить ее движение. У Сирина — ни следа этого, и потом, первое впечатление от чтения его вещей — впечатление *аритмичности*, т. е. художественного несовершенства, беззакония.

Есть, однако, произведения, какие только по их внешней форме относятся к повествовательной литературе. «Мертвые души», романы Достоевского — по их внутренней форме относятся к драме, а не к роману. В этой области закон ритма осуществляется, в первую голову, в противопоставлении образов, характеров, а не непременно в чередовании большего или меньшего напряжения в их борьбе. У Достоевского, например, напряженность всегда доведена до максимума. У Сирина нет и этого, потому что у него нет характеров. Всякий его персонаж — Everypun старинной английской мистерии: любой человек, по-своему им увиденный. Каждый из них слеп и глух, абсолютно «непроницаем», карикатура лейбницевской «не имеющей окон» монады. Отношения между ними состоят из чисто механических притяжений и отталкиваний. Но эти существа хотят жить, им то и дело словно вспоминаются какие-то возможности чувствовать по-человечески, иметь друг с другом общение — и эти их усилия прозреть, пробудиться, неизбежно обреченные на провал, — самое страшное. Этой-то ритмике изображаемой Сириним жизни — это слово должно быть взято в условном значении за неимением другого — соответствует тон его повествования: все время кажется, что вот-вот мы услышим человеческую речь, но едва лишь зазвучат ее нотки, как эта речь вновь соскальзывает в пародию.

Художественное совершенство служит несомненным доказательством, что произведение выражает вполне идею, возникшую в сознании художника. Что идея, владеющая сознанием художника, обусловлена его индивидуальностью, — это ясно само собою и, в сущности, это — тавтология. Однако из этого не следует, что творческий замысел художника не что иное, как «сублимация» какого-то его «комплекса», ни что создаваемые им образы имеют значение автобиографических свидетельств. Пусть Гоголь и утверждал, что Хлестаков и Чичиков это — он сам; на это лучше просто не обращать внимания: ведь это могло у

него быть результатом самовнушения, мнительности, а проверить, был ли он прав или нет, говоря это, мы не в состоянии. И если Гете говорил, что нет преступления, на которое он не чувствовал бы себя способным, то этим он, конечно, хотел выразить свою способность всеохватывающего понимания. Духовный опыт Гоголя, Салтыкова, Сирина должен расцениваться как такой, в котором им открылся известный аспект не их именно личности, а человека вообще, жизни вообще. Тема человеческой «непроницаемости» — вечная тема. То же, что в наше время она подверглась разработке с такой беспримечной художественной последовательностью и что на этом пути — мы видели это — два писателя, столь различные между собою и по характеру и по размерам творческого дара, как Сирин и Селин, оказались шагающими рядом, доказывает, что тема эта — тема самой нашей эпохи, эпохи еще не изжитого, доведенного до крайности, разлагающего личность индивидуализма и вместе обезличивающего, бесчеловечного, бездушного коллективизма. У остающихся «*au-dessus de la mêlée*»* уже нет, у вовлеченных в «*mêlée*»** еще нет никаких объективно значимых регулятивов, нет религии — в широком смысле этого слова. Одни верят в то, во что им внушено верить, другие — сознательно отрекаются от какой бы то ни было веры именно потому, что она — *общая вера*. «Я не могу, не хочу в Бога верить, — восклицает герой «Отчаяния», — еще и потому, что сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка, — она пропитана неблагоприятными испарениями миллионов людских душ, повергшихся в мире и лопнувших» (замечу кстати, что и к этому месту есть отдаленная, впрочем, параллель в «Господах Головлевых»: «Таких людей довольно на свете и все они живут особняком (...), лопааясь под конец, как лопаются дождевые пузыри»).

Некоторые видят в «Приглашении на казнь» своего рода утопию наизнанку вроде уэллсовской, образ будущего, окончательно изуродованного всяческими «достижениями» мира. Это, разумеется, ошибка. В такой утопии Цинцинат отправился бы на казнь не в коляске, а в автомобиле или на аэроплане. Это утопия в буквальном смысле слова и вместе *ухрония*. Это мир вообще, как Цинцинат — человек вообще, *everypan*. Сирин искуснейшим образом сплетает бытовые несуразности, для того чтобы подчеркнуть это, подобно A. Gide'у в его «*Voyage d'Urien*». Носители вечных «человеческих» качеств, тех, которые относятся к «нечеловеческому» в человеческой

* Над схваткой (франц.).

** В схватку (франц.).

природе, его «человеки вообще», подобно героям Гоголя и Салтыкова, а также и носителям сверхчеловеческих качеств Достоевского, никогда и нигде, ни в какую эпоху не могут быть реальными, конкретными людьми. Это воплощение «идей», аллегорические фигуры. В «*Voyage au bout de la nuit*», где все, что могло бы создать иллюзию действительности, сведено до минимума, где люди обрисованы грубо-схематически, аллегоричность целого выступает с полной очевидностью. Аллеорию принято считать «ложным видом» искусства. Но тогда и «Божественную комедию» пришлось бы отнести к «псевдоискусству». Если произведение искусства оставляет целостное впечатление — этой иной раз дается не без труда: приходится отрешаться от привычных требований, предъявляемых к «роману», картине, и т. д. — оно художественно оправданно. Таковы произведения Сирина. И все же они — аллегоричны, а не символичны. Символическое искусство не «иносказательно»: символ — адекватное выражение смысла. Если попробовать пересказать «своими словами» какое-нибудь стихотворение Блока или Аненнского, от них ничего не останется. А «Приглашение на казнь», «Отчаяние» пересказать можно — Селин ведь и сделал это, сам о том не подозревая, — и нужно.

Возрождение казалось бы давно обветшавшего и забытого «жанра» аллегорического искусства характерно для нашего времени. Условие этого искусства — некоторая отрешенность от жизни. «Иносказание» связано с отношением к жизни как своего рода «инобытию». Аллегорическое искусство процветало в эпоху кризиса Средневековья, когда старая культура отмирала, а новая еще не пробилась на свет. В наши дни возобновляются старые художественные мотивы аллегорических повествований (мотив «странствования» души — «*Voyage au bout de la nuit*», «*Voyage d'Urien*»); и при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья, апокалипсические всадники, пляшущий скелет. Тон, стиль — тот же самый: сочетание смешного и ужасного, «гротеск». «Новым средневековьем» назвал нашу эпоху Бердяев, имея в виду присущие ей тенденции к восстановлению органического строя общества. Но история движется диалектически, через ряд вечно возникающих противоречий; новое возникает в результате распада старого — и с этой точки зрения столь же применимо к нашей эпохе название «осень средневековья», как зовет один историк⁴ полосу, прожитую Европой в XIV—XV веках.

⁴ J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*.

Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру.

Избранные стихи. 1916—1936.

Петрополис, 1937.

Вообразим, что человек умер и очнулся в царстве теней. Он снова живет, но живет уже как тень — и вся прежняя прожитая жизнь теперь представляется ему тоже нереальной, небывалой и все-таки бывшей и незабываемой.

Должно быть, сквозь свинцовый мрак,
На мир, что навсегда потерян,
Глаза умерших смотрят так.

Мне кажется, что это жизнеощущение — сейчас общее не только для нас, эмигрантов, но для всех сознательных людей, переживших смерть Европы, увидевших, что мир вступил в какой-то совершенно новый — и, надо сказать, довольно-таки отвратительный — «эон», в котором человеку, как он понимался со времен Христа и Марка Аврелия, нет места. Это жизнеощущение — источник всей поэзии Г. Иванова. Подлинность ее — вне сомнений, так как в ней выражено переживание, которое в отличие от стольких других переживаний, составлявших в течение веков темы для поэтического творчества, обыкновенной речью выражено быть никак не может. Читая «Отплытие», мы понимаем — в полном значении этого слова — то, что лишь смутно ощущалось нами. Как это достигнуто? В чем состоит это тайнодействие поэзии? Конечно же, только в одном — в проникновении в тайну слова, состоящую в какой-то несомненной, хотя необъяснимой связи между его «внешней» и «внутренней» формой. Реальность поэзии — неопровержимое свидетельство наличности этой связи. «Сейчас садовник говорит: насилу столкнулся. Не правда ли — странно? Куются якоря, а не столы. Как же связаны эти глаголы — ковать и толковать?.. Мы говорим словами, которых не понимаем. Вот, например, как образовались глаголы просить и бросить?» Чьи это слова? Андрея Белого? Цветаевой? Нет, — ненавистника новейшей поэзии и поэтики символистов, однако величайшего поэта, т. е. художника слова, Толстого (из записей М. Горького). Можно было бы привести из сборника Г. Иванова множество примеров переосмысления слов, усугубления их смыслов путем подчеркивания их «внешней» формы, что достигается сочетанием сродно звучащих слов: голубок — клубок — глубокий..., снова уснуть...

и слишком устали и слишком мы стары... и т. д.¹ К «внешней» форме относится также и ритмическая структура слов и словосочетаний. В ее использовании Г. Иванов проявляет не меньшее мастерство. Особенно удачно в этом отношении стихотворение «Уж рыбаки вернулись с ловли...», где постоянное нарушение основного размера удивительно гармонирует с образами «тревожных волн», «беспокойных ветвей», за которыми «приподнимается (NB: не — *поднимается*, как сказал бы всякий; надо почувствовать этот смысловой оттенок) луна». С этой точки зрения мне кажется неудачей 1-я строфа стихотворения «Я не пойду искать изменчивой судьбы...», где с «судьбы» рифмуем «и я поехал бы», так что акцент падает на это «бы». Такой непривычный перенос акцента на грамматическую частицу здесь незаконен, потому что не требуется смыслом. Кстати, еще одна придирка: в последней строфе стихотворения «Так иль этак...», одного из удачнейших (и удивительно напоминающего Анненского), сказано: «Но тому, кто тихо плачет..., Ничего уже не значит, Что...» и т. д. С этим новшеством можно было бы помириться, если бы «значит» здесь было бы употреблено в своем первичном смысле — «обозначает» (*signifier*), а не в привычном производном: имеет значение (*importer, avoir de l'importance*). В таком случае допустимо только: но *для того*, кто... Должен заметить, что этот lapsus у Г. Иванова так же, как и все отмеченные мною его словесные удачи, был мной усмотрен далеко не сразу. У Г. Иванова ничто не «бросается в глаза», потому что каждое его стихотворение — более того, все они вместе — воспринимаются как одно целое, как *одно слово*, чем и был, по предположению лингвистов, *первый* человеческий язык, язык по своей природе чисто *поэтический* — самопроизвольное и адекватное выражение целостного переживания, а не «орудие», не «средство» сообщения «отвлеченной» — общей и ничьей — мысли.

³ Позволю себе привести аналогичный пример замечательного, так сказать, поэтического каламбура у другого выдающегося поэта наших дней, Л. Червинской: «Ничего не принимая, принимая все за всех» («Рассветы», 1937).

Якорь. Антология зарубежной поэзии.

Сост. Г. В. Адамович и М. Л. Кантор.

Париж, 1936

Прямое назначение всякой «антологии» — представить возможно полно состояние данной литературы в данный период, возможно полнее и, конечно, в наилучших образцах. Но составители взглянули на дело иначе: не только с чисто эстетической, но также — и прежде всего — с культурно-философской точки зрения. Материал, подобранный ими, должен послужить «памятником эпохи» (предисловие Г.В. Адамовича). Поэтому они сознательно включили в свой сборник и стихи, признаваемые ими в художественном отношении «бледными», — раз в них все же звучит «голос» времени. Совместить полностью оба задания, разумеется, невозможно. Пришлось дать место произведениям иных поэтов, поэтов бесспорных, настоящих, но «голос» которых характерен не для нашего времени, а скорее уже для изжитого периода. Однако такие случаи редкость, и в общем составители разрешили свою главную задачу чрезвычайно удачно. Считаясь с этим, я и попробую обратиться к их антологии как к культурно-историческому источнику. О какой культурной тенденции, т.е. о каком состоянии сознания говорит она? История всякого искусства есть история «влияний», и чтобы понять, о чем говорит поэзия данного момента, надо вслушаться прежде всего, какие уже знакомые «голоса» звучат в ней.

Едва ли я ошибусь, если скажу, что наиболее явственно слышатся здесь голоса Анненского, Блока, Артура Рембо. Вся поэзия покойного Поплавского — органическое сочетание Анненского и Рембо, как поэзия Г. Иванова — Анненского и Блока. Если бы мне показали стихи А. Штейгера без подписи автора, я бы принял их за стихи Анненского; а «Весенняя распродажа» А. Головиной явно навеяна «Распродажей» («Solde») Рембо. В скольких стихотворениях, помещенных в антологию, встречаем мы «снег» Блока, «паровозы» Анненского, «корабли» Рембо! Слышатся, конечно, и другие знакомые голоса — особенно внятно Тютчева (Голенищев-Кутузов, Раевский, Божнев) — кроме одного: Пушкина. А между тем, думается, Пушкин узнал бы в этой поэзии ту, какую он только прозревал — «Я пел бы в пламенном бреду, Я задыхался бы в чаду *Нестройных, чудных грез*» — и для которой он был бы «рад расстаться с *разумом*». Надо оговориться: новая «вне-разумная» поэзия не имеет ничего общего с «заумной» поэзией уже

принадлежащих прошлому «футуристов». Это поэзия не бессознательная, но укорененная в особом, совершенно новом сознании. Всякая поэзия — продукт фантазии, и мир поэзии нередко воспринимается нами как фантастический, невиданный и неслыханный, несбыточный. И все-таки: до сих пор этот мир всегда оставался миром *яви*. Преображенный фантазией, он был все же послушен законам разума, т. е. законам тождества, противоречия, исключенного третьего; следовательно, коренным образом отличался от того «инога мира», прообразом которого он мыслился, мира, где *времени уже нет* и где не имеют поэтому силы аксиомы логики, где вполне возможны «какие-то маленькие графинчики, они же женщины» (сон Стивы Облонского). Пушкин, прислушиваясь к шорохам, слышимым ночью, учил «темный язык жизни», и Лермонтов и Тютчев уже догадывались, что с точки зрения своей логической структуры ночное, сонное сознание как-то ближе к абсолютной реальности, чем бодрствующее, дневное. Вот это-то ночное сознание, выходящее в «четвертое измерение», и было сознанием Рембо, Анненского, Блока, А. Белого. Это была их реакция на «прогресс Разума», который как раз тогда, все нацело «объяснивши», сделал, казалось бы, уже излишней для человека его главную, человеческую *rag excellence*, способность — *удивляться*, ту способность, из которой выросла вся культура. Новый духовный опыт этих избранников стал в наши дни общим достоянием всех еще не окончательно погрязших в «цивилизации», способных к культуре людей. Ценность «антологии» именно в том, что она, давая возможность сопоставить всех выступающих сейчас на поприще поэзии, свидетельствует об этом: ибо, сколько бы ни было различий между ними по свойствам и размерам дарования, по писательскому мастерству, эта черта — внутреннее сродство их поэзии с поэзией только что названных мною гениев — является доминирующею и при сопоставлении бьет в глаза. Нередко приходится читать о современном кризисе искусства вообще и поэзии в частности, о том, что причина этого кризиса — в кризисе мировоззрения, в угасании целостного, религиозного сознания, наконец, — о том, что поэты должны это сознание в себе развить, воспитать. Однако по заказу — все равно какому, «социальному» ли или «частному», — можно что-либо *сделать*, *создать* же нельзя ничего. Мировоззрение в смысле законченной системы суждений, охватывающих все данное и лежащее за гранью данного Абсолютное, вырастает само собою из мировоззрения в прямом значении этого слова, из *видения* жизни как таковой, а не как совокупности якобы усмотренных разумом, на деле же — Бергсон доказал это — им же

самим выдуманных мертвых «вещей». Современная поэзия говорит о том, что человеческий дух как-никак сопротивляется претензиям разума; что, подчиняясь своей диалектике, двигаясь от одной крайности к другой, он ищет выхода из тупика, куда разум завел его. Покуда — преобладающее в нынешней поэзии настроение — настроение ужаса перед бессмыслием, призрачностью того, чем подменена подлинная жизнь, влечение к сну как небытию, настроение Анненского — «окунуться бы, кануть в этот омут безликий»; то настроение, которое — надо признать это — в конечном итоге может заставить поэта, если он последователен, перестать быть поэтом, обречь его на молчание. Но люди, слава Богу, редко бывают последовательны. Антология Г.В. Адамовича и М.Л. Кантора служит доказательством, что поэзия не умерла (останавливаться на разборе отдельных подлинно поэтических произведений, включенных в нее, я не могу за недостатком места), а значит, тем самым, доказательством ценности того нового духовного опыта, из которого новая поэзия возникла. Таким образом, самый факт существования этой поэзии служит, думается мне, ее оправданием и является ее, так сказать, патентом на благородство.

В. Смоленский. Наедине.

Изд. «Современные записки», Париж, 1938.

Позволю себе начать с «критики» — дальше будет видно почему. (Любовь) «над твоею душой... расцветает... разгораясь над сердцем...» «...Молчи, душа... привыкай... и сердце приучи...» *Сердце* в этих контекстах не орган тела, а синоним души. Здесь, значит, тавтология, причем во втором случае тавтология — в ущерб логике. «Никому не скажешь, скроешь, спрячешь» — опять тавтология. «Копи надежды и мечтанья...» *Копить* можно *мечты*, а не *мечтанья*: *мечтанье* — отглагольное существительное, выражающее действие, а не его результат. Обе эти категории промахов сводимы к одной: невнимательное отношение к прямому и точному смыслу слова, приблизительность речи, готовность пожертвовать очень многим ради рифмы, размера, иногда — «чувства». В этом общем грехе современной русской поэзии повинен, по всей вероятности, главным образом Блок (у В. Смоленского, во всяком случае, блоковские реминисценции на каждом шагу). Впрочем,

в большей или меньшей степени это приложимо едва ли не ко всей русской поэзии после Пушкина, Баратынского, Тютчева. Исключения: Анненский, Ахматова; сейчас — если ограничиться новым поколением в эмиграции — Червинская, Штейгер. Здесь, значит, сила некоторой традиции, нечто постоянное, что надобно откинуть, для того чтобы судить о поэте. Дело сводится, следовательно, к тому, насколько поэт способен побороть в себе этот «прародительский» грех. Залогом этого служит, конечно, только одно: воспринимается ли, невзирая на эти недостатки, каждое данное стихотворение как поэзия, т. е. как выражение того, что в пределе невыразимо, «неизъяснимо»? Производит ли оно впечатление чего-то *реального*, существующего, а не просто набора слов? Подводит ли оно читателя к поэту — в отличие от фабриката, за которым мы не видим — и не имеем нужды видеть — мастера? Этому требованию стихи В. Смоленского всецело удовлетворяют. Более того: некоторые его стихотворения вполне свободны от неточностей, от излишеств, от всего, что нарушает цельность впечатления. Таковы, в особенности, «Огромный мир...» и «Вызывая ужас и смех...». В первом удивительно хорошо смелое, идущее вразрез с «поэтическими» условностями построение речи второго четверостишия («...в котором я... вода, в которой отражается...»), строго соответствующее теме «многопланности» бытия. Начало этого стихотворения — реминисценция тютчевского «Как океан объемлет шар земной». Второе — отголосок «Двенадцати» Блока (по идейному содержанию оно, как и еще одно, весьма удачное «Медленно бредет людское стадо...», вариация на тему «Легенды о великом инквизиторе»), но формально очень напоминает Анненского (в особенности последняя строфа). Не служит ли это доказательством, сколь благотворны влияния, исходящие от подлинных классиков? Это поддается и обратной проверке. Стихотворение «Кричи не кричи...» — «блоковское» во всех отношениях. И вот в нем есть упоминание о «небесных очах» *России!* Этот шаблон цыганского романса — и тоже применительно к России — мог бы оказаться и у Блока.

Довид Кнут. Насущная любовь.

Париж, 1938.

Любовь для Кнута — то же, что хлеб молитвы Господней: то, без чего человек не может существовать. Вся его поэзия — проявление новой, отрадной и во многом и повсюду дающей себя знать тенденции, нового гуманизма — реакции вместе и против охватившей мир бесчеловечности и против до последнего момента модной среди *élite* сверхчеловечности. Эта поэзия ближе к «земле», к жизни, к реальности и, значит, формально — к «прозе» — в условном, общепринятом смысле, что, разумеется, не мешает ей быть «чистой поэзией» в подлинном значении, т. е. искусством выразительного слова. Сущность этого нового сознания и вместе с тем этой обусловленной им новой поэзии прекрасно формулирована самим Кнутом:

Мы постепенно стали отличать
Поддельные слова от настоящих,
Мы разучились плакать и кричать,
Мы полюбили гибнущих и падших.
И стало все пронзительней, трудней,
И стало все суровее и проще,
Слова — бедней, молчание — нежней...
(«Нищета»)

Образцом мастерства словесной выразительности Кнута является первая строфа «Кафе»:

Два спящих старика играют в карты,
Подпрыгивая, радуясь, бранясь.
Сосед с математическим азартом
Девуцу тербит, не торопясь...

И примеров этой меткости, смелости словосочетаний у него можно было бы привести немало. Но у каждой поэзии есть свои опасности. «Человеческая» поэзия, обращающаяся к «душе» скорее, чем к «духу», к нравственному сознанию, к чувству совести, как-то связана с теми формами словесного искусства, которые относятся к области риторики. Стихи этого рода легко могут быть таковы, что, когда мы их читаем, нам словно слышится, что их кто-то декламирует. Между этими стихами и нами возникает, стало быть, в нашем сознании «посредник». А это значит, что такие стихи несамодовлеющи, т. е. несовершенны. Мне

кажется, что Кнуту не всегда удается избежать этой опасности (например, в последней строфе «Счастья» и в некоторых других, впрочем редких, случаях). Но судить о художнике следует по его удачам — и с этой точки зрения надо выделить особо «Поездку в Сен-Реми», вещь во всех отношениях образцовую, в которой «форма» и «содержание» совпадают нацело, в которой все слова «настоящие» и которая дает одновременно полное и эстетическое, и нравственное, и умственное удовлетворение.

Юрий Иваск. Северный берег.

Варшава, 1938.

Первое стихотворение этого маленького сборника посвящено Баратынскому. К Баратынскому преимущественно восходит, как кажется, вся поэзия Иваска: та же «философическая» направленность, те же «гамлетовские» вопросы о смысле жизни и смерти, о значении и правах разума, та же тоска о каком-то «разрешении всех загадок», о том, что могло бы примирить сознание с действительностью. И лучшие стихотворения в сборнике («Сосны», «И в ноябре они бывают») звучат как-то «по Баратынскому». От Баратынского, вероятно, и пристрастие к «тяжелым» по своей звуковой оболочке, выражающей «тяжесть» мысли, словам — «Белый тускл полусвет...» (Баратынский), «...И взываю средь волн и толп...» («Славы и величия вечер...»). Вообще чувство таинственного сродства между формой слова и его смыслом, по-видимому, у Иваска очень повышено — и в этом отношении он идет значительно дальше, чем поэты классического периода, предшественники символистов, каковыми были Баратынский и Тютчев, — подчас, на мой, по крайней мере, взгляд, чересчур далеко, впадая в увлечение своего рода упражнением в словесной магии. Примером является стихотворение «Вождь...». Но, с другой стороны, это внимательное отношение к звуковой оболочке слова нередко обуславливает у Иваска несомненные успехи — например, пользование приемом аллитерации в последней строфе стихотворения «В сумерках локонов...», где все слова начинаются с «с», и где создающееся таким образом впечатление свиста зимней метели подкрепляет впечатление, возникающее из смыслового сочетания слов («Скоро в силе и славе Синие сияя снега Север свобода саван Смерти суровый сон»), и где все это вполне гармонирует с намеренным нарушением привычного синтакси-

са (это подчеркнуто и отсутствием знаков препинания), что тоже всецело мотивировано: речь идет о последнем свершении, о переходе в другой, загробный, план бытия, где уже нет законов логики. Для умонастроения автора очень характерно его стихотворение «Нет, не родина, родной язык Счастья одинокого дорожке», особенно заключительные строки: «И все ближе и прекрасней — строже Тайна сказанных когда-то слов». Мне, однако, представляется, что с этим влечением к сказанным когда-то словам связан один недостаток у автора — пристрастие к архаизмам в том, что относится к словарю и к построению речи. То, что для Баратынского было в языке еще вполне современно, нами иной раз воспринимается уже как отжившее и, значит, само по себе останавливающее внимание, т. е. выпадающее из словесной ткани. «Льзя ли семени потомств...» или еще: «Но души бессмертной славу Зреть по слухам довелось Тихому сему по нраву Золотое древо сквозь». Такой порядок слов, как в последней строке, обычный во времена Хераскова и Кострова, уже в эпоху Баратынского высмеивался как устарелый и потому незаконный.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В своей статье в № 10 «Нового града» Ф.А. Степун выдвигает следующие положения: существует «пореволюционное сознание» — которое автор характеризует как противобольшевицкое; новая русская эмигрантская литература должна отражать это сознание, а между тем — не отражает его; не отражает потому, что новое поколение русской эмиграции не видит умственным взором России, и потому, что молодые зарубежные писатели находятся всецело под влиянием нынешней западной литературы со всеми присущими ей чертами болезненной извращенности. И далее он ставит зарубежным писателям такое задание: «Исторгнутость из России и неприкаянность в Европе должна быть превращена в отправочную точку все творческой жизни писателя. Россия, не данная в ежедневном непосредственном содержании, должна быть внутренне увидена при помощи пристального изучения ее истории, культуры, литературы...» Целый ряд возможных возражений против своих тезисов Ф.А. Степун предвидел и ответил на них. И все же при

чтении его статьи у меня возник ряд вопросов, ответов на которые я в ней не нахожу. Есть «пореволуционное сознание» и есть «пореволуционная литература». Литература всегда отражает — худо ли, хорошо ли — какое-то «сознание». Ведь от литературы мы обыкновенно и заключаем о «сознании» того или иного исторического момента, той или иной общественной среды. Выходит, значит, что в зарубежной среде как раз те, кого принято считать выразителями «сознания», «души», «гения» того момента и той среды, к которой они принадлежат, те, кто в состоянии сыграть эту роль, так как «Бог дал им способность высказать то, что у них наболело» (слова гетевского Тассо) — ведь этим и только этим, казалось бы, отличается художник от прочих людей, — находятся *вне* — уже не России, не Европы, а своей собственной среды и своего момента. Как это понять? Значит ли это, что всякий сколько-нибудь одаренный человек в эмиграции непременно оказывается каким-то духовным уродом? Или что на самом деле молодое поколение эмиграции лишено того «пореволуционного сознания», о котором говорит автор? Что то, что составляет содержание этого «сознания», является для этого поколения не «идеей», а просто «идеологией»?

Предвижу возможное возражение. Искусство и жизнь нацело не совпадают, поэзия, «беллетристика» не простое зеркало жизни; художник нередко находится в такой зависимости от своих образцов, что «форма», которую он себе усвоил, определяет у него «содержание». Признаю, что для многих случаев это верно, — и все-таки ряд наблюдений автора над нынешней зарубежной литературой на меня производит впечатление анахронизма. Вот пример. Когда появились первые произведения Г. Газданова, критика пришла от них в восторг. На самом же деле это была новейшая — хотя и талантливая — подделка под Пруста. Именно — подделка, особый вид подражания, тот, с какого почти всякий художник начинает свою деятельность. В последних вещах Газданова «Пруст» — т. е. то, что у настоящего Пруста относится к «внешней форме», то единственное, что от него было у Газданова, — уже отсутствует. Как всякий даровитый писатель, автор нашел себя; его писательская манера отражает скорее влияние последнего представителя русской литературы «золотого века», Бунина. Что до содержания — оно, как мне кажется, сводится к мечте о «красивой жизни», — как это было, впрочем, и в первых его вещах.

Другой пример еще показательнее. В эмиграции выдвинулся писатель, который несомненно — столь могуче его дарование и столь высоко его формальное совершенство — «войдет в русскую литературу» и пребудет в ней до тех пор, пока вообще она будет существовать. Это В. Сирин. Говорить о характере его творчества, о его «идеях», о «содержании» нет

никакой необходимости: слишком хорошо это известно и слишком сам он в этом отношении категоричен и ясен. В данной связи важно отметить одно: того «героического настроения», в каком, по утверждению Ф.А. Степуна, только и возможно «молодому эмигрантскому писателю найти себя и свой творческий путь» — иначе неизбежны «срыв», «погашение лица», — у В. Сирина нет и следа. А между тем это как раз писатель, творческий путь которого был обретен сразу, который идет по нему неуклонно, освобождаясь постепенно от излишней роскоши живописания, от всего того, что в «манере», в «приемах» выпячивается, бьет в глаза и даже режет глаз, и который никак не заслуживает упрека в ученическом подражании кому бы то ни было из тех, кого называет Ф.А. Степун, — Жиду, Прусту, Джойсу. Общего у него с ними, конечно, немало — и это вполне понятно: на всех современниках лежит общий отпечаток; не будь этого, невозможна была бы история литературы и ее периодизация, — однако если духовное сродство и степень влияния определяются по «тону», по «голосу», то стоит прислушаться к «голосу» В. Сирина, особенно вытнотливо звучащему в «Отчаянии» и в «Приглашении на казнь», чтобы заметить, что ближе всего он к автору «Носа», «Записок сумасшедшего» и «Мертвых душ».

Если от прозы обратимся к поэзии, придем к сходному заключению. Я прочел внимательно выпущенную недавно «Антологию зарубежной поэзии» («Якорь». Сост. М.Л. Кантор и Г.В. Адамович. Париж. 1935.) — на каждом шагу мне встречались здесь знакомые облики: Тютчева, Анненского, Блока, Ахматовой, даже Баратынского. У иных поэтов это — подделка, у других — подлинное творческое усвоение.

Если так, то об отрыве современной русской литературы от ее родных литературных истоков говорить не приходится. Одно из средств, рекомендуемых Ф.А. Степуном молодым писателям для излечения от снедающей их духовной болезни, стало быть, уже пущено в ход. Между тем результаты его применения не таковы, каких ожидает автор.

Ф.А. Степун, может быть, сказал бы: это оттого, что русская литература периода своего расцвета сама воспринимается молодыми писателями под известным — и притом неверным — углом зрения, в отрыве от ее родного лона, — и напомнил бы о сказанном уже им о необходимости пристального изучения не только русской литературы, но и русской истории, русской культуры. Что такое изучение само по себе всячески должно быть рекомендуемо всякому русскому человеку, имевшему несчастье родиться и вырасти на чужбине, — это слишком очевидно. Но поскольку дело идет о понимании русской литературы как свидетеля «народного духа», как отражения русской жизни, ее «устоев», ее «бгга», ее «пейзажа» и вместе с тем как некоторой

самостоятельной ценности, — надо откровенно сказать следующее: надлежит выбирать между изучением литературы как исторического памятника и литературы — как и всякого другого искусства — *an und für sich**. В первом случае рядовая «беллетристика», пожалуй, пригоднее «Анны Карениной», «Записок из подполья» или «Маленьких трагедий» Пушкина. Великий писатель связан со своим народом и со своею эпохою лишь условно — иначе как мы могли бы читать и понимать Еврипида и Данте? «Умопостигаемо» Толстой ближе к Шекспиру, чем к Платону Каратаеву, или к дяде Акиму, или даже к Левину и кн. Нехлюдову, и Достоевский ближе к Ницше, чем к старцу Зосиме, к Алеше или к Макару Ивановичу. Близость в пространстве и времени скорее препятствует настоящему пониманию, нежели обуславливает его. Французы XVIII века брали Расина и Корнеля за одну скобку. Единственное неотрывно «русское» у русских великих писателей — это русский язык, как у французских — французский, у древних греков — древнегреческий. Но, думается, Ницше и Анненский лучше понимали Эсхила, Софокла и Еврипида, чем их современники-афиняне.

Это во-первых. Во-вторых, и такое понимание великих писателей как «чистых субстанций» не бывает и не может быть общеобязательным, общезначущим, одинаковым для всех. Всякая творческая индивидуальность многогранна и не может быть увиденна со всех сторон. Все вообще воспринимается нами в свете нашего собственного жизненного опыта, и всякое познание есть *узнавание*, «припоминание», *anamnesis*. Оно обогащает мой духовный опыт, содействует уяснению его в моем сознании, но бессильно заменить его другим. Пусть попробует сказать Ф.А. Степун, каков подлинный, единственно верный облик русской литературы, как она должна быть показана зарубежному русскому человеку. Это все равно что сказать, какова «настоящая» схема рисунка на обоях. Автор, впрочем, уже высказал свой взгляд. Великая русская литература была неразрывно связана с «принципом целостного мирозерцания и общественного служения»; это объединяет всех крупных русских писателей независимо от отдельных «направлений» — общественных или эстетических; все же то, что было «индивидуалистически-профессионального и, в смысле русской традиции, неорганического... сходит... на нет». Недостаток этой формулировки — ее чрезмерная общность. Слишком многое подводится под нее. Конечно, Достоевский вытравлял из себя «подпольного человека», и Гоголь — все разновидности «мертвой души»; Тютчев, воспевая Хаос и Смерть, рвался к Космосу и к Жизни, и вся поэзия Анненского, поэзия безнадежности, беспросветной тоски, полной отъединен-

* Само по себе (нем.).

ности человеческой души, может быть истолкована также как усилие преодолеть все это, обрести «целостное миросозерцание» и волю к «общественному служению». Но тогда почему нельзя сказать, что и романы В. Сирина, и стихотворения некоторых поэтов, представленных в «Якоре», свидетельствуют о той же целеустремленности?

Автор мог бы ответить: разница в том, что Хаос, неблагополучие, осознание в самом себе неискренности эгоистического начала — «...свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» — переживались как трагедия (см.: Л. Шестов, Достоевский и Ницше), тогда как современные «подпольные человеки» всем этим услаждаются, хвастают, щеголяют. Самозамыкание «внутреннего человека» для них — самоцель или — еще хуже — литературная тема; пневматология у них подменяется бесплодной фрейдистской психологией, трагедия — противостественной сатанической идиллией. В этом — их срыв, их отход с «торной дороги» русской литературы на ее «обочину». Можно ли, однако, утверждать, что это приложимо ко всем представителям современной русской зарубежной литературы? Эта общая черта рядовых писателей автором подмечена и охарактеризована безусловно верно, но о чем, собственно, она говорит? О том, что всякому историческому моменту неизбежно присуща своя пошлость, свое искажение его «смысла», в котором он, как в кривом зеркале, выступает особенно заметно. Было время, когда считалось, что вся русская литература «вышла из-под полы шинели Акакия Акакиевича» (как это понималось, достаточно известно), — и в таком понимании была своя доля истины. Рядовые писатели тогда стряпали «быговые очерки» с целью «будить в читателях теплые чувства к жертвам общественной несправедливости», звать их «от мрака к свету» и гордились своей «честностью», как нынешние своей «сатаничностью». По существу этого рода верность «лучшим заветам русской литературы» была тоже равносильна измене, предательству и вызвала реакцию, в которой Брюсову с его «эстетически-демоническим иллюзионизмом» (Степун) принадлежит немалая роль. Теперь ясно, что Брюсов — Ф.А. Степун в этом прав безусловно — был эфемеридой; но в свое время он был, с точки зрения диалектики истории, как-то нужен — ибо без него, может быть, не было бы Блока. Мне кажется, что «торную дорогу» русской литературы автор представляет себе уже слишком на манер современных шоссе. На самом деле она вьется бесчисленными извилинами, крутыми поворотами, подчас разветвляется на далеко расходящиеся одна от другой тропинки — подобно всем историческим «путям» вообще.

ЗОЩЕНКО И ГОГОЛЬ

Недавно в одной из эмигрантских газет появилась перепечатка рассказа Зощенки «Мудрость». Вероятно, это новый рассказ — по крайней мере в до сих пор вышедших сборниках рассказов Зощенки его, если не ошибаюсь, нет. Это история человека, которого автор называет своим родственником, Иваном Алексеевичем Зощенко, жившим до революции. У Ивана Алексеевича была какая-то любовная история, после которой он в течение одиннадцати лет жил как затворник; затем внезапно почувствовал какой-то прилив бодрости. Он приводит в порядок свою запущенную квартиру, сзывает прежних своих приятелей на пирушку; но за несколько минут до их прихода умирает от удара. Это новый у Зощенки сюжет. Это гротеск, изображение смешного в трагическом или трагического в смешном — гоголевское задание. Иван Алексеевич еще пошлее, еще безличнее, чем Акакий Акакиевич, загадочная история его затворничества совершенно бессмысленна; его попытка «возрождения» изображена сплошь комическими чертами — и вместе с тем впечатление от коротенького рассказа все же — впечатление ужаса. Все дело здесь в стиле, в манере. Повествование ведется монотонно, серым, протокольным каким-то языком¹, избыточным стертыми, вялыми, общими местами, подчас нового происхождения, характерными преимущественно для советского «полуинтеллигента» («В молодые годы был Иван Алексеевич красивый, полный брюнет с определенно ярким южным темпераментом»), а также словечками, вообще связанными с новым бытом и нравами («...связь эта, длившаяся с полгода, была несчастлива. Повздорив из-за своей дамы с одним лицеистом, который при многочисленных свидетелях обозвал ее *шкурой*, Иван Алексеевич ударил *его* по морде в фойе академического театра, при этом сбил с носа пенсне и *разбил* ухо. *Результатом* была дуэль, которая и состоялась *на* пулях вблизи Комендантского аэродрома»; дважды Иван Алексеевич назван «гражданином»). Все это вместе подчеркивает отдаленность, бытовую и душевную, фиктивного рассказчика, с которым отождествляет себя автор, от «родственника» последнего, его полнейшее равнодушие к Ивану Алексеевичу — абсолютное незнание о человеке, о котором он рассказывает. Оно выступает с тем большей выпуклостью, что рассказ ведется очень обстоятельно и, так

¹ Всякий почти раз, когда упоминается второе действующее лицо, дается его точное обозначение: «дальняя родственница (Ивана Алексеевича) старушка Капитолина Георгиевна Шнель».

сказать, добросовестно: «Кое-кто из прежних его приятелей говорили, что будто (NB: чуть заметный прорыв безграмотности) Иван Алексеевич страдает хроническим катаром кишечника и нервными коликами и будто бы болезнь наложила на него неизгладимый, скучный (NB: это великолепное по своей беспомощности, ненужности, вялости — *скучный!*) след».

Однако эти черты зощенковского «сказа» в «Мудрости» — только те, которые первыми бросаются в глаза. Стиль гротеска должен отражать внутреннее противоречие идеи гротеска. У Зощенки эта задача разрешена с гениальной находчивостью. Рассказ его похож на стихотворение в прозе — с разделением на приблизительно одинаковые по размеру, закругленные речевые единицы — строфы, имеющие общее синтаксическое строение и общий ритм. Постоянно повторяются одни и те же зачины — *И вот, И вскоре, Однажды, А однажды* и тому под. — за этим обычно следует деепричастие: *И живя на одной из улиц...; Однажды проснувшись поутру...; Тогда, обдумывая и поражаясь...; И говоря об этом...* и тому под. Это библейский стиль, а также и толстовский. Совершенно по-толстовски звучит фраза: «...ему хотелось немедленно... позвать к себе всех... и сказать, что он ... по-прежнему всех любит и хочет жить, потому что он знает теперь, что такое жизнь и как нужно жить». Ведь «Мудрость» — мистерия, «мистерия-гротеск», но все же мистерия. Опошление тона — и смысла — мистерии достигается опять-таки чисто стилистическим путем: однообразным и притом совершенно безличным построением строф (стиль создается намеренной бесстильностью) с монотонным, усыпляющим сознание обилием деепричастных предложений. Например (смерть Ивана Алексеевича): «Тогда, взяв еще лист розовой бумаги, Иван Алексеевич хотел то же самое проделать и с окошком ветчины... как вдруг... обронил ножницы на пол. *Нагнувшись* моментально за ними и *коснувшись* уже пальцами холодной стали, он почувствовал, как какая-то тяжелая, густая волна крови прилила ему к лицу. *Тряхнув* слегка головой, он хотел выпрямиться, но захрипел и ничком свалился на пол, *зацепив* ногой за стул, далеко и гулко *отодвинув* его».

Синтаксические параллелизмы, повторения речевых схем выполняют в «Мудрости» различные функции, выражая различные оттенки одной и той же идеи — бессмыслия, автоматизма жизни. В одной «строфе» речь идет о старушке-родственнице, которая начинает что-то рассказывать Ивану Алексеевичу и сбивается; ее слабая мысль вращается в кругу. И строфе придано — и словесно и синтаксически — циклическое строение: «*Старушка, не желая нарушать его бодрого настроения, принялась также рассказывать*

приключения о любви из собственной жизни, но, вспомнив начало, она никак не могла восстановить конца и, спутавшись окончательно, обиженно замолчала, стараясь больше ничем не раздражать *Ивана Алексеевича*» (NB: мысль самого рассказчика движется здесь циклично!).

Аналогичный прием — в строфе, где идет речь о душевной катастрофе *Ивана Алексеевича* и где надо показать, как, в сущности, рассказчику она неинтересна и непонятна: «Все лучшие чувства, как, например: (1) благородство, (2) гордость, (3) тщеславие — показали (1) *смешной* заботой и (2) бирюльками. А вся прелесть прежнего существования — (1) любовь, (2) нежность, (3) вино — стала (1) *смешной* и (2) даже оскорбительной». И снова — какое-то сходство с кадансом толстовских «притч».

Или еще — место, где говорится, как гости сходятся на пирушку, узнают от «старушки, дальней родственницы», что *Иван Алексеевич* умер, и уходят. «При этом, проходя мимо стола, дамы брали по одной *груше* или по *яблоку*, а мужчины кушали (NB: это лакейское *кушали!*) по куску *семги* или выпивали по *рюмке* малаги».

Ведь если бы повествователь рассказал, что гости уселись за стол и истребили весь ужин, — не было бы так жутко и так отвратительно — и вместе так комично. Здесь все дело именно в этой деревянности, в однообразии движений, в мертвенности. «Гости» эти — марионетки.

Зоценко разрабатывает гоголевский прием повторений речевых схем. Например, Горюничий: «Оно, конечно, заводиться домашним хозяйством каждому похвально...; только, знаете, в таком месте неприлично»; «Также, заседатель ваш — он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах...»; «Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то оно еще ничего, но вы посудите сами...»; «Они, конечно, люди ученые..., но имеют очень странные поступки»; «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?..»

Повторения — один из наиболее употребительных комических приемов. Но обычно повторяются какие-нибудь излюбленные «героем» словечки (*таё*), ругательства, прибаутки. У Гоголя и у Зоценки повторения совсем иного рода. Повторяются главным образом речевые схемы, которые сами по себе направляют мысль говорящего, — которых он подчас не в состоянии заполнить или заполняет чем попало. Это дает у Зоценки начало новому комическому приему — *обратной градации*, которым он вообще широко пользуется в своих рассказах. В «Мудрости» есть великолепный образчик этого приема — рассуждения *Ивана Алексеевича* после его «возрождения»: «Мудрость не в том, чтобы людей презирать, а в том, чтобы людей любить и делать такие же поступки, как и они: ходить к парикмахеру, суетиться,

целовать женщин, пить, покупать сахар»². Если бы это «*покупать сахар*» стояло перед «*целовать женщин*», то было бы не столь комично, «Мудрость» была бы менее идиотской.

У этого приема Зощенки есть сродство с другим, аналогичным тому, который использован Шекспиром и Кальдероном — шуты после патетической сцены: в «Мудрости» этому соответствует возвращение к принятому дурацкому тону повествования после прорыва в серьезность. Описание смерти Ивана Алексеевича заканчивается страшной в своем лаконизме фразой: «Странная, ровная синева прошла откуда-то снизу и спокойно покрыла его лицо». Но непосредственно вслед за этим пошляк-рассказчик снова вытесняет автора и продолжает свою речь читателя газет: «Вбежавшая на шум дальняя родственница, старушка Шнель, констатировала смерть, последовавшую от удара».

Пришлось бы процитировать весь рассказ целиком, чтобы показать, какой тонкий расчет лежит в основе каждой фразы, как и в основе целого, до какой степени стилистически выдержано все — вплоть до мельчайшей детали. Поразительна смелость этого искусства. Для Зощенки не существует границ окарнатуривания, доведения нелепости до полнейшего неправдоподобия. Описывая предсмертный прилив жизнерадостности у Ивана Алексеевича и те судорожные его метания, на которые толкнула его новая «мудрость», рассказчик говорит: «Он несколько раз по дороге заходил к парикмахеру, требуя *устроить* ему *то одну, то другую* прическу...». В одной фразе заключены вместе трагическое с комическим, в уродливом и жутком сочетании. Все сплошь механизировано, обесмыслено, обездушено — и в конце автор напоминает, что дело идет все же о Человеке и о его Судьбе. Последний гость, «ближайший друг» Ивана Алексеевича, *обидевшийся* на то, что тот обманул его — позвал в гости, а сам умер, — и в досаде даже отказавшийся от семги («Он ковырнул вилкой в тарелку с семгой, но, поднеся ко рту кусок, отложил его обратно...»), уходит. Тогда «старуха вошла в соседнюю комнату и, достав из комода простыню, завесила ею зеркало. Потом, достав с полки Евангелие, принялась вслух читать, покачиваясь всем корпусом, как от зубной боли. И голос ее, негромкий и глухой, прерывался и дрожал». В мировой литературе мало образцов подобного художественного совершенства: подобной сосредоточенности на художественной идее и обусловленной этим безошибочности в выборе средств, — а отсюда сжатости, устранения лишнего, строгости, с которой отброшено все

² Верный своему приему повторения речевых схем, он заставляет рассказчика в другом месте сказать: «...и, перетаскивая с места на место *то или иное* кресло...»

смешное ради смешного, целесообразности каждого комического эффекта, его глубочайшей осмысленности; так что, когда вспоминаешь другие произведения аналогичного рода, само собою навязывается одно — единственное — имя: Гоголь.

Попробуем сделать эксперимент. Откуда это: «Довольно хорошо у вас потолки расписаны... корзиночки, лира, вокруг сухарики, бубны и барабан! Очень, очень натурально»? Или еще этот перечень: «Посреди площади самые малые лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла...»? Ведь это вылитый Зошенко! Но это отрывки — из Гоголя. Зошенко разрабатывает и здесь гоголевский прием. Мастерство, с каким он это делает, свидетельствует, что здесь не простое подражание, а подлинное творческое усвоение. Изучение подражателей плодотворно в том отношении, что позволяет вскрыть «манеру» мастера, служащего образцом. Но, когда мы имеем дело не с подражателем, а с настоящим учеником, творчески последующим образцу, то сравнение его творчества с творчеством мастера сулит еще большее: этот метод помогает обнаружить уже не только «манеру» образца, но и то, что лежит за нею. Ученик является тогда комментатором учителя. Вспомним, где еще собираются гости на званый обед и обманываются в своих ожиданиях: приезжают — и не застают хозяина. «Да нет, как же этак делать? — продолжал генерал с неудовольствием. — Фить... Черт... Ну, не можешь принять, зачем напрашиваться?» И утешаются тем, что отправляются хоть коляску посмотреть («впрочем, коляску посмотреть мы можем и без него...»). И совершенно по-зошенковски звучит то место, где описывается радость Чертокуцкого, принявшего торжественное решение: «Чертокуцкий был чрезвычайно доволен, что пригласил к себе господ офицеров; он заранее заказывал в голове своей паштеты и соусы, посматривал очень весело на господ офицеров, которые также, с своей стороны, как-то удвоили к нему свое расположение...» (Следует прочесть целиком, как Иван Алексеевич приглашает гостей, как он готовится к их приему.) Свою шутовскую мистерию Зошенко вычитал из гоголевского анекдота, вскрыв тем самым лежащую в его основе интуицию жизни, ужас перед ее убожеством, бездушием в человеческих взаимоотношениях, безразличием человека к человеку, безвыходным одиночеством каждого человека: попробовал «бедняга» как-то сойтись с людьми, ужином угостить, коляску показать — и не вышло. Умер не вовремя или проснулся слишком поздно; мертвым ли его нашли или забившимся от гостей под фартук коляски — все это один и тот же символ.

ВЕНОК НА ГРОБ РОМАНА

Недавно — неизвестно точно, которого числа, месяца и года, — после долгой и тяжелой болезни, скончался Роман. Покойный достиг весьма преклонного возраста — достаточно напомнить, что он без малого на два столетия пережил своих сверстников: Оду, Трагедию и Героическую поэму; — в последнее время состояние его здоровья внушало серьезные опасения его многочисленным друзьям и знакомым и заставляло их принимать героические меры, дабы хоть несколько отдалить роковую развязку. Однако ничто, даже режим усиленного питания премиями, сие давно испытанное и не однажды засвидетельствовавшее свою благодетельность средство, не было в состоянии поддержать с часу на час угасавшие силы страдальца; а неуспянное наблюдение, которым он был окружен со стороны авторитетов науки, мы боимся, лишь способствовало ускорению наступления того момента, когда неизбежное свершилось, — хотя, повторяем, преждевременной кончину Романа никак нельзя назвать.

Жизнь покойного столь изобиловала поучительными примерами превратности судеб, что дает богатую пищу для размышлений, коим как нельзя более уместно предаться над свежеею могилою. Чтя истину превыше всего, мы решаемся отказаться от строгого соблюдения правила, завещанного древними римлянами: «О мертвых ничего, кроме хорошего!» — и открыто заявляем — давность происшествий, о которых идет речь, да послужит нам извинением! — что годы юности усопшего протекали отнюдь не безупречно и притом в такой обстановке и в таких компаниях, какими люди благовоспитанные справедливо гнушаются.

Однако можно ли это поставить в упрек покойнику? Никак, ибо так еще с колыбели было определено ему фортуною. В отличие от своих вышеупомянутых сверстников Роман увидел свет не в позлащенных чертогах Царей, но где-то в корчме на большой дороге¹. Дивиться ли, что побродяги, странствующие комедианты, кавалеры индустрии и уличные девки были первыми его пестунами, а впоследствии сотоварищами его забав и упражнений? От них перенял он и сохранил надолго их вкусы, понятия, нравы, повадку и речь, по которой получил и самое имя свое, которому пребыл он верен и тогда, когда судьба неожиданно взыскала его своими милостями и вознесла его на высочайшие степени преуспевания и благоденствия.

¹ Во избежание недоразумений укажу, что речь идет исключительно о Романах в прозе, а не о его соименнике, Романах в стихах. Из Пушкина известно, что между обоими романами — существует «дьявольская разница».

С Романом случилось то, что обыкновенно случалось с его собственными героями. Герой Романа коснеет в безвестности и в ничтожестве, водится с самыми непочтенными людьми, ему самому угрожает опасность стать пропащим человеком — и вдруг: некто, богатый и знатный, узнает в нем свое детище и устраивает его счастье. Отличие судьбы Романа от судьбы его героев лишь в том, что лицо, бывшее виновником переворота, происшедшего с Романом, искало, если ему верить, не столько того, чтобы его осчастливить, сколько чтобы ему напакоstitь. Так это или нет — важно, что, однажды связавшись с Романом, Сервантес стал ему прямо-таки вторым отцом и наделил его всеми теми свойствами, которыми он не переставал привлекать впоследствии сердца таких благодетелей, каковы Фильдинг и Диккенс, Стендаль и Флобер, Толстой и Достоевский.

Встреча с подходящими людьми — дело случая. Однако сделанный сейчас перечень имен говорит за то, что случай еще не все в жизни и что перемену, происшедшую с Романом на половине его жизненного пути, едва ли можно объяснять столько упрощенно, как объяснялись подобные вещи в старинных романах и как они уже никогда не объясняются в новейших.

Прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что Роман, снабженный средствами к дальнейшему безбедному существованию благородным испанцем, не пожелал оставаться в отечестве последнего, а заявил себя в ряде других земель обитаемого мира, однако отнюдь не повсеместно, а почти исключительно в трех странах: в Англии, Франции и в далекой, варварской России. У итальянцев есть только один образец подлинного, «классического», т. е. социально-психологического романа, — «Обрученные» Мандзони. Роман прекрасный, но своею единственностью и несменяемостью напоминающий вечное дежурное блюдо дешевых ресторанов. У немцев есть Гете, но только: называть творца «Вертера» и «*Dichtung und Wahrheit*» творцом «Вильгельма Мейстера» — не значит ли это проявить прямо-таки грубое непонимание тех совершеннейших образцов художественной прозы, каковы «Вертер» и «*Dichtung und Wahrheit*»? А между тем именно «Вильгельм Мейстер» и есть подлинный социально-психологический роман «большой формы» — произведение умнейшее, значительнейшее по замыслу, но и невыразимо, невыносимо, беспросветно скучное. Есть у немцев новейшие романисты, писатели очень почтенные, очень обстоятельные и даже, может быть, глубокие; но их романы словно писаны для Нобелевской премии и «для юношества и самообразования» и в конце концов могут прекрасно быть переработаны в какой-нибудь «*Grundriss der Sittengeschichte des... Jahrhunderts quellenmässig*» dargestellt von..., ö. o. Professor an der Universität..., in 2 Bänden mit Sach- und Namenregister. (Я оставляю в стороне упоительные скандинавские романы — лирические поэмы в прозе.) Случай Германии тем

поразительнее, что в отличие от Италии, литература которой после Ренессанса вообще, за малыми исключениями, заглохла в провинциализме, были же у него в новейшее время мировые поэты, драматурги, наконец, единственные, несравненные мастера философско-художественного слова, каковы Шопенгауэр и Ницше.

В чем тут дело? При попытке разобраться в вопросах подобного рода, вопросах исключительной сложности, и дать на них — конечно, гипотетический — ответ полезно начинать с обращения к какому-нибудь особо бьющему в глаза примеру. Таков пример как раз «Вильгельма Мейстера». Гете, как мало кто, проник в самую суть романа, понял до Бальзака и Стендаля, чем он может и чем должен быть, и выполнил задание с исключительными добросовестностью и самообладанием, не позволяя себе никаких отклонений, никаких нарушений внутреннего закона избранного им «жанра», извлек из своей темы все возможности, так что «Вильгельм Мейстер» мог бы считаться классическим, чистейшим образцом романа — не будь он до такой степени скучен. Вопрос сводится к тому, почему он так скучен. «Вильгельм Мейстер» — «образовательный», как говорилось тогда, роман. «Образование», т. е. духовное формирование «героя», протекает здесь на наших глазах, от начатков до завершения. Оно распадается на два больших периода. Сперва «годы учения», затем — «годы странствований». Личность сперва слагается в «малом» свете, затем вступает в «большой» и научается постепенно познавать свои возможности и свои границы, достигает полноты своего самоосуществления, своей конкретизации, состоящей в органическом единении «я» с «не-я». Тема «Вильгельма Мейстера», таким образом, связана с темой «Фауста». Но она, так сказать, скромнее, умереннее — «большой мир» «Вильгельма Мейстера» все-таки не «Всеединство» «Фауста» — и тем самым прозаичнее: прямая тема романа, а не мистерии. И вот замечательно, что если поэтическая, неизмеримо, казалось бы, труднейшая тема Гете далась, если не целиком, то хоть частично (вся 1-я часть «Фауста», отдельные места 2-й), то прозаическая, более простая, не далась вовсе. Почему? Потому что этот «малый мир», в котором родился и вырос Гете, который он изобразил с такой пластичностью и свежестью красок в «*Dichtung und Wahrheit*», со «Всеединым» был связан органичнее, прочнее, нежели с «большим миром». Личность, семья, отцовский дом в родном городе, затем сразу даже не «Вселенная», а именно «Все», «Всеединое». Таков мир Гете — мир всякого истинного немца, по крайней мере, того времени. Промежуточные же ступени, общество, отечество, нация, — еще только «постулаты разума», а не данные реально объекты.

Вернемся снова к «Дон Кихоту». Сервантес первый согнал своего героя

с большой дороги и заставил его хоть умереть дома. Расцвет романа с этого начинается. Действие его с дороги переносится в дом — сперва в усадьбе, затем и в городе. Из непомнящего родства, подкидыша, бастарда герой обращается в «потомка» и вместе «предка», из беспаспортного босяка — в собственника, хозяина и гражданина. Торжество романа наступает там и тогда, где и когда слагается общественный слой, сильный вековой традицией, сохраняющий свою собственную, специфическую физиономию, и вместе с тем после того как он — волею или неволею — стал носителем общенародной идеи, исполнителем общенациональной задачи, вступившим в стадию рефлексии, критики, самосознания. Герой нового романа уже не авантюрист, не «чистая личность», которая тем самым и безличность, общее место любых «возможностей»; он приобретает оседлость и вместе с нею — характер; он — часть быта, но часть мыслящая и ответственная: ибо он, осуществляя свою судьбу, «представляет» свой класс, свое сословие и свой народ. В таком положении был английский *country-gentleman*, начиная со времени Первого Георга, русский поместный дворянин со времени Петра, французский буржуа с того же времени. Англия, Франция, Россия — три страны, первыми осуществившие национально-государственное объединение и жившие полной и богатой национальной жизнью, между тем как Испания после слишком быстрого подъема впала в долгий сон, а в Германии и в Италии провинция и город возобладали над общим отечеством.

Национальное возрождение, реализация общенародной идеи наступили в этих последних странах поздно, уже при тех социально-бытовых условиях, которые привели к тому, что Роман и там, где было его собственное царство, стал клониться к упадку. Агентом исторической жизни, гражданином, выразителем «общей воли» стал в наше время человек, в одном отношении похожий на героя старинного, «плутовского» романа. Тот был существом, потерявшим свой класс, свой дом, свой быт. Этот, сидя дома, оставаясь в рамках своего класса и в условиях своего быта, живет все равно что вне дома, вне класса, вне быта, ибо классы уравнились, быт «стандартизовался», дом сменился квартирой. Тот был безличен, ибо оторвался от среды, и, будучи ничем, был тем самым «способен на все» в том смысле, что с ним могла случиться любая авантюра — в поисках ее он и мотался по большой дороге; — этот безличен потому, что всецело связан с насквозь «стандартизованной», обезличенной средой, и вся его жизнь — сплошной для него случай, строжайше предусмотренный какой-то конъюнктурой, непреложной волей какого-нибудь концерна анонимных компаний, этой его рационализованной, разоблаченной, но не менее от этого могущественной Судьбой.

В различных условиях по-разному возникает и различный характер,

приобретает личное сознание. Герой классического романа достигал самосознания как ответственный исполнитель миссии, выпавшей на его род, на его класс, его родину. Герой старинного «дорожного», «плутовского» романа, с которым могло «все случиться», тем самым склонен был считать себя способным на все и ко всему. Новейший человек, с которым случается только то, что «со всеми», и который не отвечает ни за что, имеет особую амбицию: единственной возможностью для него не слиться со всеми, сохранить себя, кажется для него — уйти в себя, отделить свою, единственную, свою собственную «внутреннюю» жизнь от всеобщей, одинаковой, «внешней». Он возводит себя в герои нового романа, в котором уже нет среды, ни быта, нет и событий, «внешних фактов», — разве только как поводы для «переживаний». Тем значительнее для него все «внутреннее», духовное или материальное — безразлично; все — вплоть до разного рода секретий, каковым тоже отводится место — и немалое — в произведениях новейшего фасона, выдающих себя за наследников покойного Романа.

Случается порой и Новому Человеку выглянуть на свет божий и удостоить «внешнее» своим милостивым вниманием. Что же он видит тогда? Не знаю, был ли кем-либо замечен факт необыкновенного развития в современной литературе *пародии*. Пародия есть особый вид насмешки, более коварный и ядовитый, чем карикатура. Эффект несоответствия между ожидаемым и воспринимаемым, лежащий в основе комического, в карикатуре достигается тем, что в ней подчеркиваются, выпячиваются некоторые черты в изображаемом. Три ровным счетом волоса на голове Бисмарка — вот простейший пример карикатуры. В пародии высмеиваемые черты не шаржируются, не преувеличиваются, а только обесмысливаются. Достигается это тем, что в определенную форму вливается постороннее, с ней не связанное, а прямо-таки подчас исключительное содержание. Тем самым из органического единства символов форма обращается в кучу «приемов». Карикатура всегда трактует свой предмет как живую величину; она участлива и сочувственна. Три волоска Бисмарка смешат лишь того, для кого Бисмарк — конкретный человек, а не «представитель германского империализма». Идиотская, автоматическая скупость Гарпагона или Плюшкина смешит нас лишь в том случае, если мы воспринимаем их как мыслящие, сознательно-волящие существа. Напротив, если что-либо становится предметом пародии, то это значит, что оно для пародирующего умерло. Так, обычным предметом пародии были до сих пор литературные «жанры», стили, «приемы» — именно тогда, когда они начинали восприниматься как «приемы», когда от них отлетала та их душа, которой они были символами. У Пруста пародированы различные социально-культурные стили французского общества. В романах великолепного знатока Италии Aldous Huxley пародированы жизненные стили чуть ли не всех

эпох ее истории. Это еще бы ничего. Но у Пруста предметом пародии бывает сама жизнь, а у Андре Жида она является уже единственным таким предметом. Что это значит? Обесмысление жизни у ее пародистов состоит не в том, что «возвышенное» в изображении ее у них отступает перед «низменным», «красивое» — перед «безобразным», «героическое» — перед «пошлым», но в том, что и «возвышенное», и «красивое», и «героическое» объясняются, а объяснение заключается в «сведении» объясняемого к простейшим психофизическим процессам. Элементы этого обращения с жизнью даны уже у «великого упростиателя», как недавно назвал Толстого С.В. Завадский. Однако, упрощая, разлагая, Толстой дает новый синтез жизни, ибо он оперирует, так сказать, изнутри, участвуя всем своим существом в той Всежизни, что дает себя знать в процессах, на какие он «сводит» ее высшие проявления. Поэтому, сводя высшее к низшему, Толстой не обесмысливает его; разлагая Сложное на Простое, не умерщвляет его, разоблачая секреты живущих, делает лишь ощутимее Тайну самой Жизни. Пруст, Поль Валери и Жид оперируют извне; не соперничают, а наблюдают, не соучаствуют, а принимают к сведению (Америка и Лига Наций!) и потому, разоблачая современную культуру, «сводя» ее к сплошному ряду «приемов», в конечном итоге обесмысливают Все. Толстой подчиняет Жизнь Хозяину. Новый Человек сотворил себе божество иного сорта, Господина Голову (Monsieur Teste) Поля Валери, божество, наконец-то избравшее позицию, достойную своего сана, уже по-настоящему трансцендентное, не то что все прежние боги, относительно которых сведущие люди терялись в догадках: трансцендентны ли они по отношению к Миру или имманентны. Это божество не удостаивает материи своим прикосновением — как бы рук не замарать! Творить, распоразжаться — для него дело чересчур хлопотливое и неопрятное. Оно только познает. Это его монополия; у познаваемого же отымается всякий его собственный смысл. Жизнь обращается тем самым в свою собственную Пародию. Надо отдать справедливость Андре Жиду: у него все же есть какой-то Идеал полной, целостной жизни. Но привычка ли к Пародии или то обстоятельство, что в эмпирической жизни он не видит ни намека на воплощение этого идеала, — только его собственные воплощения целостного человека сами не сбиваются на пародии. Роман же, изображающий пародию на жизнь, сам может быть только пародией романа. Жид этого и добивается, намеренно сшивая материю своих романов бельми нитками, механизирова конфликты, утрируя параллелизмы ситуаций и т. п.

Надеемся, что всем вышеизложенным мы успели окончательно убедить любезного читателя в истинности печальной вести о смерти Романа. А теперь, следуя классическому приему романистов, мы подносим читателю сюрприз и

радуем его известием, что Роман снова воспроизвел судьбу стольких своих героев. Начавши за упокой, мы кончаем за здравие. Роман и не думал умирать. Это нам так только показалось, по причине узости нашего кругозора, — свойство всех любителей Изящного. Мы все смотрели в литературу; что бы нам заглянуть и в беллетристику? Плебейское происхождение Романа выдало-таки себя. Его аристократические сверстники умерли раз навсегда, не торгуясь с жизнью. У Романа на это не хватило доблести и достоинства. Разоблаченный и высмеянный, выгнанный из литературы, где он занимал положение поистине царственное, обратно в беллетристику, из которой он некогда вышел, он не сгорел со стыда, он не изнемог под ударами Рока, а проявил удивительную и, правду говоря, малопривлекательную живучесть. Приютившись на пятой странице ежедневной газеты, он терпеливо дожидается читателя — и оказывается правым: верный старому другу читатель, миновав Бунина, Тэффи и Ремизова, пробирается к нему на газетные задворки и с тем же нетерпением, кажуцимся ценителям изящного тупоумным, на самом деле глубоко человеческим, — с каким он некогда торопился узнать, свидится ли Хариклея с возлюбленным Феагеном, удастся ли душе рыцарю выбраться из заколдованного леса, ждет, чтобы красивый и симпатичный агент Скотланд-Ярда раскрыл перед ним тайну убийства мистера Уилкинса и снял бремя подозрения, тяготеющего над невинной дактило.

Из истории Романа, хронологически совпадающей с историей умеющего грамоте Человека, позволительно извлечь некоторую мораль. Меняются эоны, боги, культы — но все это пустяки и одна видимость: ибо любезный читатель *Recognitiones*, Амадиса Гальского и Арсена Люпена, остается тем же самым любезным читателем, каким он был во времена царя Турна и Иосифа Прекрасного, бессменным, присносущим, тождественным себе и разве что сменившим хитон на епанчу и епанчу на пиджак. Смерть Романа в литературе и его посмертная жизнь в беллетристике — впрочем, он жил в ней всегда, и можно было бы написать его *biographie romanesque* под заглавием «Двойная жизнь Романа» — явление, имеющее значение символа. Он говорит о смерти культуры Нового времени, событии, спору нет, весьма прискорбном, но до которого подавляющему большинству людей, именуемых культурными, нет более дела, как до прошлогоднего снега. А из этого следует, что история вовсе не такая уж важная вещь, как это вообразили себе историки. Историкам и философам культуры любезный читатель с полным правом противопоставляет скотницу Хавронью, бывшую, как известно, мастерицею сказывать *истории*.

* Биографический роман (франц.).

ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА

Человек — существо страшно сложное. Может быть, следует считать счастьем для человечества то, что огромное большинство людей этой своей и окружавших сложности даже не подозревает. Нельзя представить себе, как бы люди могли издавать законы, учить детей, карать и миловать, воевать и торговать, образовывать и свергать министерства, если бы сознание исключительной сложности и поэтому единственности каждой человеческой личности препятствовало им подводить своих сочеловеков под категории возраста, национальности, дееспособности и т. д., и т. д.; если бы за немцем, французом, пролетарием, буржуа и тому подобными видели человека, личность, неделимое, единственное; если бы не стояли на точке зрения безусловной возместимости одной человеческой особи любой другою — в пределах соответствующих категорий.

Но не только социальная жизнь — наука о человеке, искусство художественного воспроизведения человека были бы немислимы, если бы люди не упрощали в своем сознании других людей. Однако между практической и теоретической сферами есть в этом отношении существенная разница. В практической господствует и ныне та же предельная примитивность и безусловность оценки, что и в доисторические времена; в теоретической существует непрерывно движение в сторону все большей и большей дифференцировки человеческих свойств и, соответственно, категорий, в сторону все большего проникновения в глубь человеческой души.

Искусство опережает науку. На развитии художественной литературы удобнее всего проследить, как менялась на протяжении веков концепция Человека, как она постепенно обогащалась и усложнялась; как, вместе с тем, сменялись направления духовных интересов, точки зрения, с каких люди смотрели на самих себя и на других, требования, какие они к себе и к другим предъявляли; а в силу всего этого — и те категории, под какие подводилась каждая человеческая личность. В изучении этих изменений, в сущности, состоит вся история культуры. Смена концепций человека служит главным показателем смены культурных периодов. В этой смене есть своя необходимость, усматриваемая из того, что эволюции одной из культурных сфер соответствует эволюция других.

Сперва люди подразделялись обобщенно на добрых и злых, причем эти этические категории совпадали с социальными: добрые — благородно-рожденные, злые — «подлые». Это подразделение осложнялось еще одним — по категориям возраста: старец мудр, юноша легкомыслен. Это — Средне-

вековые, безразлично какое, древнегреческое или германо-романское. Затем разрабатывается классификация добродетелей и пороков, устанавливаются и их иерархии; соответственно этому умножается количество людских типов — причем, в связи с усложнением общественной структуры, совпадение этических категорий с социальными становится уже не столь полным. Это — позднее Средневековье. Ренессанс, выдвинувший «деятельную жизнь» на первое место, отдавший ей предпочтение перед «созерцательной», внес со своей стороны нечто новое в классификацию человеческих типов: он обратил внимание возрастных категорий, поставил юношу и зрелого человека выше старца. Кроме того, Ренессанс сделал попытку отделить совершенно этические категории от социальных: на первое место он поставил «virtuoso» — творческого гения, художника своей жизни, у которого не спрашивают, кто его предки.

Но как бы ни усложнялась классификация категорий и их соотношений, — в течение долгого времени остается одно: человек мыслится как носитель одного или нескольких, но логически вполне согласованных свойств — как музыкальный тон или как мелодия, «голос»; отношение же между людьми в аллегорическом романе, в «Божественной комедии» или в религиозной драме — «мистерии» — Средневековья, в комедии и трагедии Ренессанса можно уподобить отношению между отдельными голосами полифонического музыкального произведения той же поры.

Позже концепция человека усложняется. В классической трагедии и комедии Нового времени его душевная жизнь уже представляется как процесс противоборствующих «страстей»; возникает понятие о диалектике душевной жизни. Музыка и здесь сопутствует — несколько отставая — литературе, своей эволюцией иллюстрируя литературную: соната с ее раскрывающимися во времени антагонизмом мелодий воспроизводит в своем строении строение человеческой души. Но в каждый данный момент жизни каждый человек звучит все же как один голос. Драма Нового времени, времени Корнеля, Расина и Мольера, развивается подобно фуге с ее «горизонтальным» движением перекрещивающихся голосов.

Дальнейшее развитие музыки состоит, как известно, в том, что «горизонтальное» письмо заменяется «вертикальным»: каждый тон, участвующий в образовании мелодии, опирается на свои собственные, лежащие под ним тона; всякой мелодии отвечает ее собственная гармония.

И здесь музыка словно иллюстрирует *post factum* литературу, развитие которой протекало отнюдь не прямолинейно. Еще раньше, чем французские классики выработали совершеннейшую форму воспроизведения жизни как процесса борьбы параллельно движущихся голосов, Монтень, Шекспир и

Сервантес дают новую концепцию человека, разрабатывают проблему характера как общего лона, в котором берут начало и в котором объединяются самые, казалось бы, разнообразные, друг на друга несводимые и друг из друга невыводимые свойства. За каждым душевным движением, проявляющим себя в действии в данный момент, они ищут других, звучащих ниже и глуше, таинственно и необходимо ему сопутствующих.

Не по капризу гения Шекспир порвал с канонем трех единств — и прежде всего с единством времени. Покуда душевная жизнь понималась как звучание одного тона или нескольких следующих друг за другом тонов, образующих одну фразу, одно музыкальное предложение или, наконец, как «период», как серию мелодий, было вполне оправданным, когда ее представляли развивающейся в «чистом», идеальном времени, в сущности, вне времени, каковым и было условное время классической драмы, — «от восхода до захода солнца»; на деле же — два, три часа, ровно столько, сколько требовалось, чтобы показать диалектику этой жизни, чтобы исчерпать возможности, заложенные в исходной комбинации данных тонов. В сущности, спрашивать, сколько времени длится «Федра» или любая бетховенская соната, так же бессмысленно, как спрашивать, сколько времени длится пифагорова теорема, хотя для того, чтобы доказать пифагорову теорему, нужно определенное количество времени — как и для того, чтобы разыграть «Федру» или сыграть сонату.

Тут-то и намечается точка расхождения литературы и музыки. Конкретный человек, человек, как его поняли Монтень, Шекспир и Сервантес, живет и действует в конкретном времени. Его характер не просто обнаруживает себя в цепи идеальных моментов; он творчески развивается в конкретной обстановке. Понять человека возможно, лишь подвергнув его множеству экспериментов, столкнув его со множеством людей, проследив его жизненный путь от колыбели до гроба. Только тогда узнаем, что таилось в потемках его души, куда его влек его демон, чем исчерпывались его возможности. Конкретный человек не замкнут в самом себе, подобно трагическому или комическому «типу»; конкретные люди не просто взаимодействуют, но и взаимопроникаются, подвергаются взаимным *влияниям* в буквальном смысле этого слова. Для этого же требуется время. На наших глазах четверо столь несхожих между собою существ, как Дон Кихот, Санчо Панса, Росинант и Серый (осел Санчо), срастаются в коллективную личность настолько, что мы уже не можем представить себе одного из них без трех других. Но для нас ясно, что это не могло произойти во мгновение ока, вне времени. Чтобы понять это, поверить в это, надо считаться с хронологией сервантесова

романа. В этом коренное отличие романа от музыкального произведения — столько же, сколько и от классической драмы.

Понятия художественной прозы и социально-психологического романа с конца XVIII века и вплоть до наших дней почти совпадали. Роман вытеснил все прочие виды «большой формы». В романе изображение человека приближалось к тому, чтобы достигнуть адекватности изображенного изображаемому. Деятнадцатый век был временем чрезвычайного напряжения и вместе усложнения общей жизни, жизни народов, общественных классов; временем осознания многообразнейших антагонизмов — личности и общества, класса и класса, народа и народа — и вместе их солидарности, их взаимной необходимости; наконец, временем сознательной целеустремленности, участия всех — каждого по-своему — в общем стремлении куда-то вперед. В конце концов равновесие сил было нарушено, трагедия кончилась катастрофой; но прежде чем она разразилась, мир жил жизнью столь полной, столь богатой содержанием, как, кажется, никогда раньше. Эта полнота жизни нашла свое выражение в литературе. Семейная хроника — «Любовь Элизы и Армана, или Переписка двух семей», — какою был «роман классический, старинный», мещанский или дворянский роман XVIII века, разрастается у Бальзака, у Толстого, у Золя в «*comédie humaine*», в историю общества, нации, режима. Разнообразие проблем, заданий, положений, интересов, убеждений, стремлений соответствует разнообразию тонко нюансированных характеров. «Средний» человек XIX века — а таков «герой» романа, в отличие от настоящего героя, героя эпической поэмы или трагедии, — всегда деятель, и в делании, в деятельности раскрывается — более того, слагается — его характер. Ибо характер есть всегда задание, никогда не данное; характер не исчерпывается наклонностями и не сводится на них; характер — продукт выбора, самоограничения, требуемого деятельностью потенцирования одних способностей и наклонностей и подавления других. Характер — мелодия, опирающаяся на гармонию, но движущаяся по своему собственному закону и к своей собственной цели.

После страшного и отвратительного опыта Мировой Войны и Революции уже всякому — за исключением непроходимых тупиц — задним числом внятна та тревога, которую среди кажущегося благополучия XIX века испытали Ницше, Достоевский, Метерлинк, Розанов, и полным пророческого смысла кажется то настроение, которое охватило стольких чутких людей еще до Войны и до Революции и показателем которого явился кризис романа. Величайший романист периода, непосредственно предшествующего нынешнему, создает, так сказать, роман наизнанку, обращая направление движения романа: «проспективный»

роман Марсель Пруст заменяет «ретроспективным». Герой «Поисков потерянного времени», собственно, всю жизнь занимался только этими поисками: он никуда не направлялся, время — «реальное дление» Бергсона — несло его, но взор его всегда был устремлен не вперед, а назад. Поэтому он познал себя, как никто до него еще не познавал себя, но — странная вещь: все, что он знает о себе, он рассказал нам с полной откровенностью, а в результате — мы не знаем о нем ничего. Ибо у него нет характера. Он — ничто, всезнающее и всепонимающее, не поступившееся ничем, не забывшее ничего, а потому ничего и не осуществившее, ни в чем себя не проявившее.

По сравнению с прустовским «я» даже столь богато гармонизированные люди, как толстовские, кажутся уже звучащими одногласно. Однако прустовское усложнение человека в конечном итоге оказывается упрощением: человек, лишенный характера, как его «я», или характер которого «сведен» к укорененному в половой сфере комплексу — как у его содомитов, — такое же построение, как комедийный тип. Крайности всегда сходятся — и не случайно, что, за исключением «я», барона Шарлю и его братьев по ордену, все остальные персонажи Пруста — пародированные представители различных социальных категорий, «personae», маски, типы. Это творчество двойственно: с одной стороны, разрозненно звучащие, перекрещивающиеся, лишенные собственной гармонии голоса бездушных «типов», с другой — чистая, самодовлеющая гармония.

Тяготение к такой самодовлеющей гармонии — общая черта самых одаренных современных композиторов. В классической музыке гармония определялась мелодией. В современной сама мелодия определяется гармонией. Она вычерчивает кривую столкновения гармонических масс. Взятая отдельно, она так же бессмысленна, как кривая рождаемости и смертности или мирового потребления каучука за столько-то лет. Такова мелодия Дебюсси, Стравинского, Прокофьева.

Их творчеству в литературе соответствует творчество В. Сирина. Его персонажи, если угодно, деятели; следовательно, казалось бы, должны обладать характером. Но они действуют, подчинясь исключительно потребности действовать. Головоломная альпийская экскурсия или конспиративная поездка в Россию для героя «Подвига» одно и то же. И не случайно избрал В. Сирин для своего гениального человека самый беспредметный, самый внежизненный, самый бессмысленный вид искусства — шахматы. Возрождение создало понятие человека-творца, человека-художника, *virtuoso*, творящего, подчиняясь своему импульсу к

творчеству, своей *virtu*. Но искусство для «виртуоза» всегда означало обогащение, осмысление, оплодотворение жизни; оно всегда было целеустремленно: ибо творчество было средством схватить, воплотить предносившийся взору художника образ совершенства, обладающий потенциально объективным бытием. *Virtu* художника лишь подсказывало ему, какой именно образ он в силах извлечь из всей массы тех, что, по слову Микеланджело, таит в себе любая мраморная глыба. Всякий творец обречен своей *virtu*. Но эта обреченность божьему дару — благословение; тогда как гений Лужина — его проклятие, единственное средство «защиты» от которого это — выброситься из окна на мостовую.

Творчество, делание есть акт приобщения человека-микрокосма к макрокосму. Деятельность же сиринских героев протекает где-то вне мира. Они так же отъединены от всего сущего, так же одиноки в своем делании, как «чистый» познающий субъект Пруста. Окружающий мир дробится для них на множество разрозненных мигнов. В нем нет смысла, нет связи. Поэтому нет и грани, отделяющей действительность от призраков.

Похоже на то, что мир, в котором живут герои В. Сирина, это мир самого автора. В известном отношении словесное искусство доведено у Сирина до пределов совершенства. Я не знаю другого писателя, у которого бы наша столь полное разрешение одна из главных задач искусства: воспроизведение безусловной взаимозаменяемости телесного и душевного. У Сирина всякий образ, рисуемый им, мы воспринимаем эмоционально, и всякая эмоция, всякая мысль у него находят в себе телесное воплощение, единственно адекватное и безусловно необходимое. И в то же время из всех больших писателей нет ни одного, кто бы столь мало стеснял себя чеховским правилом: если в рассказе упомянуто ружье, оно, рано или поздно, должно выстрелить. Великолепны отдельные места в произведениях Сирина. Но мы часто не знаем, к чему они. Они не слагаются в единое целое. У автора нет образа мира — как нет его у его героев. В художественном произведении, написанном прозой, т. е. языком самой эмпирической жизни, художественная идея есть не что иное, как образ самой жизни. Нет его у художника, нет и художественной идеи. Нет произведения как целого. Этот срыв изумительного, несравненного по мастерству, по богатству своих возможностей художника — не случайность. Он знаменует собою катастрофу всей нашей культуры, состоящую в разрыве между «внутренней» жизнью и «внешней»; или — что то же — в распаде человеческой личности, в утрате ею своего «ведущего голоса», мелодии, характера.

«Мы не знаем, — говорит один из компетентнейших историков литературы, — что собственно такое юмор; но нам отлично известно, что в области юмора Сервантес — царь»¹. Высказать это, значит подписать смертный приговор истории и теории литературы. Попробуем спасти положение, — и если Сервантес царь юмора — а это действительно так, — поищем у него, в чем состоит юмористический эффект как особая разновидность комического эффекта.

Выше было сказано, что четверка «героев» Сервантеса как-то срывается в нашем сознании в нераздельную величину, в коллективный *individuum*. Из этого опыта и надо исходить. Чудо, совершенное Сервантесом, возможно при условии, так сказать, очеловечения Росинанта и осла. Достигается это рядом тончайших словесных внушений. Встретилось Дон Кихоту стадо кобыл: «Случилось так, что Росинанту пришла охота позабавиться с *госпожами* кобылами... и, не спросивши разрешения у хозяина, он пустился рысцой». Кобылы искушали и залягали Росинанта. Дон Кихот возмущен: необходимо «отомстить за оскорбление, нанесенное на наших глазах Росинанту». Но Санчо возлагает ответственность на самого потерпевшего и удивляется его поведению: «Никогда я не ожидал подобного от Росинанта: я его считал такой же целомудренной и миролюбивой особой (*persona*), каков я сам». Каторжники, которых освободил Дон Кихот, в награду затеяли с ним драку, забросали его и Санчо камнями, затем удалились с поля битвы. «Остались только осел, Росинант, Санчо и Дон Кихот (обр. внимание на порядок перечня). Осел стоял *задумчиво*, опустив голову, потряхивая ушами и *думая*, что каменный дождь еще продолжается». После долгих поисков Санчо нашел своего осла, украденного разбойником. «Он... стал ласкать и целовать его, как если бы это был человек. Осел *молчал* и принимал ласки и поцелуи Санчо, *не отвечая ему ни слова*».

В одном из рассказов Тэффи есть почти буквальное совпадение с этим местом. Попался ехавшей в санях бабе заяц с подстреленной лапой. Подобрала его баба, перевязала лапу, умилилась, глядя на него, повела к нему речь. «Заяц ехал чинно, в беседу не вступал, чуть-чуть пошевеливал усами...» («Заяц»). Совсем по-сервантесовски звучит еще одно место у Тэффи: «Кроме кучера и прачки живут в усадьбе и другие живые души: хитрая лошадь, думающая только об овсе да как бы поменьше работать, и обжора корова» («Тихая заводь»).

¹ Paul Hazard, *Don Quichotte de Cervantes*, p. 260.

Бергсон определяет комический эффект как эффект, вызываемый несоответствием между ожидаемым и восприятием: мы ожидаем проявления воли, руководимой сознанием, — и встречаем условный рефлекс, автоматизм (например, автоматическая скупость Плюшкина); ожидаем «высокого» — и встречаем «низкое» — например, в пародии на эпическую поэму или оду: вульгарное содержание здесь, так сказать, автоматизирует приемы «высокого» стиля, обездушивает их.

Юморист достигает комического эффекта, действуя с другого конца. Вместо того, чтобы снижать «высшее», он возвышает «низшее», чем, конечно, косвенно все-таки снижает «высшее». В одном месте Тэффи обнажает юмористический прием, действуя с двух концов одновременно: «Собаки в сенцах завияли хвостами, и лица их, после Фогельшиной морды, казались родными и добрыми» («Старухи»). Совсем как Сервантес, здесь, как и в других местах, она действует путем словесных внушений. Дети в зоологическом саду видели, как «в маленьком квадратном прудочке купался какой-то нечеловек...» («Олень»). Назвавши тюленя нечеловеком, она тем самым уже как-то его очеловечивает.

Для изучения сущности юмора рассказы Тэффи заключают в себе неисчерпаемый материал. На сотни ладов разрабатывает она юмористический прием, и от ее улыбки все оживает — даже дохлый жук: «В одном уголку жил дохлый жук. — Совсем был дохлый и жил спокойнo» («Ревность»). Ее «герои» — маленькие дети, впавшие в детство старушки — относятся к своим вещам как к личностям. Игрушечный баран в рассказе «Неживой зверь» — самое близкое существо для одинокой девочки. Другая девочка влюбляется в «чертика в баночке» и открывает ему свое сердце: «Я люблю вас, черт». Мадам Лазенская, одинокая, заброшенная, расходует запас материнской нежности на флакончик с духами: «...вынула флакон, понюхала, затем снова заботливо завернула... и тихо и ласково, словно спеленутого ребенка, уложила его на прежнее место» («За стеной»). Для Тэффи каждая вещь имеет свою физиономию и, значит, душу. Бумажная роза на куличе «низко свесила свою алую головку, словно рассматривая большую заплатку, украшавшую серую чайную скатерть» (там же). У гитары «бывают свои настроения (обр. внимание на оправданность этого слова применительно к музыкальному инструменту), и не всегда отвечает она одинаково даже на привычное ей касание» («Воспоминание»).

Даже рукавицу она считает способной к эмоциям: «Тяпка (собачка), как обезумевшая от ужаса коричневая шерстяная рукавица, бросилась... на Затаканова» («Пар»). Она любовно описывает обстановку в комнате

двух милых девушек. Здесь все уютно и трогательно; и когда она говорит, что на полу «на спиртовке грелся утюжок», нам и этот утюжок кажется каким-то маленьким симпатичным существом» («Авантюрный роман»).

И здесь источником служит «Дон Кихот». Цирюльник отобрал у Санчо свой перемет, который Санчо присвоил. «Сеньоры, — говорит он свидетелям столкновения, — этот перемет столько же принадлежит мне, как смерть, которую пошлет мне Бог, — и я его знаю так же хорошо, как если бы я родил его. Вот тут в стойле мой осел: он не позволил бы мне солгать».

Творчество Тэффи, как ничье другое, обнажает духовные корни юмора. Кроме ленивицы-лошади и обжоры-коровы обитают в «Тихой заводи» еще куры. Старичок-кучер и старуха-прачка никак не могут сообразить, сколько их — четыре или пять. Одна то исчезает, то снова появляется — «и больше всех зерна слопает, и других кур задирает. Большая, серая, и видно, что не *благословясь* клюет». Старики (там же) заводят разговор об именинах. «Кажная тварь именины понимает. Червяк — и тот под Ивана Купалу празднует. На Зосиму-Савватия пчелка именинница... Лошадь на Фрола и Лавра именинница... В Благовещенье — птица именинница...» Тут старуха пугается: она забыла, когда корова именинница. «Вот не вспомнишь, а не вспомнив, обидишь, попрекнешь либо-что — и грех. Она сказать не сможет, смолчит. А там наверху ангел заплачет».

Здесь Тэффи еще ближе, чем Сервантес, вступивший перед смертью в орден св. Франциска, подводит нас к их общему литературному первоисточнику. Завелся в окрестностях города Губбио страшный волк, пожиравший не только скотов, но и людей. Св. Франциск вздумал укротить его. Пошел он волку навстречу и, увидавши его, осенил его крестным знаменем и сказал: «Иди сюда, брат волк; именем Христовым запрещено тебе делать зло людям». И он объяснил волку, что нельзя убивать людей, ибо они созданы по образу и подобию Божию. «Ты, — говорил он волку, — заслужил виселицы, как разбойник и душегуб. Но я хочу заключить с тобою мир, и люди простят тебя, и ни они, ни их собаки не станут тебя обижать». И волк кротко, как ягненок, слушал святого, кивал головою, махал хвостом и всячески показывал, что готов повиноваться, и, по требованию св. Франциска, в знак клятвы, протянул ему свою правую лапу. Св. Франциск повел его в город и там заставил его повторить клятву. Волк стал на колени и, как мог, показал, что будет соблюдать договор. А жители обещались

кормить его. С тех пор волк жил в городе, ежедневно обходил граждан за подачкой, и собаки не лаяли на него. Через два года он умер от старости, всеми оплаканный (I Fioretti di S. Francesco, глава XXI).

Само собою разумеется, что в этом первоисточнике нет и тени юмора. И св. Франциск не смеялся, когда слагал свой гимн брату Солнцу и говорил проповедь сестрам птичкам. Юмор предполагает раздвоение сознания, возврат к мировосприятию, из которого сознание выросло, но от которого оно все же не отрелось, без того, чтобы оно пожертвовало чем-либо из нажитого опыта. Юмор — свойство зрелого интеллекта (дети лишены его, глупцы тоже: они или не воспринимают вовсе показанного им с юмористической стороны или принимают шутку всерьез), но интеллекта, сочетанного с потребностью и способностью, несмотря ни на что, полюбить и благословить. Наивная, слепая, нерассуждающая, «нечеловеческая и самозабвенная» любовь (Тэффи считает, что собачка Тяпка, у которой, по мнению одного из персонажей рассказа, не душа, а пар, в этом отношении превосходит человека) — теза. Рассекающее, разлагающее, мертвящее знание — антитеза. Юмор — синтез.

Способность к юмору то же, что способность к любви, любви без ослепления, без рабского нерассуждающего преклонения перед любимым, любви зрячей, судящей, осуждающей и прощающей. Лучшие слова о такой любви сказаны Тэффи: «...самый горький и самый подвижнический лик любви — любовь к возлюбленному материнская. В форму, создаваемую ею, свободно вливаются и отъявленные негодяи — их остро жаль как заблудших, — и люди глупые — глупость умиляет — и ничтожные — ничтожные особо любимы потому, что жалки и беспомощны, как дети» («Авантюрный роман»).

Юмористическое благодушие — противоположность прекраснодушию, отделяющемуся условностями, закрывающему глаза на зло и на грязь, инфантильному, порочному в зрелом человеке виду доброты. Юмор соприкасается с *иронией*, которая есть не что иное, как насмешка над прекраснодушием. Дон Кихот, ничуть не усумнившийся в своей непогрешимости после того как выяснилось, что избитый им «злой рыцарь» — безобидный бакалавр и что мальчишка, за которого он было заступился, пострадал от его непрошеного заступничества, — предмет иронии Сервантеса.

В органической сочетанности юмора и иронии, в полной оправданности двойственного отношения к одному и тому же объекту состоит глубина Сервантеса, освобождающая, очищающая сила его гения. И в этом отноше-

нии Тэффи сближается с автором «Дон Кихота». В рассказе «Олень» мальчик, заразившийся тоскою, прочитанною им в глазах оленя в зоологическом саду, выбрасывается из окошка. В то время, когда он карабкается на окно чердака, приходит к кухарке парень из лавки и вступает с нею в шуточную беседу. Мимоходом он спрашивает ее, кто это у них на чердак забрался. Кухарка смеется: это ему почудилось; никого там нет и не было. И шуточный флирт продолжается. На том же символе построен финал «Авантюрного романа», где прекраснодушный патер смотрит, как несут выброшенное волнами тело Наташи-Маруси, и — не видит, продолжает радоваться тому, как все хорошо, мирно, благодатно².

Есть в иронии Тэффи еще один оттенок, соответствующий еще одному аспекту того, что обычно обнаруживает себя в прекраснодушии. Прекраснодушие, в сущности, — один из видов равнодушия, того удобного душевного состояния, ради достижения которого люди сами заволакивают мир сетью вербальных формул, обрядностей, условностей. Со слепотою на ужасное связана и слепота на истинно прекрасное, даже отвращение от него: все, выходящее из рамок привычного, условного, отпугивает — просто не умещается в сознании. Истинный художник показывает все в символах. К проблеме прекраснодушия-равнодушия Тэффи подводит как бы случайно. Отправилась веселая компания прогулки ради в монастырь. Одной из участниц, актрисе, пришла охота исповедаться — просто так, от скуки. И во время исповеди случилось нечто, что снова вызывает в памяти францисканскую легенду, — настоящее чудо. Монашку вдруг открылось то, чего и не подозревала сама в себе актриса, — невинность ее ребяческой души, — и его лицо озарилось сиянием неземной радости. Переночевавши, компания возвращается домой. Баба Федосья осталась недовольна: плохой монастырь, устава не блюдут, выпивают. Чудо прошло незамеченным («Сердце»).

* * *

Своей иронией Тэффи сближается с В. Сириным и с его учителем, общим учителем всех сколько-нибудь значительных новых писателей, Андре Жидом. Нет никакой «имманентной» эволюции романа. Писатель чуткий и умный даже тогда, когда его внимание устремлено на поиски нового «приема», на самом деле бессознательно старается понять — а еще чаще предугадать — эволюцию жизни. Никогда, кажется, жизнь еще не давала

² Этот патер напоминает abbé Bournisien из «Mme Bovary». В последнее время была выяснена связь «Mme Bovary» с «Дон Кихотом» (см. Thibauder, Gustave Flaubert). Интересно было бы проследить промежуточные звенья, которыми Тэффи связывается с Сервантесом.

столько материала для иронии и пародии, как сейчас, и никогда еще сознание не достигало такой зоркости и такой отрешенности от всего, что его затуманивает иллюзиями и сковывает догмами. Разоблачение фетишей, переоценка ценностей, обнажение бессмыслия от условно приписываемых ему «слов» — таково главное занятие нынешних писателей. Тэффи делает то же, но — такова животворящая сила юмора, восполняющего иронию, — разлагая, дает новый синтез, обесмысливая жизнь, озаряет ее светом нового смысла, — собственно говоря, единственного вечного смысла, идеи, сопутствующей человечеству с незапамятных времен и воплощаемой всегда в одном символе, — Девы, Девы-Матери с сердцем, пронзенным мечом (любовь Антигоны, Корделии, Гретхен и Наташи из «Авантюрного романа» — *материнская любовь*), символе того Начала, которое одно торжествует над безнадежностью, изнеможением, смертью. *Das ewig Weibliche zieht uns hinan...* Верная своему стилю, стилю всей современной жизни, Тэффи и этот символ разрабатывает юмористически, проделывая над ним ряд экспериментов, имеющих целью, так сказать, проверить его живучесть, последовательно воплощая идею Вечно женственного в образах, все менее и менее импонирующих³, — кончая глупой старухой («Жюльетта»), которая уверяет всех, что развелась со своим сварливым и капризным мужем, прячет его от знакомых и счастлива по-настоящему только тогда, когда он нездоров и она должна кормить его, «как маленького», кашкой. Символ снижен, осмеян, окарикатурен и все-таки — сияет немеркнущим светом; более того, утратив классическую форму, ставшую уже академичной, воплощенный в будничных, пошлых чертах, стал убедительнее и трогательнее.

КРИЗИС ИСТОРИИ

Девятнадцатый век был веком Истории как особой области ведения. Впервые за все время существования человечества история заняла в Европе свое особое и весьма почетное место в ряду наук, почитающихся обязательными для общего образования; работа над изучением прошлого была исключительно напряженной и необыкновенно плодотворной: наряду с подробнейшим и точнейшим исследованием уцелевших свидетельств о прошлом, открытием множества новых, историки отваживались на воссоздание всего векового

³ Этот эксперимент проделал и А. Жид, попытавшийся оживить старинный образ чистой сердцем проститутки («Les Caves du Vatican»).

процесса жизни отдельных народов, культурных кругов, человечества; каждый образованный человек старался мыслить исторически, и имена великих историков, Маколея и Гизо, Мишле, Буркхардта, Тэна, Моммзена, Ранке, были известны каждому. Гений эпохи словно воплощался в носителях этих имен. Сейчас дело обстоит уже далеко не так. Попробуйте, говорит замечательный испанский мыслитель, Eugenio d'Ors¹, предложить любому образованному человеку, неспециалисту, назвать имена значительнейших современных историков — он не назовет ни одного. Продолжим эксперимент и предложим ему назвать величайших современных композиторов: результат получится тот же. История — «наука времени» — разделила судьбу музыки — «искусства времени». Они вместе расцвели и вместе увяли, считает d'Ors. Сознание направлено сейчас не на становление, но на бытие, не на возникающее и преходящее, но на вечное, сущее.

Это верно и неверно. Время в музыке не одно и то же, что время в истории. В 2-х-3-х тонах первого такта какой-нибудь фуги Баха дана уже вся эта фуга — как в первых аксиомах евклидовой геометрии дана вся система ее теорем. Эти теоремы расположены в определенном, необратимом порядке, как и такты в фуге, а также — и строчки и строфы в стихотворении. Чтобы вывести из аксиом Евклида его геометрию, разыграть сонату или фугу, прочесть стихи, требуется время. Разница между геометрией и поэзией та, что в музыке и в поэзии есть счет времени, чередование «сильных» и «слабых» времен, — чего нет в геометрии. Но это время музыки и поэзии — отвлеченное, внежизненное, нереальное время. Мы замечаем ускорения и замедления, но как долго длится песня, или соната, или элегия, — кому придет в голову задаться этим вопросом? Так же — как и вопросом: как долго длится пифагорова теорема?

В чем тут дело? Возьмем для уяснения пример такого музыкального произведения, жизнь которого ближе всего подходит к действительной, исторической: фуги. Общая жизнь семейств, народов слагается из множества «сцеплений», как выражался Толстой, сцеплений отдельных, индивидуальных жизней. Этому соответствуют сцепления отдельных голосов фуги. Но эти последние сцепления происходят с какой-то необъяснимой, но бесспорной необходимостью. Не будь ее, не было бы фуги, был бы хаос звуков, какофония. В жизни не так. Кн. Андрей мог быть убит под Аустерлицем — и сначала Толстой так и хотел написать: «Война и мир» была бы *другим* романом, но все-таки романом, изображением подлинной жизни. «Сцепле-

¹ В одной из ряда статей в Revue des Questions historiques, 1934, посвященных проблемам кризиса истории.

ния» в жизни случайны, в музыке — необходимы. Второй голос должен следовать за первым на строго определенном расстоянии — иначе все пропадет. Есть историки, которые селятся доказать, что и в жизни ничто не случайно. Наполеон появился как раз тогда, когда пришла пора ему явиться. Толстой выпутывается из затруднения иначе: сам по себе Наполеон — форменное ничтожество и не более как орудие, пущенное в ход «Хозяином» вселенной. Но всякий чувствует натяжку и фальшь этих соображений, в сущности, просто — уловок.

Бесчисленные отдельные жизни настолько самостоятельны в своем развитии, их сцепления между собою, из которых слагается история, настолько случайны, что историк то и дело рискует упустить эти сцепления из виду. Строжайший, внимательнейший расчет времени, учет совпадений событий — его главная обязанность. Иначе вместо настоящей истории, истории, излагающей события как они происходили на самом деле (требование Ранке), восстанавливающей конкретный исторический процесс, получится бесплотная, тощая, схематическая «философия истории», где богатый, глубокий смысл самой жизни подменен смыслом, примышленным историком.

Если так, науку истории лучше сблизить с еще одним «искусством времени», реалистическим романом. Можно было бы показать, что и хронологически развитие истории и развитие романа совпадают ближе, чем истории и музыки. В сущности, роман и история — одно и то же: фиктивная жизнь, изображаемая в романе, воспринимается ведь как действительная. История романа известна нам несравненно основательнее, чем история истории, ибо романы имели и имеют больший круг читателей и больше привлекали внимание критики, выражающей и направляющей их вкусы и требования. Кризис романа теперь модная тема. Поэтому, уяснив себе его, уясним и сущность кризиса истории.

Протрепав мысленно с читателем романов эксперимент, предложенный d'Urs'ом, несколько лишь видоизменив его. Какие романисты были самыми любимыми и самыми популярными в старину? Это всем известно: в XVIII веке — Фильдинг, Смолетт, Ричардсон, Руссо, Гете с его «Вертером», в начале XIX века — Бальзак и Жорж Санд (Стендаль писал «для немногих счастливых», как он выражался), Диккенс и Теккерей, затем Толстой, Золя, Достоевский... было бы долго и излишне перечислять всех. Говоря вообще, наиболее известными и ценными были как раз величайшие романисты. Наряду с ними, правда, читались, и не менее усердно, — и Эжен Сю, и Шпильгаген, и Чернышевский с его «Что делать?», и им подобные. Весьма важно отметить, что круг читателей великих и невеликих романистов был один и тот же.

Сейчас дело обстоит не так. Сейчас на вопрос о том, кто является значительнейшим современным романистом, из десятка читателей с одинаковым образовательным цензом один или двое назовут Мориака, Бунина, остальные — Эдгара Уоллеса. При этом окажется, что одни никогда не читали Уоллеса («немногие счастливы»), другие — не слышали и имени Мориака. Раньше была одна повествовательная литература, включавшая больших, средних и малых писателей. Теперь их две. Как и почему произошло это расслоение литературы, в котором и состоит одна из сторон кризиса романа?

Кто знаком с историей литературы как одной из форм социальной жизни, общения читателя с писателем, тот знает, что всегда было два слоя читателей, что одни по-одному, другие по-другому читали и понимали Фильдинга, Бальзака, Толстого, Тургенева. Известна история одной леди, заподозрившей, что Ричардсон, роман которого (не помню который) печатался по частям, намерен уморить героиню, и забрасывавшей его письмами: он обязан внять голосу человеколюбия и справедливости; его героиня должна остаться в живых и добиться заслуженного ею семейного счастья. Известно, что издатель Диккенса ставил ему условием, чтобы его романы кончались неизменно благополучно. Известно, что подавляющее большинство читателей пропускает в романах длинные диалоги и описания солнечных восходов и закатов и, ознакомясь с завязкой, заглядывает в последнюю страницу, чтобы узнать, «хороший» ли будет или «плохой» конец.

Современный (XVIII—XIX вв.) роман восходит к очень древним образцам, к истории Иосифа Прекрасного, к «Дафнису и Хлое» и ряду других подобных произведений. Схема общая: ряд перипетий, неожиданностей, несчастий, испытаний, выпадающих на долю как раз самых симпатичных, самых интересных людей; наконец тучи расходятся, герой соединяется с героиней, жизнь кончается, начинается житие, период длящегося до гробовой доски безмятежного счастья, обеспеченного благополучием, — того, о чем мечтали герой и героиня и чего от них желали читатели. Мало сказать желали: ждали и требовали, считая, что это-то и есть житейская правда, что такой исход естествен, нормален, необходим. Такое убеждение разделял и сам герой романа, добивавшийся благополучия вместе со счастьем, совмещавший в себе черты эпического богатыря и Ивана-дурака, Чацкого и Молчалина, маркиза Позы и Чичикова. Если исход не соответствовал ожиданиям, то в этом виноваты были обстоятельства, социальные условия, дурные свойства окружающих людей — и тогда сам собою ставился вопрос: «что делать?» Так, по крайней мере, воспринимались читателями произведения писателей-пессимистов.

У истории и у романа корни общие. Она восходит к тем же книгам: книгам о скитаниях Народа Божия на путях в землю Ханаанскую, о

скитаниях сына Анхиса и Венеры, которому было суждено основать «вечный Рим». Евангельское благовествование в течение веков понималось множеством людей как залог того, что рано или поздно, после царствования Антихриста, настанет «тысячелетняя Суббота Господня», когда, согласно Лактанцию, воцарится полный мир между людьми, как и между скотами, когда скалы будут источать мед и реки исполнятся млеком. Гениальный идиот Фурье только развивал темы отца Церкви, когда предсказывал, что в будущем природа изменит свой лик, вместо львов и китов заведутся антильвы и анти-киты и вода в океане станет прохладительной и вкусной, как лимонад. Отсюда идея смысла истории, состоящего в неуклонном, внутренне закономерном, вопреки всяческим катастрофам, нагромождению бедствий и зол, прогрессе, движении вперед, к конечному осуществлению идеалов человечества, реализации мечты о счастье всех и каждого, о невозмутимом благоденственном и мирном житии, об остановке истории, ибо ее движение уже будет ненужным.

В Новое время под эту концепцию была подведена основа, считавшаяся научной. Неповедимое Провидение заменили «имманентные законы»: законы биологии, обеспечивавшие поступательное движение человечества путем «эволюции»; «железные» законы политической экономии, все решительно как-то «определявшие» и подготавливавшие человечество к «скачку из царства необходимости в царство свободы». На почве религии Эрнста Геккеля, Спенсера, Маркса объединялись и духовная аристократия и духовный плебс. Читатель ждал от историков, чтобы они ему показали, как коллективный Иван-дурак постепенно эволюционировал и — сознание определяется бытием! — соответственно умнел, освобождаясь от религиозных предрассудков, от «оков схоластики» и проч., и тем становился все более и более достойным того, чтобы уже больше не эволюционировать, а просто — жить да поживать да добра наживать. И историки типа Олара и Сеньбоса добросовестно удовлетворяли этому требованию. Собственно говоря, вся история человечества представлялась сплошным усилием исправить какую-то изначальную ошибку, препятствующую осуществить цель жизни, как ее формулировал Хлестаков: срывать цветы удовольствия.

Не случайно как раз теперь, когда идеи витализма, творческой эволюции, времени как реального фактора жизни все более проникают в сознание людей, способных думать, история вступила в состояние кризиса. Не понижение, а, напротив, обострение чувства времени обусловило его, и не в угасании способности исторически мыслить состоит его сущность. Жизнь течет непрерывным потоком, порождая все новые и новые ценности и обнаруживая свои все новые и новые внутренние противоречия. Культурный

человек, в отличие от среднего человека, уже не верит в золотой век, ни в тот, что «впереди нас», ни в тот, что «за нами». Историки уже не в состоянии писать увесистых «всеобщих историй» по типу английского семейного романа — с угадываемым, обещанным, благополучным окончанием; ни таких, по образу идиллий и пасторалей, где изображалось доброе старое время, когда жизнь была если не добродетельнее и счастливее, то хоть «красивее». Прошла та пора, когда история была залогом веры в «лучшее, светлое будущее» или тем прибежищем, где искали отдохновения от современной жизни. Культурный человек наших дней не верит в то, что все древние греки были Аристидами или Аполлонами Бельведерскими и все гречанки Аспазиями или Венерами Милосскими; или что все средневековые бароны — Амадисами и Роландами; ни в то, что благодаря евгенике, управляемому хозяйству, народным университетам и стерилизации «неприспособленных» сказка об Иване-дураке станет былью. В большей или в меньшей степени, с полной очевидностью или в скрытом состоянии, элементы романтической или науковерческой пошлости было налицо во всех почти произведениях историографии XIX века, как элементы пошлости житейской в романах даже величайших писателей той же поры. Теперь история и художественный роман отделились от них. Потому-то они и перестали быть нужны среднему читателю.

Вся европейская культура, все навыки европейского мышления, все схемы, в которые европейский человек укладывает данные опыта, связаны с христианством, наложившим на европейское сознание неизгладимый отпечаток. Связан с ним и нынешний перелом в сознании. По отношению к основной проблеме христианства, к величайшей тайне, возвещенной Евангелием, христианская мысль вечно двоилась. Воплощение Бога в человека Иисуса и поправление смерти смертию понимались как, прежде всего, историческое событие, совершившееся в определенный момент и в определенном месте, осветившее собою всю доселе бывшую и всю будущую историю человечества. Отсюда — историчность европейского мирозерцания. Но они понимались также и как мистерия, вечно разыгрывающаяся во вневременном, метаисторическом плане — идея, выраженная в таинстве евхаристии. Отсюда — стремление к преодолению исторического непонимания, к тому, чтобы истории предоставить метаисторию.

Лактанцию с его прекрасною верою в прогресс, в «золотой век» противостоят величайший христианский мыслитель, Блаженный Августин. Мысль Августина не неисторична и не антиисторична: она метаисторична. С презрением духовного аристократа отвергает он пошлую мечту о «тысячелетней Субботе Господней». История обоих Градов прослежена у него затем,

чтобы доказать, что Граду Божию, обществу избранных, суждено пребывать на земле вечно, подобно бездомному скитальцу среди Града Земного — и только Господь знает, кто из исповедующих Его своими устами — граждане первого Града и кто — только второго. Обособлению же Града Божия суждено исполниться лишь за пределами истории, в потустороннем плане.

Никогда еще, кажется, достоверность духовного опыта Блаженного Августина не ощущалась с такою степенью убедительности, как сейчас, когда массы, охваченные различными видами энтузиазма, готового в любой момент переродиться в панику, превращающую людское общество в стадо, рвутся к интегральному осуществлению всякого рода благ; когда они уже чувствуют себя на пороге «золотого века» и грозят истребить всех, кто только может быть заподозрен в попытке стать им поперек дороги. Никогда шаги Истории не раздавались столь гулко, ее движение не было столь стремительно, ее ритм — столь напряжен. И никогда еще никто не чувствовал себя до такой степени вовлеченным в ее процесс. И именно теперь ясно как никогда, что смысла ее в том, что никакой собственной цели ее процесс не имеет. Как невыразимая пошлость ощущаются нами поэтому недавние рассуждения историков, что Лютер, хотя и был «средневековый человек», закоснел в предрассудках, верил в черта, но все же, поссорившись с Папой, расчистил путь свободной мысли и тем содействовал прогрессу.

Это, однако, еще не отказ от истории. История не пришла в упадок, не выродилась. Напротив: она стала строже, трезвее, глубже, тоньше, свободнее, чем была в XIX веке. В подтверждение я мог бы привести ряд имен, — но они ничего не скажут среднему читателю. Кризис истории в том, что она перестала быть основной, верховной наукой; что для историка, способного размышлять, она теперь — только путь, подводящий к метаистории; как физика (в широком смысле) для способного размышлять естествоиспытателя вновь, после долгого перерыва стала ступенью, подводящей к возрождающейся метафизике.

Как именно относится к истории метаистория? Надо иметь в виду двойственный смысл этого термина. Метаистория — это прежде всего все еще область исторического ведения, где задача исследователя — выделить в смене событий, направлений, вкусов и навыков постоянно действующие в своем чередовании духовные тенденции, в большей или меньшей степени всегда присущие людям, тенденции, которых борьба сводится к борьбе чувства и разума, начала свободы и начала порядка, тяги к бесконечному и способности переживания вечности — всего того, что подводится под понятия романтизма (или барокко) и классицизма². Так понимает метаисторию

² В вопросах об этой ритмике истории я коснулся в статье «Оазис» («Современные записки». 56).

сам d'Огс и — до него — ряд других теоретиков культуры. Это понимание не исключает другого. Метаистория не только область ведения, но и особый план бытия, в котором живут воплощенные в их сознаниях и тем для нас бессмертные души тех людей, которых мы, быть может, никогда не видали, которые могут быть отделены от нас тысячами лет, но без которых мы самих себя, раз соприкоснувшись с ними, представить уже не в силах; которые в этом смысле для нас реальнее иных из наших современников и сограждан, может быть, — нас самих. Способствовал ли или нет «прогрессу» Лютер — это вопрос, не имеющий смысла для того, кто преодолел науковерческое понимание «прогресса». Лютер для нас близок и дорог (или чужд — это зависит от степени способности сочувствовать и понимать) сам по себе, как конкретная личность с ее единственным, неповторимым духовным опытом, как вневременная субстанция. Приурочить каждого эмпирического носителя подобной субстанции к определенной точке в пространстве и времени — задача собственно историческая — необходимо для того, чтобы облегчить себе другую: усмотреть в нем, этом носителе, то, что роднит его с его средой и его эпохой, и тем самым выделить отчетливее то, что принадлежит ему самому, что *есть* он сам.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ АДАМА И ЕВЫ

В отличие от всех прочих животных, Человек — животное историческое. Он делает историю, создает все новые и новые ценности и выбрасывает в сорную яму старые. Правда, пишет ли он роман, вырабатывает ли новый проект подоходного налога, он тайне надеется, что дело его переживет века; но проходит год, десять, сто лет — и он забыт. В лучшем случае его именем назовут улицу и будут в юбилейные сроки клясться в верности его «заветам», о каких он сам и не догадывался. Такова судьба человека — вечно скитаться в поисках потерянного рая, делать историю, мечтая о ее конце.

Мы, однако, не замечаем, что все это относится лишь к одной половине рода человеческого, к Адаму. Только он — *агент* истории. Ева выступает в этой роли лишь в редчайших случаях; причем, если не считать Жанны д'Арк, женщины, делавшие, в обычном понимании этого, историю, были дамами или просто неприятными, или неприятными во всех отношениях. Скорее, Ева — *пациент* истории. Мы, мужчины, вовлекли ее в историю, мы навязали ей «эмансипацию», мы произвели Эмме Бовари прививку

«боваризма». Автор библейского мифа был, конечно, мужчина, очень неточно и очень по-мужски понявший, в чем состояло проклятие Евы. Вовсе не в изгнании из Рая — в утрате возможности всецелого переживания Рая, т. е. совершенной радости.

В плане истории бывают моменты восторгов, ликования по случаю разных «достижений», за чем немедленно наступает разочарование и необходимость новой «пятилетки». Только женщина знает радость, когда ее ребенок, улыбаясь, прижимается к ней. Мы, сыновья Адама, лишь догадываемся об этом, и это нашло выражение в творчестве Мурильо, Рубенса, ряда средневековых «мастеров Марии», в музыке Шумана и Мусоргского. Замечательно, сколь далека Женщина от самого чистого, самого отрешенного от «истории» искусства. Среди женщин есть прекрасные поэты (ни одного, равного Пушкину), живописцы (ни одного, равного Рембрандту или Рубенсу), композиторов нет совсем. Женщина не то чтобы не музыкальна: она не одержима музыкой. Ей музыка не нужна. Зачем ей мечтать о том, что у нее есть?

Проклятие Евы не в изгнании из Рая, не в том, что она осуждена «в болезни рожать детей», а в том, что наряду с совершенной радостью ей суждено ведать и совершенную скорбь, скорбь об утраченном дитяти, скорбь, от которой ни в чем нельзя найти освобождения. Богородице-Дево, радуйся... А затем: *Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius...*

И сколько за всю вековую историю Адама и Евы было пролито материнских слез по вине «делавшего историю» Адама! К чести его, надо сказать, что он все же никогда, начиная с Гомера, не забывал о своем грехе перед Евой, грехе этого рода вовлечения ее в историю. Еврипид, Шекспир, Гете, Диккенс, Толстой, Достоевский, Некрасов свидетельствуют об этом.

Понимание, ценение вечно женственного начала — этим европейское человечество обязано Элладе, хотя принято считать, что «греческое чудо» сводится к категориям Аристотеля и теоремам Евклида. В Библии этого нет. Библия — выражение чисто мужской мудрости и предельной историчности. Недаром библейские войны были во много раз интегральнее Троянской, причем женщин и детей избивали не считая (подсчета удаивались только перебитые воины).

Синтезом Библии и Эллады был христианский миф о Приснодеве и Ее Сыне, Боге-Искупителе, глубочайшее символическое выражение великой тайны осуществления Вечности, т. е. абсолютного совершенства, во Времени. Им история получала свое оправдание и освящение. Его усвоение сообщило европейской истории ее высокий, трагический смысл.

В последнее время в человеческом сознании произошел сдвиг. Человек не отказался от своего духовного наследия, но он перестал понимать его и утратил свободу пользования им. Из Библии он берет самое изжитое, самое примитивное, дикое (идея «чистоты крови» и т. д.), и он поработил себя тому, чем для него исчерпывается греческое чудо, — Науке, Технике. Техника *требует* интегральной войны, еще более интегральной, нежели библейские. Мать и Дитя являются *главными* объектами новейшей стратегии. Подменивши цель средствами, надругавшись во имя «прогресса», «истории» над тем самым ценным, самым святым, что составляет смысл истории, человек ее обесмыслил, сделал ее *ненужной*. Для идеи завершения, свершения истории, т. е. полной реализации ее смысла, нет уже места. Из плана истории как процесса движения во времени к той точке, когда «времени больше не будет», жизнь перемещается в план «дурной бесконечности», непрерывно дрящегося безрадостного довольства. Так современный Адам представляет себе Рай. Он знает, что такой Рай, пользуясь теми средствами, какими он располагает благодаря Науке и Технике, и употребивши их в согласии с требованиями современной тактики и стратегии, обрести *возможно*. И он считает, что он не выполнил бы своего долга перед грядущими поколениями, если бы дал себя смутить аргументами Достоевского о «слезинке ребенка». Эмансипация Евы была, в сущности, эмансипацией Адама от Евы. Утратив представление о совершенной радости, Адам утратил и представление о совершенной скорби. Временные неприятности, убыль народонаселения и пр., зато потом — веселая, красивая жизнь.

ПОХВАЛА МУЗЫКЕ

Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica — der ist der Satan sehr feind — damit man viel Anfechtungen und böse Gedanken vertreibt. — Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre.

Лютер

Я хорошо помню, как в детстве я услышал в первый раз квартет Бетховена (один из серии «квartetов Раумовского»). Услышал и сразу — *узнал* его, узнал с такой же несомненностью и чувством абсолютной досто-

верности моего знания, как *узнал*, впервые увидевши их, горы, море, лес. Музыка существует столь же «объективно» и самодовлеюще, как и Природа. Древние считали, что искусство есть подражание «природе». Сколь ни наивен этот взгляд, в нем, поскольку дело идет о всех прочих искусствах, есть доля истины. В конце концов, не так уж легко провести точную грань между фотографической карточкой и живописным портретом. Все искусства, кроме музыки, работают над материалом *уже оформленным* — и сколь бы иногда ни удалялись живопись, скульптура, поэзия от «жизни», между ними и «жизнью» всегда проложен мост. Все попытки снести его без остатка — что касается всех прочих искусств — до сих пор были равносильны упразднению этих искусств: «беспредметная» живопись — не живопись, «бессмысленная» поэзия — просто чепуха. Все попытки проложить мост между музыкой и жизнью, так чтобы «всякий понял», что вот *этот* аккорд, *эта* мелодия изображают *этот* предмет, выражают *эту* мысль, до сих пор только портили музыку. Самые рафинированные эстеты мирятся с «реалистическими» деталями картин великих живописцев. Эти детали воспринимаются как нечто вполне естественное, внутренне мотивированное и эстетически оправданное. Но соловьиная трель в конце *andante* Пасторальной симфонии режет ухо. Бетховена даже упрекают в антихудожественности за эту трель (хотя мне кажется, что здесь у него был свой, может быть и неосознанный, замысел: подчеркнуть еще более «внежизненность» целого). Статуя, картина, роман, стихотворение, здание могут быть ценны и внеэстетически. «Пушкин в своем “Евгении Онегине” показал нам тип того лишнего человека, который...» — и т. д., как справедливо пишут авторы истории русской словесности и развитые гимназисты. Но музыкальное произведение слагается из элементов, которым лишь с великой натяжкой можно подыскать прообразы в «жизни». Симфонии Бетховена, «Дон Жуан», фути Баха возникли из «простой гаммы», т. е. с точки зрения «жизни» *из ничего*. Мир музыки создан так, как «наш» мир создан Богом. Поэтому если еще можно как-то психологически и социологически «вывести» все прочие искусства из «жизни» и как-то «объяснить» путем чего-то другого их ценность, как-то истолковать «смыслы» картины Рафаэля, стихотворения Пушкина, статуи Родена при помощи других, из самой «жизни» извлеченных «смыслов», то для музыки это сделать никак нельзя. Всезнающие социологи знают, что музыка возникла из работы и из танца. Но они просто путают проблему собственной природы музыки с вопросом об обстоятельствах, при которых музыка могла явиться людям. «Навозну кучу разрывая, Петух нашел Жемчужное зерно...». По социологии и психологии выходит, что «навозная куча»

и занятия над нею петуха и суть «причина» «Жемчужного зерна». Музыка просто существует, сама по себе.

Из той абсолютной бессмыслицы, какую представляют из себя взятые порознь и все вместе до-ре-ми-фа-оль (нужды нет, что их можно «вычислить» и определить их числовые соотношения; то же самое можно было бы, вероятно, проделать и с частицами хаоса), Бах берет 3-4-5 нот, и из них растет fuga. 3-4-5 нот образуют какой-то вполне достоверный, единственный, ни на что несводимый «смысл», мелодию, «смысл», казалось бы, самодовлеющий, — ибо на нем можно и остановиться. Малоросс едет на возу степью и тянет, без конца ее повторяя, одну и ту же мелодию, на слова: тай булы в дума бджо-о-лы. И это уже — музыка. Но Бах поступает иначе. Из такой же примитивной мелодии, точно так же многократно ее повторяя, он извлекает все новые и новые «смыслы». Или вернее: по мере того как мелодия проводится через все большее количество «голосов», усложняется и обогащается первоначальный «смысл»; столь, казалось бы, примитивное, скудное и малое лоно таит в себе множество возможностей, которые одна за другою воплощаются по мере развития фути; ни на миг не прекращается напряженное бореие гонящихся друг за другом и ни на миг не равняющихся в своем беге «голосов» — и затем, вдруг, конец: возможности голосоведения исчерпаны, осуществилось все, что крылось в первых 3-4-5 нотах. Ничего больше извлечь нельзя и не надо. «Смысл», раскрывшийся во всей полноте, тем самым перестает жить во времени. Момент перехода в вечную жизнь ознаменовывается аккордом, которого качество как абсолютно последнего выражено у Баха иногда тем, что он звучит в мажоре, если fuga двигалась в миноре. Этим выражена его функция «последнего вдоха», момента перехода от жизни во времени в жизнь безвременную.

Я взял простейший случай. Совершеннейшая по абсолютной мотивированности всех своих движений fuga Баха все же в каком-то отношении «недостаточна», ущербна — и именно в силу своей моментальности. Это — самая протестантская музыка, какая только возможна. Она соответствует монотематичности «протестантского человека» — лютеранина, кальвиниста — с его упорным и величественным в своем упорстве, не отклоняющимся ни в какую сторону следованием своему «призванию» (Beruf). Принцип борьбы сил, лежащий в основе музыки, допускает куда более разнообразное приложение. Противостояния, борения возможны не только между отдельными «голосами» монотематичной фути, но и между различными мелодиями, темпами, тембрами, ритмами, тональностями. В исчерпывающем богатстве шопеновских модуляций, ритмических, темповых и мелодических конфликтов у Моцарта и Бетховена — полнее, конкретнее, глубже раскрывается тайна

личности. Ибо моцартовская или бетховенская соната, этюд Шопена — тоже индивидуумы. Эта, данная тема *требует* своей противо-темы, несет ее уже в самой себе, порождает ее из себя и лишь после того, как она сочелась со своим антагонистом, своим же собственным порождением, раскрывает она, возвращаясь в третьей стадии развития сонаты, всю полноту своего «смысла», утверждает свое *собственное* право на жизнь. Но эти отдельные «личности», из которых слагается соната, эти отдельные «смыслы» образуют все же вместе *один* смысл, одну, в себе законченную, внутренне мотивированную, *необходимую* личность, абсолютное единство, которое уже само не требует никакого восполнения, ни с чем не сопрягается и ни от чего не зависит. Поэтому глубоко заблуждался Шопенгауэр, думая, что музыка есть не что иное, как сама никогда ненасытимая, вечно стремящаяся объективироваться и не могущая успокоиться Воля. Он спутал *волю* к музыке с *самой музыкой*, т. е. с музыкальным произведением. То есть: он спутал музыку с жизнью, *нашей*, эмпирической жизнью.

Трагизм эмпирической жизни состоит в несогласованности «я» и «среды». Философы могут сколько угодно рассуждать о соотносительности этих терминов, о согласованности, с космической точки зрения, их интересов и нужд, мое «я» об этом знать ничего не хочет. Оно может привести тысячи примеров неосуществившихся по милости «среды» возможностей, заложенных в личности, «ошибок случая», обманов «судьбы», тысячи примеров так и не раскрывшегося «смысла».

Знаю, что этому можно противопоставить пример тех святых, просветленному Любовью и Смирением оку которых открылась гармония Всецелого и Единичного и которые тем самым полностью и до конца осуществили свой собственный «смысл». Но я говорю от имени обыкновенных, грешных людей. Для них, для нас этот явленный святым непосредственно свидетельствующий о себе «смысл» Всежизни, Всеединого есть *постулат Веры* и последняя, предельная *проблема Философии*. Если бы эта проблема была решена, философия бы кончилась. Но в плане философии она и не разрешима: умственно *построить* Бесконечное, снабженное атрибутами конечного (ибо иначе, как конечным, мы не можем мыслить индивидуум), немислимо, абсурдно.

Замечательный русский мыслитель, в историю русской мысли так и не вошедший, Павел Александрович Бакунин, сравнил человеческую личность, монаду, с теоремой геометрии. Теорема имеет свой собственный, самодовлеющий смысл, но вместе с тем несет в себе всю совокупность всех истин геометрии. Если бы теорема обладала самосознанием, ей сразу бы открылась вся математика, как она открывается *мне*, когда я мыслю теорему. Здесь

обнаруживается и слабая сторона бакунинского сравнения. Геометрия развивается из своих аксиом *прямолинейно, не диалектически*, следовательно, *не творчески*. Ее теоремы подчинены *необходимости*, но не наделены *свободой*. Проблема сочетания свободы и необходимости не встречается на путях математики. «Я» не теорема. И Всеединство не система математики.

Трудность остается. Я не могу мыслить единичное в полноте его конкретности, если вырву его из Целого, но я не могу и видеть его в его связи с Целым. Другими словами, я вижу порознь то его свободу, то — его необходимость. Это потому, что Целое, к которому я принадлежу, которое я собою бессознательно «представляю», мне *задано*, но не *дано*. Живя в нем и им, я обращаю его в продукт моей собственной *эмпирии*, я его *умерщвляю*, режу его на куски, я им *пользуюсь* в его, мною самим *отпрепарированном*, виде. И не диво, что, когда тем же орудием, которым я его искромсал, я хочу восстановить его в его Целости, — у меня ничего не получается.

Если бы нам было дано лишь то знание, которое зиждется на дискурсивном мышлении, то это было бы прочным и достоверным залогом нашей обреченности. Это значило бы, что прародительский грех не может быть искуплен. Но есть иное знание, несравненно более надежное и по своей структуре соответствующее структуре самого Предмета его. Оно дано нам в искусстве — и прежде всего в музыке. В музыкальном произведении, создающем самого себя «из ничего» (субстанция есть вещь самодовлеющая, ничего ко своему исполнению не требующая, согласно определению старинных учебников философии), исчерпывающем всю полноту своих «возможностей», раскрывается с убедительностью самоочевидности тайна Абсолютной Личности, самодовлеющей и присносущей, Бога. Только музыкальное произведение являет собою в своей *конечности* образ *бесконечности*, ибо оно ни от чего не зависит, ничем, кроме самого себя, не определяется, само себя «полагает», лишено «среды» — в противоположность человеку. Оно живет с нами после своей смерти, т. е. после того, как оно *окончательно реализовалось*, между тем как обусловленный «средой» человек умирает, обычно не успев свершить в пределе земном все земное, так что его индивидуальность во всей полноте осуществления остается для нас скрытою, непознаною. Познать Бога как личность в человеке, Его образ, осуществить Бога в себе было основной проблемой всей *нашей* европейской христианской философии, проблемой, ясно осознанной и четко поставленной в эпоху *гуманизма*, и основным заданием нашей культуры. Вот почему музыка достигла высшей точки своего развития в пору наибольшего расцвета этой гуманистической, «фаустовской» культуры.

Музыка считается «языком сердца». Когда хотят похвалить музыканта,

говорят: он играет (или поет) с чувством. Подобно поэзии, музыка способна выражать диалектику эмоций, переходы от радости к скорби, от бодрости к унынию. Но что выражают голосоведение, гармония, контрапункт? Для музыки, поскольку ее функция — выражать «чувства», это все не нужно. «Чувство» одноплоскостно и однородно. В каждый данный момент своей жизни оно являет собою одну голую «мелодию». У него нет никакого «фона», никакой глубины, никаких сопровождающих и противостоящих голосов. Оно требует своего восполнения, своей антитезы лишь во времени. Я перехожу от радости к скорби, но не могу одновременно радоваться и скорбеть. В этом отношении чувству противостоит мысль. Мысль никогда не бывает «простой», одноплоскостной. О чем бы я ни думал, я всегда одновременно думаю и о другом, о том, что *не* есть объект, на который в данный момент мысль моя направлена. Как искусство гармонии и контрапункта, музыка являет собою образ *интеллектуальной* сферы жизни духа. («*Agit enim mens aeterna quasi musicus, qui suum conceptum vult sensibilem facere, recipit enim pluralitatem vocum et illas redigit in proportionem congruentem harmoniae*», — говорит Николай Кузанский.) Однако между тем как я могу сказать, какое чувство выражает та или иная мелодия, я никак не могу ответить на вопрос, какая мысль, мысль о чем, заключается в фуге Баха. Но это так и должно быть, и такой вопрос явно нелеп. Поскольку музыкальное произведение есть «чистый» субъект, поскольку оно есть личность, лишенная «среды», оно может выражать лишь свою собственную идею, мыслить лишь само себя. Так музыка раскрывает нам другую тайну Бога, Бога-Логоса, мышления без «предмета» мысли, полного тождества «субъекта» и «объекта», сливающихся в абсолютно законченную личность.

Радость самопознания, божественную *легкость* при строжайшей *последовательности* творческого самораскрытия личности, его исчерпывающую *законченность* являет музыка Моцарта. «Какая глубина, какая сила и какая *стройность!*» Абсолютная Личность есть тем самым абсолютная *моральная ценность*, полнота Добра. Эта истина не требует доказательства: благодать божественной воли обнаруживается с непосредственной самоочевидностью во всяком подлинно совершенном создании человеческого гения. Ни в каком столь неотразимой убедительностью, как в музыке Бетховена. Моральный энтузиазм, пафос долга, вера в всепобеждающую силу деятельной любви, радость страдания, религия Свободы, Равенства и Братства, истина руссоисской доктрины о том, что «сама по себе» всякая страсть «добродетельна», составляют «смысл» этой музыки, обладающей большей доказательной силой, нежели проза Фихте и Руссо или гекзаметры Шиллера, именно потому, что это — музыка: ибо только в музыке возможно и осуществимо

полное тождество «смысла» и его выражения, «внутренней» и «внешней» формы.

В плане ограниченного эмпирического бытия полная реализация личности возможна только в Смерти и через Смерть. Чтобы родиться в вечную жизнь, надо умереть. Условием полноты Жизни является для нас как раз то, что мы не можем иначе воспринять, иначе *пережить*, как в виде полного отрицания Жизни — небытия. Без Смерти не было бы Жизни — только мертвые вещи, материальные «предметы» не умирают — и Смерть поэтому и есть «смысл» Жизни; но *сама по себе* она представляется нам не иначе как «бессмыслицей». Смерти «в себе» нельзя понять и поэтому нельзя ее не бояться. «Вдруг: виденье гробовое, Незапный мрак иль что-нибудь такое» подчеркивают, *реализуют* до конца невозможную гармонию райских песен Моцарта. Но мрак от этого не становится светлее, и от «виденья гробового» все же тянет холодом. Устрашающе грозно гласят о завершемном земном подвиге похоронные марши Бетховена. Жизнь проникнута Смертью, пропитана ею насквозь, отравлена ее сладким и жгучим ядом. Все ее ритмы — судороги; малейшее дыхание напоминает о последнем вздохе, под цветущим лучом ее мелодий — бездонная трясина глубинных тонов «сопровождения». Так «сама по себе» бессмысленная, Смерть осмысливает Жизнь, безобразием своим ее «образует», сообщает ей все ее великолетие. В жизни нет ничего, что было бы помимо смерти. В музыке Шопена нет никакого движения вперед, никакого раскрытия, никакой диалектики из самих себя развивающихся, противоборствующих, взаимно отрицающихся и утверждающихся «смыслов»; только мелодия да модуляции гармоний, шаг за шагом сопутствующих ей, напоминающих каждому ее интервалу о кроющейся за ним бездне, из которой он вышел.

Отсюда — манящая прелесть этой бездны. Можно добровольно ступить на засасывающую трясину самодовлеющей Гармонии; спасаясь от «этого мира», переместиться в «мир иной», отдаться Смерти «как таковой», чтобы в ней обрести Жизнь. Экстазы умирания, погружения в Ничто, завораживающие какими-то сладостными и смутными, обольстительно-тревожными обещаниями, составляют соблазнительнейшую, опаснейшую, в диалектическом развитии Музыки необходимую (*oportet haereses esse!*) *ересь* «Feuerzauber» и «Смерти Изольды». Порочные, метафизически «живые», но неотразимые волхования Вагнера — прямое следствие трогательной беспомощности Шопена, его добровольной покорности Смерти, как и беспредметных метаний Шумана от одного «прекрасного мгновенья» к другому. Но, отвращаясь от «этого» мира, или, что то же, разбивая его на «миги», невозможно достигнуть мира «иного». Если Смерть сообщает *свою* ценность

Жизни, то и обратно: Смерть была бы лишена всякой цены, если бы Жизнь «сама по себе» ничего не стоила. Нет заслути в приятии Смерти без любви к Жизни. Любовь к твари Божией есть первая ступень любви к Богу, к которому ведет нас Смерть. Все подлинно религиозные люди всегда признавали это. Но потому-то и страшно, потому-то и жалко покидать «эту» жизнь. Дело идет, конечно, не о том сожалении о жизни, которое выразил умирающий Мазарини. «Et dire qu'il faut quitter tout cela»*, — сказал он, глядя на накопленные сокровища. Но стремясь завершить себя, приближаясь к тому последнему аккорду, тому «ныне отпускаеши» Баха, после которого уже ничего нельзя «наверстать», человеку все более становится жаль своих неосуществленных в этой жизни «возможностей», жаль жертв, которых он не принес, жаль счастья, которого он не дал другому, жаль испытаний, которые ему не довелось вытерпеть. И чем просветленнее становится его взор, обращенный «туда», тем ярче блещет ему свет, озаряющий все неисчерпаемое богатство «возможностей», заложенных «здесь». Ибо «там» и «здесь» — один и тот же мир, два аспекта, два плана одной Жизни.

Этой стороне «иногo» мира и нашего отношения к нему соответствует одна черта музыки, одна ее могучая «возможность» — возвращение темы. И опять-таки приходится настаивать: нельзя смешивать вопроса о происхождении того или иного эстетического факта с вопросом о его функции, о его смысле. Для нас сейчас не имеет никакого значения то, что возвращение возникло, может быть, в связи с применением музыки к танцу — не говоря уже о том, что ведь и танец сам мог — и должен был — иметь свой собственный смысл. Из всех поистине великих композиторов Шуберт был тем, который наиболее остро воспринял «иной» мир, Бога в его последней ипостаси: Бог-Любовь. Строение «иногo» мира воспроизведено у Баха; у Моцарта — его жизнь законченнее, отчетливее, строже; смысл его раскрыт у Бетховена категоричнее, нежели у Шуберта. Но его неизреченная красота никому не была явлена с такой полнотой. Здесь есть какая-то тайна для нас, привыкших отдавать себе отчет в наших переживаниях, переводя их на «посюсторонний» язык. Нет более неизъяснимой и непостижимой музыки, чем музыка Шуберта. Но кто с первых же тактов Неоконченной симфонии или квартета «Der Tod und das Mädchen»** не понимает, не ощущает с полнейшей несомненностью, что он коснулся «иногo» мира, для того музыка вообще не существует. Столь ангельские звуки никогда не раздавались раньше и вряд ли зазвучат еще когда-либо. И вот у Шуберта собственная

* «И сказать, что надо покинуть все это» (франц.).

** «Девушка и смерть» (нем.).

функция возвращения обнаруживается для умеющего слушать столь ясно, как ни у кого другого. Никакой «неумелости» нет у Шуберта в его кажущемся неумении кончить, в его постоянных повторениях, в тех «божественных длиннотах» (göttliche Länge), которые всякому понимающему Шуберта, т. е. музыку, кажутся всегда все еще слишком короткими. Никто не ощутил и не выразил с большей отчетливостью жуткой привлекательности Смерти как условия и завершения Жизни, как того, что делает жизнь нужною и ценною, без чего она была бы лишь прозябанием; и никто не выразил с такой силой тоски по уходящей жизни, жажды еще и еще пережить ее, еще и еще услышать те «звуки небес», которые, быть может, только на земле и звучат.

Тайну Божественной Личности, Бога-Всежизни, Бога-Логоса, Бога-Любви и тайну Смерти как пути к Нему раскрывает нам музыка, Frau Musica, как называл ее наделенный даром *видеть и переживать* идеи и ценности как личности, познавший конкретного, личного Бога (и Дьявола) Мартин Лютер.

КОММЕНТАРИИ

Настоящее издание организовано по тематическому принципу. Последовательность публикуемых работ, с одной стороны, выстраивает перед читателем некую перспективу — историю литературы, культуры глазами ученого, с другой — во многом объясняет, «расшифровывает» всю парадоксальность и многоплановость трактовки ученым «трагедии русской культуры», вследствие чего название небольшой статьи стало обобщающим для всего издания.

Тексты, большинство из которых не переиздавалось, печатаются по первым публикациям. В Комментариях впервые публикуется текст 1-го варианта рецензии П.М. Бицилли на антологию «Якорь» (см. с. 551—55). Впервые в настоящем издании под рубрикой «Приложение» также публикуются «Заметки и материалы к библиографии русских преподавателей в Болгарии. 1920—1944» А.П. Мещерского, которые являются единственным источником биографических сведений о П.М. Бицилли.

Обширные примечания Бицилли к его крупным исследованиям вынесены в конец каждой работы. Комментарии составителя завершают публикацию трудов П.М. Бицилли и носят преимущественно библиографический характер, в них сообщаются сведения об именах, цитатах и изданиях, упомянутых в текстах. Примечания Бицилли, отличающиеся, как правило, библиографической точностью, оставлены, за редким исключением, без комментариев.

При подготовке издания к печати была проведена работа по сверке источников, на которые ссылается П.М. Бицилли, что позволило устранить ряд опечаток в датах, цитатах и библиографических ссылках. Тексты приведены, в основном, к современным нормам русского языка, однако в них сохранены некоторые особенности авторской орфографии и пунктуации (*значущий* вместо *значащий*, *синтактический* вместо *синтаксический*, транскрипция ряда собственных имен и др.). Иностранные слова и выражения снабжены подстрочными переводами, часть которых принадлежит П.М. Бицилли (взяты из его текстов; например, наряду с общепринятым переводом франц. термина «roman-fleuve» как «роман-река» встречается «роман-поток»; англ. evergutan Бицилли переводит как «человек вообще», «лицо без лица» и др.). В комментарии приняты следующие условные обозначения:

Гоголь. ПСС. — Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.—Л.: ИРЛИ, 1937—52.

Достоевский. ПСС. — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—90.

Пушкин. ПСС. — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.—Л.: АН СССР, 1937—59.

Толстой. ПСС. — Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. (Юбилейное издание): В 90 т. М.—Л.: 1928—58. (Указатели. М. 1964).

Тургенев. ПССП. — Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.—Л.: ИРЛИ, 1960—68. Сочинения. Т. 1—15. Письма. Т. 1—13.

Чехов. ПССП. — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974—83. Сочинения. Т. 1—18. Письма. Т. 1—12.

ПУШКИН И ВЯЗЕМСКИЙ

К вопросу об источниках пушкинского творчества

Впервые — Годишник на Софийския университет.

Историко-филологически факултет. София. 1939. Т. 35. С. 1—52.

С. 31. *Уже давно установлено, какое множество того, что Гершензон неудачно назвал «плагиатами»...* — См. Гершензон М.О. Плагиаты Пушкина // Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 114—22.

Гершензон Михаил Осипович (1869—1925), историк литературы и общественной мысли.

С. 31. *...otium cum dignitate...* — См.: Cicero. Epistulae ad familiares. I, IX, 21: *...cum dignitate otium...* (перевод: Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту: В 3 т. М.: Ладомир, 1994. Т. 1. С. 317).

С. 31. *«Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».* — Из стихотворения А.С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).

С. 33. *...его послания по большей части написаны несколько позже посланий Вяземского.* — В прим. 1 (см. с. 77) Бицилли перечисляет ряд посланий Пушкина и Вяземского и приводит даты их написания. В современных изданиях некоторые из них имеют другую датировку: послания Вяземского: К Батюшкову (1816), К Батюшкову (1817); послания Пушкина: Городок (1814—15), К Дельвигу (1815, 1817), К Батюшкову (1814).

С. 33. *Оба послания — разработка темы Горация aurea mediocritas, состояния наиболее подходящего «мудрецу» и поэту.* — Aurea mediocritas («золотая середина») — ставшее крылатым выражение римского поэта Квинта Горация Флакка (65—8 гг. до н. э.) Проповедь эпикурейской «золотой середины» как учения о принятии жизни и полемика с философией стоицизма — одна из ведущих тем его од, посланий, эпод.

С. 34. *Пушкин обещает Галичу...* — Галич Александр Иванович (1783—1848), преподаватель российской и латинской словесности в Царскосельском лицее (1814—15), проф. Главного педагогического ин-та и Петербургского ун-та (1813—37). Бицилли цитирует фрагменты из стихотворения «К Галичу» («Пускай утрюмый рифмотвор», 1815).

С. 34. *А Пушкин в «Послании к Юдину» (1815)...* — Юдин Павел Михайлович (1798—1852), лицейский товарищ Пушкина, впоследствии управляющий Петербургским главным архивом Министерства иностранных дел.

С. 35. *В своем послании «К Жуковскому» (1815) Вяземский иронически отзываясь о Шишкове и его «варяжских рассуждениях»...* — Шишков Александр Семенович (1754—1841), государственный деятель, литератор, основатель литературного общества «Беседы любителей русского слова», знаменитый основатель школы «арханстов».

С. 35. *В 1817 году Пушкин обратился в свою очередь с посланием к Жуковскому...* — Стихотворение «К Жуковскому» («Благослови, поэт...») датируется 1816 годом.

С. 35. *...и он, говоря о себе, ссылается на авторитет Дмитриева...* — Дмитриев Иван Иванович (1760—1837), государственный деятель, поэт. Воздействие стихов Дмитриева приравнивалось его младшими современниками к влиянию прозы Н.М. Карамзина на литературу 1800—1810-х годов.

С. 35. *Это послание было использовано Пушкиным в его послании к Александру Шишкову...* — Далее цитируется лицейская редакция стихотворения «Шишкову» (1816). Шишков Александр Ардалионович (1799—1832), поэт и переводчик, во многом подражатель Пушкина, автор поэтических сборников «Восточная лютня» (1824) и «Опыты» (1828). С Шишковым у Пушкина были дружеские отношения. В 1834—35 гг. благодаря хлопотам Пушкина вышло наиболее полное собр. соч. (в 4 т.) А.А. Шишкова.

С. 36. *...не упустил случая сослаться на пример «Дениса-храбреца»...* — Цитата из стихотворения «Послание В.Л. Пушкину» («Скажи, парнасский мой отец...», 1817).

С. 37. *1817-й год, год выхода из Лицея, был в полном смысле сроком окончания пушкинских «Lehrjahre». С этого времени Пушкин обретает самого себя и вступает в полосу своих «Wanderjahre»...* — Ссылка на романы трилогии И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre»; 1795—96), «Годы странствований Вильгельма Мейстера» («Wil-

helm Meisters Wanderjahre»; 1821—29), последний роман «Годы мастерства» («Meistersjahre») не был написан.

С. 37. Так, например, в своем посвящении «Евгения Онегина» (еще незаконченного) Плетневу (1827) он пишет... — Посвящение Плетневу, впервые появилось в 1828 году перед отдельным изданием 4-й, 5-й глав с пометой «29 декабря 1927». Издание 1833 года вышло без посвящения. Во втором отдельном издании «Евгения Онегина» (1837) посвящение предпослано всему тексту «Евгения Онегина».

Плетнев Петр Александрович (1792—1865), поэт, литературный критик, преподаватель российской словесности (с 1832), ректор Петербургского ун-та (1840—61).

С. 38. Покойный Владислав Ходасевич в своем последнем сборнике ценнейших... очерков, посвященных поэзии Пушкина... обратил внимание на... изобилие перечислений... и органически связанное с этим изобилие, как он выражается, «единоначатий»... — Биццали высоко ценил работы В. Ходасевича о Пушкине, постоянно ссылался на них, в частности, уже во вступлении к «Этюдом о русской поэзии» он отметил «целый ряд точек соприкосновения» между пушкинистикой Ходасевича и своими работами о Пушкине.

О единоначатиях Ходасевич пишет в главе «Перечисления»: «Ни у одного поэта не встречаются так часто перечисления, как у Пушкина... Перечисления возникают из приема единоначатия; единоначатия у Пушкина растягиваются исключительно длиною цепью» (Ходасевич В.Ф. О Пушкине // Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 427). О роли перечислений у Пушкина см. также: Виноградов В.В. Стилль Пушкина. М., 1941.

Ходасевич Владислав Фелицианович (1887—1939), поэт, прозаик, литературный критик, мемуарист. В 1922 покинул Россию. Его книга «О Пушкине» (Берлин, 1937) была высоко оценена эмигрантской критикой.

С. 39. ...поэт просит у «младого вдохновенья» не дать его душе «ожесточиться». — Далее цитируется конец 6-й главы из первого издания «Евгения Онегина» (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 194).

С. 40. У Пушкина прием «единоначатия» с н е... использован в «Гасубе»... — Далее цитируются начальные строки неоконченной поэмы «Тазит» (1829—30). Впервые напечатана в 1837 году («Современник», т. VII) под заглавием «Галуб», которое дал Жуковский, неверно прочитавший имя героя поэмы Гасуба.

С. 40—41. ...«numero gaudere», выражаясь словами Тацита... — «довольны количеством». См.: Tacitus. De origine et situ Germanorum, V, 2, 2: «numero gaudent»

(«радуются обилию стад» — «О происхождении германцев и местоположении Германии» // Тацит. Соч.: В 2 т. Л.: Наука, 1969. Т. 1. С. 355).

С. 41. Из «discours'a» этот прием, в своем обновленном функциональном значении, переходит в классическую поэзию, проникнутую интеллектуализмом и тем самым элементами риторики. — Дискурс — философский термин, обозначающий рассудочный, логический способ познания, в противоположность чувственному, интуитивному.

С. 41. Он входит в употребление в пору «открытия мира и человека», как Michelet определил Ренессанс, — и является выражением тогдашнего энергетизма, напряженности, жизнерадостности, повышенного «жизненно-го порыва». — Мишле Жюль (1798—1874), франц. историк романтического направления. Одно из главных его сочинений — «История Франции» (т. 1—24, 1833—67). Определение взято из исследования Мишле «La Renaissance et la Réforme».

«Жизненный порыв» (élan vital) — философский термин Анри Бергсона, который Бицилли неоднократно использует в своих работах. Подробнее см. коммент. к работе «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (С. 191).

С. 41. ...открытие, исполнявшее душу «восторгом», что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать»... — Цитата из «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова.

С. 44. Вот как описывает он праздник воспитанниц Девичьего монастыря... — Далее цитируется стихотворение «Праздник воспитанниц Девичьего монастыря» (1797) из сборника «Анакреонтические песни» (1804).

С. 45. ...«читал охотно Елисея» Василия Майкова. — Беловая рукопись I строфы 8-й главы «Евгения Онегина»: «В те дни, когда в садах Лицея / Я безмятежно расцветал, / Читал охотно Елисея, / А Цицерона проклинал...» (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 619).

Майков Василий Иванович (1728—1778), поэт, автор од, духовных стихотворений, лирических пьес. Прославился своими комическими поэмами, в т. ч. «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771).

С. 46. «Москва Онегина встречает...» — Цитируются фрагменты черновых рукописей из «Путешествия Евгения Онегина» (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 478—79).

С. 46. ...речь идет о Макарьевской ярмарке. — Ежегодная Нижегородская ярмарка, проходившая первоначально у стен Макарьевского монастыря под Нижним Новгородом и позже перенесенная в город.

С. 47—48. Прием этот... органически связывается в его творчестве... с темой «влюбленности» мелкого чиновника в свою — ш и н е л ь. — Биццали отсылает к вызвавшей большой интерес в те годы статье Д.И. Чижевского «О «Шинели» Гоголя» (Современные записки. Париж, 1938. Т. 67). Чижевский один из первых развил тему духовного падения Башмачкина, его «бесовской» влюбленности в мертвый предмет.

Чижевский Дмитрий Иванович (1894—1977), историк, философ, филолог. В 1921 эмигрировал из России. Участник Пражского лингвистического кружка, проф. Украинского педагогического ин-та им. М.П. Драгоманова в Праге (1924—32), Гарвардского ун-та (США), Гейдельбергского ун-та, член Гейдельбергской академии наук и искусств. Преподавал в Галльском (1932—45) и Марбургском (1945—49) ун-тах. Автор книги «Гегель в России» (Париж, 1939), работ о Гоголе, Достоевском, о стиле галицко-волынских и русских летописей, а также обширного комментария к «Евгению Онегину».

С. 49. Так хищный волк, томясь от глаза— Строки из черновых набросков 1-й главы «Евгения Онегина» (см.: Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 226).

С. 50. ...мы имеем здесь дело с приближением к так называемой «божественной пропорции». Если выразить эти отношения графически, то окажется, что точка, отделяющая первую группу от второй, близка к точке «золотого сечения». — Термин «золотое сечение» принадлежит Леонардо да Винчи и означает то же, что и более ранний термин «божественная пропорция», т. е. закон пропорциональной связи целого и составляющего, открытие которого приписывают Пифагору. Гармония частей и целого проявляется в искусстве, архитектуре, музыке.

С. 51. Я долго был пленен одною... — Ранняя редакция «Евгения Онегина». Первые шесть строк 4-й главы были отдельно напечатаны в журнале «Московский вестник» в октябре 1827 года (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 527—28).

С. 54. ...н е и з ь я с н и м о е (один из часто употребляемых... терминов пушкинского словаря). — Ссылка на статью П.Б. Струве «Дух и слово Пушкина», в основе которой — речь, произнесенная им 10 февраля 1937 года в Русском Доме имени Императора Николая II в Белграде на столетие со дня гибели поэта. В приложения к этой работе вошли «Материалы к историческому толковому словарю», где прослеживались частота употребления у Пушкина эпитетов непостижимый, неизъяснимый и влияние на пушкинский словарь поэзии Державина, Жуковского и др. поэтов. См. также статью

П.Б. Струве «Неизъяснимый» и «непостижимый» (Пушкинский сборник Русского института в Праге. Прага, 1929. С. 259—64).

Струве Петр Бернгардович (1870—1944), экономист, историк, философ, литературный критик, публицист, политический и общественный деятель России и русского зарубежья. В 1928—40 гг. проф. Русского научного ин-та в Белграде.

С. 55. Так охарактеризовал Вяземского Пушкин. — Выше цитируются строки из пушкинского стихотворения «К портрету Вяземского» (1820).

С. 58. «Первый снег»... эта поэма Вяземского была приобщена к фонду того, что Ходасевич хорошо назвал его «поэтическим хозяйством». — Имеется в виду книга В.Ф. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924). Образ «поэтическое хозяйство» стал для Бицилли своеобразным термином в области поэтики.

С. 58. Но она направлена... против тех критиков, которые находили, что такие «картины», как дворовый мальчик с санями и с Жучкой, — «низкая природа», лишены «изящного» и неуместны в «поэзии». — Ср. статью М.А. Дмитриева в журнале «Атеней» (1828. Ч. 1. № 4. С. 76—89), содержащую разбор первых пяти глав «Евгения Онегина».

С. 60. Все, все, что гибелью грозит... — Строки из трагедии «Пир во время чумы» (1831).

С. 63. Чередование кратких фраз... внушает впечатление борьбы свершения, окончания с длеием (бергсоновская *durée*), борьбы жизни и смерти. — *Durée* (длительность, длеие) — одно из основных философских понятий франц. философа-интуитивиста Анри Бергсона (1859—1941). «Первичная интуиция» Бергсона непосредственно связана с идеей длительности, т. е. непрерывного, неделимого времени сознания, которое коренным образом отличается от времени научного.

С. 63. Покуда поэт еще предается непринужденному «*badinage*», иронически перерабатывая темы Делиля и других «певцов Природы» эпохи позднего классицизма... — Имеется в виду описательная дидактическая поэма франц. писателя Жака Делиля «Сады» (1782). К «певцам Природы» также относятся Джеймс Томсон («Времена года», 1726—30), Эвальд Клейст («Весна», 1749), Уильям Мейсон («Английский сад», 1772—81) и др. (подробнее см.: Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Изд 3-е. М., 1998).

С. 66. ...в его перефразировках этой поэмы от манеры «другого поэта», который «ж и в о п и с а л... первый снег и все о т т е н к и зимних

нег», не осталось и следа. — Цитаты из III строфы 5-й главы «Евгения Онегина».

С. 68. ...в шуточных стихах «Именинице» (1825) — Стихотворение «Хотя стишки на именины...» при жизни Пушкина не печаталось.

С. 68. ...в письме к Великопольскому (1826)... — Цитируются строки стихотворения «С тобой мне вновь считаться довелось» из письма к Великопольскому от 3 июня 1826 года, где Пушкин напоминает ему о карточном долге. Знакомство Пушкина с Иваном Ермолаевичем Великопольским (1797—1868) отразилось в ряде доброжелательно-ироничных стихов и эпиграмм.

С. 68. Или еще «В альбом Е. Вульф». — Цитируется стихотворение «Если жизнь тебя обманет» (1825).

С. 68. ...В отрывке «На кладбище» (1830)... — Цитата из отрывка «Стою печален на кладбище» (1834).

С. 69. «Они (тени умерших) уныло навещают Места, где жизнь была милей...» («Ничтожество»). — Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Таврида» (1822): «Они уныло посещают...»

С. 69. ...Мой стих, унынья звук живой ... («Кн. М.А. Голицыной»). — Строка из стихотворения «Кн. М.А. Голицыной» («Давно об ней воспоминанье...») (1823).

С. 69. ...в уныньи часто Я помышлял о юности моей... — Один из вариантов окончания стихотворения Пушкина «...Вновь я посетил» (Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 1004).

С. 70. Здесь уныние... расценивается как своего рода греховное состояние, в согласии с христианской этикой, формулированной в молитве Ефрема Сирина, как известно, переложенной в стихи Пушкиным. — Имеется в виду покаянная молитва святого Ефрема, читаемая Великим постом, которая была положена в основу стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны» (1836).

Ефрем Сирин — святой, проповедник, умер в 373 г. в сане диакона.

С. 70. Так уже в ранней, необработанной поэме «Деревня» (1817)... — Другой вариант названия — «Остафьево», первые замыслы стихотворения относятся к 1817 году. М.И. Гиллельсон датирует это стихотворение 1817—27 гг. (см.: П.А. Вяземский. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 411—12).

С. 72. «Осень» и «дева» символизируют идею п р и я т и я созна-

тельным существом своей обреченности и тем самым преодоления своей судьбы. *Amor fati... — Amor fati* — одно из понятий в философии Ницше (см.: Ницше Ф. Веселая наука // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 624, 812).

С. 72. ...возвращается к теме уединения... в... стихотворении «Пора, мой друг», разгрузив ее от всех условно связанных с нею в тогдашней лирике «элегических», «руссоистских», «бернарден-де-сен-пьеровских» или от «эпикурейско-горациевских», гедонистических элементов...

Жанр элегической поэзии (стихотворения, посвященные грустным размышлениям о жизни, любви, природе) достиг наибольшего расцвета в эпоху предромантизма и романтизма. в английской (Т. Грей, Э. Юнг), а также во французской «легкой поэзии» (Э. Парни, А. Шенье, Ш. Мильвуа, А. Ламартин). В русской поэзии расцвет этого жанра связан с именами В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, Н.М. Языкова.

Руссоизм — идейный комплекс, связанный с творческим наследием франц. писателя, философа Жана Жака Руссо (1712—1778), включает в себя философские, этические, политические и эстетические учения: апологию свободы и равенства людей, представление о природе как праматери, наделяющей человека стихийной добротой; в эстетическом разрезе — культ природы и «прекрасной души» (*belle âme*), непосредственность, мечтательность (черты, близкие сентиментализму и предромантизму).

Бернарден де Сен-Пьер Жак Анри (1737—1814), франц. писатель эпохи сентиментализма и предромантизма. В его философских сочинениях нашли отражение некоторые руссоистские идеи (деизм, культ природы и чувства, проповедь гуманности, любовь к простым людям). Его романы отличаются пасторальной идилличностью, дидактизмом и чувствительностью.

Об «эпикурейско-горациевских» элементах см. коммент. к с. 33.

Гедонизм (от греч. ἡδονή — наслаждение) — этическая позиция, утверждающая наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения. Как нормативный принцип гедонизм противоположен аскетизму. Идеи гедонизма получили развитие у древнегреческих философов (Аристипп, Эпикур), в эпоху Возрождения, а затем в этических теориях просветителей (Гоббс, Локк, Гассенди).

С. 72. «...Бегут за днями дни и каждый день уносит...» — В цитате из стихотворения «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» (1834) есть ряд неточностей (ср.: Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 330, 940).

С. 73. «Пусть преданный земному праху...» — Цитата из стихотворения П.А. Вяземского «Волнение».

С. 73. ...последняя строфа «Желания» (1821)... — Здесь и далее имеется в виду стихотворение Пушкина «Кто видел край, где роскошью природы». При жизни Пушкина не печаталось.

С. 74. Не ею ли навеяно еще более загадочное окончание «Воспоминания»... — Далее следует рукописный вариант окончания стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день», 1828) (Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 651).

С. 74. «Как друг, объявивший молча друга / Перед изгнанием его». — См. коммент. к статье «Пушкин и проблема чистой поэзии» (С. 91).

С. 76. Это очень похоже на 36-ю строфу IV главы «Евгения Онегина»... — Далее приводится цитата из первого издания «Евгения Онегина» (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 648—49).

С. 77. На это я указал в моей статье «Державин — Пушкин — Тютчев». — См.: Сб. статей, посвящ. П.Н. Милокову (1859—1929). Прага, 1929. С. 351—74. См. также: Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурологические работы. Т. 1. София, 1993. С. 276—303.

С. 77. Известно между тем, что Пушкин, хотя и признавал гениальность Державина, однако считал его «варваром», незнающим родного языка. — Ср. письмо Пушкина к А.А. Дельвигу (первые числа июня — не позднее 8 — 1825 г.): «Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. ... Ей-богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом» (Пушкин. ПСС. Т. 13. С. 181—82).

ПУШКИН И ПРОБЛЕМА ЧИСТОЙ ПОЭЗИИ

Впервые — Годишник на Софийския университет.

Историко-филологически факултет. София, 1943—44. Т. 41. Ч. II.

С. 1—59 (отдельный оттиск).

С. 80. ...если не ошибаюсь, между пушкинистами нынешней поры нет разногласий по вопросу о том, какие именно вещи Пушкина надо признать самыми совершенными. Расхождения имеются, кажется, только насчет степени их значительности. — Бицилли отсылает к работе Л. Я. Гинзбург (1902—1990) «К постановке проблемы реализма» (Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 2. М.—Л., 1936. С. 387—401). Эта работа в сокращенном

и исправленном виде под названием «Пушкин и проблема реальности» включена в сборник «Литература в поисках реальности» (М., 1987), куда не вошли строки, с которыми полемизирует Бицилли.

С. 81—82. ...не только «чернь», но и «избранные», близкие ему люди, например Вяземский.— переживали «разочарование» в нем.

«Разочарование» — скорее не свойственное Вяземскому отношение к пушкинской поэзии. Так, прочитав после гибели поэта пушкинскую «тайную заметку», где поэзия Вяземского называлась «какофонией», он ограничился следующим комментарием: «Воля Пушкина, за благозвучность стихов своих не стою, но и ныне не слышу какофонии в помянутых стихах. А вот, вероятно, в чем дело: Пушкина рассердил и огорчил я другим стихом из этого послания, а именно тем, в котором говорю, что язык наш рифмами беден. — Как хватило тебе духа, — сказал он мне, — сделать такое признание? Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное. В некотором отношении был он прав, как один из высших представителей, если не высший, этого языка: оно так. Но прав и я, упоминая о нашей рифмической бедноте. В доказательство укажу на самого Пушкина и на Жуковского, которые позднее все более и более стали писать белыми стихами. Русская рифма и у этих богачей обносилась и затерлась» (Вяземский П.А. Автобиографическое введение // Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 265).

С. 82. Показательно... что второй «золотой век» русской поэзии... уходит своими корнями, как это уже давно замечено, в поэзию не Пушкина, а Тютчева, стилистика которого столь тесно связана с стилистикой немецкого и русского (державинского) барокко. — См.: Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. 1803—1928. М., 1928. С. 9—57. См. также: Брюсов В.Я. Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества // Ф.И. Тютчев. Полн. собр. соч. / Под ред. П.В. Быкова. СПб., 1911; Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // Вечные спутники. СПб., 1915; Адамович Г.В. На полустанках. Заметки поэта // Звено. 1923, 8 октября; его же. Литературные заметки // Звено. 1924, 3 ноября (перепечатано в изд.: Адамович Г. Литературные беседы: В 2 кн. СПб., 1998. Кн. 1. С. 42—43, 106).

С. 82. ...нет более яркого примера, подтверждающего формулу *Baldensperger*... — Бальдансперже Фернан (1871—1958), франц. литературовед, автор работ о Гете, Бальзаке, Шекспире, А. де Виньи и др. В 1921—35 совместно с историком европейской культуры Полем Азаром (1878—1944) редактировал журнал «Revue de littérature comparée», где была опубликована статья «Littérature comparée: le mot et la chose» (1921), дававшая теоретическое обоснование компаративизма.

С. 82. ...знаменитое изречение Тургенева, что у Некрасова поэзия «и не ночевала». — См. письмо Тургенева к Полонскому от 13 (25) января 1868 года (Тургенев. ПССП. Письма. Т. 7. С. 30).

С. 82. ...Есенин... утверждал, что в своем творчестве он был всего более под влиянием как раз Пушкина... — См. стихотворение С. Есенина «Пушкину» («Мечтая о могучем даре...», 1924) и ответ Есенина на анкету о Пушкине в журнале «Книга о книгах» (1924. № 5—6. С. 18, 20, 23). См. также: Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 83—132.

С. 83. ...изображение творческого процесса в одном из совершеннейших стихотворений его — «Осень» (1830)... — Стихотворение датируется 1833 годом.

С. 85. ...приведу несколько стихов из элегии «Я видел смерть» (1817), над которой, как замечает Брюсов в своем издании сочинений Пушкина (М., 1919, т. 1, с. 103) он «долго работал». — См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. со сводами вариантов и объяснительными примечаниями: В 3 т. и 6 ч. / Ред., вступит. статья и коммент. В. Брюсова. М.: Гос. изд-во, 1919. Т. 1. Ч. 1. Лирика. См. также: Пушкин ПСС. Т. 1. С. 216—17, 394—96). Основной текст стихотворения «Элегия» («Я видел смерть, она в молчанье села») относится к 1816 году.

С. 85. Аналогичный пример представляет собою 1-я строфа «Уныния» (1817). — Имеется в виду стихотворения «Разлука» («Когда пробил последний счастьем час...», 1816). Стихотворение при жизни Пушкина не печаталось.

С. 85. Ср. еще «В альбом Зубову»... — Речь идет о стихотворении «В альбом» («Пройдет любовь, умрут желанья», 1817). Бицилли цитирует текст второй редакции (Пушкин. ПСС. Т. 1. С. 415).

С. 85. Вот один из самых наглядных случаев — в стихотворении «Соловей». — Речь идет о стихотворении «Соловей и роза» (1927).

С. 86. Особенно любопытный пример звукового «магнетизма» представляет собою «Желание» (1821)... — См. коммент. в работе «Пушкин и Вяземский» (С. 73).

С. 86. Сравни то же самое в «П. А. Осиповой» (1825)... — Стихотворение «П. А. О***» («Быть может, уж недолго мне»).

С. 87. «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит». — См. коммент. к работе «Пушкин и Вяземский» (С. 72).

С. 88. *Одного лишь ч в т о щ е й* для него было недостаточно. — В соответствии с петербургским произношением *тощй* звучит как [tɔš'č'uj].

С. 89. ...в первоначальной редакции вместо «И жилы мертвые ветвей И корни ядом напоила» читается «И жилы мощные корней Губящим ядом напоила». — Цитируется рукописный вариант стихотворения «Анчар» (1828) по изд. соч. Пушкина под ред. В. Брюсова, с. 280 (см. коммент. к с. 85). Ср. первонач. ред.: И жилы мощные корней Могучим ядом напоила — и второй черновой автограф: И жилы мощные ветвей И корни ядом напоила (Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 693, 699 соответственно).

С. 90. ... в приведенном месте мы имеем развертывание образа, данного уже в IV, 3... — Далее цитируется III строфа 4-й главы «Евгения Онегина», напечатанная в журнале «Московский вестник» в октябре 1827 (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 647).

С. 90. Утверждать безоговорочно, что каждый звук имеет свою собственную «тональность»... как это делает Grammont... нельзя... — Граммон Морис (1866—1946), франц. лингвист; наиболее значительная его работа — «Трактат по фонетике» («Traité de phonétique», 1933), один из разделов которой («La phonétiqueressive») посвящен «символике звуков».

С. 90. Первые стихи «Шалости». — Здесь и далее имеется в виду стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый» (1830), не печатавшееся при жизни Пушкина.

С. 91. «Рифма, звучная подруга вдохновенного досуга» звучит, несомненно, совсем иначе, чем в «Расставании». — Речь идет о стихотворении «Прощание» («В последний раз твой образ милый», 1830), последняя строка которого («Перед изгнанием его») цитируется Бицилли по беловому автографу (Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 843).

С. 92. «Среди кокеток богомольных, / Среди холопов добровольных...» — Строки из XLVII строфы 6-й главы первого издания «Евгения Онегина» (Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 194).

С. 95. Ритм есть д и а л е к т и к а творческого, как и всякого жизненного процесса (формула Андрея Белого)... — Имеется в виду книга Андрея Белого «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» (М., 1929.), где получали свое продолжение формальные изыскания Белого, начатые в работе

«Лирика и эксперимент» (1909) и примыкающих к ней статьях, вошедших в его книгу «Символизм» (М., 1910). По Белому, изучение ритма дает возможность проникнуть в область внутреннего поэтического смысла произведения. Ритм первичен по отношению к оформляющим его образам: «Ритмическая кривая и есть знак подлинного смысла, меняющего неподлинный смысл...» («Ритм как диалектика». Указ. изд. С. 232).

Бельий Андрей (наст. имя Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934), прозаик, поэт, критик, мемуарист. Бицилли внимательно следил за творчеством Белого и посвятил ему отдельное исследование «О некоторых особенностях русского языка. По поводу "Москвы под ударом" Андрея Белого» (1931) (см. в изд.: Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 589—92).

С. 95. *...ma coincidentia oppositorum во Всеедином, о которой говорит Николай Кузанский.* — Совпадение противоположностей во Всеедином — одно из основополагающих понятий в философии Николая Кузанского. «...я вижу тебя, Бога моего, в твоём раю, опоясанном стеной совпадения противоположностей...» (Николай Кузанский. О видении Бога // Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 57—58).

Николай Кузанский (1401—1464) — нем. философ, ученый, теолог, математик, кардинал Римской Церкви. К произведениям Николая Кузанского Бицилли обращался не раз, ему посвящена отдельная глава в работе «Место Ренессанса в истории культуры» (Годишник на Соф. ун-т. 1933. Т. 29. Ч. 1. См. также: Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996).

С. 99. *Приведу еще один сходный пример... совпадения формы и содержания...* — Далее цитируется стихотворение Пушкина «Элегия» (1830).

С. 101. *...взятый из одного стихотворения... А. Ладинского...* — Цитируемое стихотворение «Ради славы и мира» входит в цикл «Поэма о мышеловке» (1929) в сборнике «Северное сердце» (Берлин, 1931).

Ладинский Антонин Петрович (1896—1961), писатель русской эмиграции «первой волны». После Второй мировой войны за просоветские настроения был выслан из Франции (1950), жил в Дрездене; в 1955 переехал на постоянное местожительство в СССР.

С. 101—102. *Возьму для примера одну строку у Есенина...* — Далее приводятся строки из первой и последней строф стихотворения «Не бродить, не мять в кустах багряных...» (1916).

С. 103—104. *...например, «Бедный рыцарь»..., «Похоронная песня», «В поле чистом...», «Если ехать...»* — Стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный» (1829), «Похоронная песня Иакинфа Маглановича» (из «Песен

западных славян», 1834), «В поле чистом серебрится...» (1833), «Если ехать вам случится» (1835) .

С. 104. Приведу очень верное наблюдение, сделанное С. Шервинским (*Художественное чтение*, М., 1935, с. 26). — В главе «Логическое содержание» Шервинский пишет: «Мысль, выраженная целой фразой, лишь в самых редких случаях может распределиться равномерно по всем составляющим фразу словам. Это бывает, когда группа слов обозначает по существу единое неделимое целое». Примером такого «неделимого целого» служило начало стихотворения «Зимний вечер». Более поздняя работа Шервинского «Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина» (1961) содержит ряд ценных наблюдений в области ритмики пушкинского стиха, во многом пересекающихся с наблюдениями Бицилли.

Шервинский Сергей Васильевич (1892—1991) писатель, литературовед, переводчик, автор работ по теории перевода.

С. 106. «Страшно и скучно» можно считать... зерном, из которого вырос весь цикл... так как этот набросок написан в 1828 году... — Неоконченный черновой набросок «Страшно и скучно» датируется 1829 годом (Пушкин. ПСС. Т. 3. С. 797, 1198).

С. 109. «Четырехстопный ямб мне надоел...», свидетельствует Пушкин: «Я хотел давным-давно приняться за октаву». — Строки из I строфы поэмы «Домик в Коломне».

С. 109. ... для Пушкина «октава», очевидно, не могла быть иною, кроме той, какую написан «Orlando Furioso». — Написанная в октавах поэма итал. поэта Лудовико Ариосто (1474—1533) «Неистовый Роланд» имела большое влияние на русскую поэзию, в том числе и на Пушкина, который перевел из нее отрывок — «Из Ариостова "Orlando Furioso"» («Пред рыцарём блестит водами», 1826). Об этом подробнее см.: Анненков П.В. Материалы к биографии Пушкина. М., 1855. Розанов И.Н. Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1937. № 2—3; Томашевский Б. Пушкин. М.—Л., 1956.

С. 110. «Домик в Коломне» — аналогон «Осени». — Аналогон — от греч. ἀναλογον — соразмерность, пропорциональность.

С. 110. ...выявление... той «дьявольской разницы» между романом в прозе — реалистическим, и «романом в стихах», о которой говорил в одном из своих писем Пушкин по поводу «Евгения Онегина». — Имеется в виду письмо к П.А. Вяземскому от 4 ноября 1923 года.

С. 112. *Фригийский раб, на рынке взяв язык...* — Строки из ранней редакции «Домика в Коломне» (Пушкин. ПСС. Т. 5. С. 381).

С. 116. *Андрей Белый, в своей... книге «Ритм как диалектика», по моему, был не прав, усматривая где же недостатки во Вступлении «Медного всадника» и утверждая, что здесь Пушкин кривил душою, восхваляя дело Петра...* — Вступление к поэме «Медный Всадник» Андрей Белый сравнивал с «великолепным зданием в стиле ампир, поданным, так сказать, с крыльца: “Как богато, как пышно!”» (Указ. соч. С. 172). Утверждая, что в «Медном всаднике» Пушкин подсознательно «зашифровал» трагедию декабрьского восстания, Белый проводил параллели между гибелью Евгения и казнью декабристов: «Все, что я описываю, Пушкин мог и не осознать; но все это бродило в крови его; и он — “как бы смиряя сердца муку” — пел: воспевал “имперических зверей”» (Указ. соч. С. 205).

С. 117. *«Но возвратиться все ж я не хочу...»* — Строки из ранней редакции «Домика в Коломне» (Пушкин. ПСС. Т. 5. С. 375).

С. 119. *И тематически и эмоционально оно, казалось бы, стоит близко к таким, как «Сельское кладбище»...* — Здесь и далее имеется в виду стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу» (1836).

С. 120. *...в другой сцене (разговор Самозванца с Хрущовым)...* — Далее следует цитата из «Отрывков из сцены “Краков. Дом Вишневецкого”», исключенных из печатной редакции «Бориса Годунова» (Пушкин. ПСС. Т. 7. С. 268).

С. 123. *В пределе это есть что-то не и з ъ я с н и м о е, н е в ы р а з и м о е, подобное божеству, Абсолюту в понимании Николая Кузанского.* — В «Апологии ученого незнания» Николая Кузанского говорится: «...никак нельзя представлять бытие Бога наподобие какого-нибудь единичного переменчивого и раздельного бытия, а также наподобие бытия универсалий, рода или вида, но только как превосходящую совпадение единичного и общего абсолютнейшую форму всего родового, видового и единичного и вообще любых форм, какие только можно представить и назвать. Такая превосходящая всякое понятие невыразимая форма есть начало, середина и конец всего этого» (Николай Кузанский. Указ. изд. Т. 2. С. 13).

С. 125. *«Свободен я, ищу союза...»* — Неточная цитата из XIX строфы 1-й главы «Евгения Онегина» (Ср.: «Свободен, вновь ищу союза...» — Пушкин. ПСС. Т. 6. С. 30).

С. 125. *«Я помню чудное мгновенье» совпадает по времени написания со знаменитым письмом Пушкина, в котором он сообщает о своей связи с*

женщиной, которой это стихотворение было посвящено... — Скорее всего Бицилли имеет в виду письмо С.А. Соболевскому (2-я пол. февраля 1828 года). Ср. написанное вскоре после создания стихотворения «Я помню чудное мгновение» (К***, 1825) письмо Пушкина к А.Н. Вульффу (от 7 мая 1826 года), где Пушкин намекает на свои отношения с Анной Керн.

С. 129. Отличная сводка результатов, достигнутых занимавшимися этой проблемой, имеется в книге *Henri Brémond (в сотрудничестве с Robert de Souza) «La Poésie Pure»*. — Анри Бремон (1865—1933), франц. историк и религиозный деятель, литературный критик. Прославился своим незаконченным трудом в 11 томах «*Histoire littérature du sentiment religieux en France*» («История религиозного чувства во Франции»; 1916—1933). Его небольшая книга «Чистая поэзия» (1922) сразу вызвала полемику, в ходе которой Бремон был вынужден дать ряд объяснений в парижской газете «Литературные новости» («*Nouvelles littéraires*»). С размышлениями Бремона о «темнотах» поэзии полемизировал второстепенный литературовед Робер де Суза, сторонник поэтической ясности в духе Буало. Их участие во втором издании «*La Poésie Pure*» (1926) (т. е. публикацию двух противоположных точек зрения на поэзию) нельзя рассматривать впрямую как «сотрудничество».

С. 129. В пределе «чистая» поэзия — «*la feuille blanche*» Малларме... — Малларме Стефан (1842—1898), франц. поэт-символист. «Белый лист» (как и «несостоявшийся полет» в стихотворении «Лебедь» или «чистый сосуд никакого напитка» в сонете «По эфемерному стеклу») — один из поэтических образов небытия, развоплощенного авторского «я», опозитивированного «ничто», свойственных поэзии Малларме. Образ «белой страницы» как прославление слова, преодолевающего пустоту природного пространства, встречается, в частности, в стихотворении «*Brize marine*» («Ветер с моря», 1886).

С. 130. Бремон согласен с теми, кто находит, что один из самых чарующих стихов у Расина, это — *La fille de Minos et de Pasiphaé*. — Строки из трагедии франц. поэта и драматурга Жана Расина (1639—1699) «Федра» (1677), где Ипполит говорит о Федре: «*Tout a changé de face, / Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé / La fille de Minos & de Pasiphaé*». (Racine Jean. *Phèdre / Œuvres de Racine*: Т. 1—3. Amsterdam, 1743. Т. 2. P. 232). «*Вся ныне жизнь — иная, / С тех пор как боги нам изволили прислать / Ту, чей отец — Минос, и Пасифая — мать*» (Расин Ж. Федра // Сочинения: В 2 т. М.—Л.: Academia, 1937. Т. 1. С. 103).

С. 130. Здесь с Бремонам сходится и *Benedetto Croce*... — Кроче Бенедетто (1866—1952), итал. философ, историк, оказавший большое влияние на Бицилли. Постоянно обращался к творчеству Ариосто, в т. ч. в трудах по эстетике. Поэме «*Orlando Furioso*» («Неистовый Роланд») посвящены главы

в томе «Ariosto, Shakespeare e Corneille» многотомного труда «Scritti di Storia Letteraria e Politica» (Bari, Laterza, 1924—32).

С. 130. Близок к этому был уже Огюст Конт... — Конт Огюст (1798—1857), франц. философ, один из основоположников позитивизма и социологии.

С. 131. Из этого делается вывод, что главным условием художественной речи является метафоричность, что понимается нередко так, что поэтический язык должен быть обязательно перегружен всякого рода «фигурами». На этом настаивал Пруст, это составляет основу поэтики «имажинистов». — См. сборник литературно-критических статей Марселя Пруста 1908—10 гг. «Contre Sainte-Beuve» (Paris, 1954; рус. пер.: «Против Сент-Бева», М., 1999).

Имажинисты — литературно-художественная группа в России 1910 — нач. 1920-х годов, в которую входили поэты С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич и художники Б. Эрдман и Г. Якулов.

С. 131. О том, что поэзия может обходиться и без «фигур»... весьма убедительно говорит шведский мыслитель, проф. Hans Larsson, в своей книге... — Ларссон Ханс (1862—1944), швед. ученый, автор трудов по философии, эстетике и литературе. Наиболее значительные работы по литературе «Intuition» («Интуиция», 1892) и «Poesiens Logik» («Логика поэзии», 1899).

С. 131. Некрасов шел тем же путем. Возьмем к примеру одно его, потрясающее, стихотворение, кстати сказать, — как это правильно отмечено Шимкевичем, подсказанное «Шалостью». — Шимкевич К.А., автор работ о Некрасове, Короленко и поэзии 1830-х гг.; в начале 1920-х гг. участвовал в деятельности Общества изучения художественной словесности при Петроградском ин-те истории искусств. Бицилли отсылает к статье Шимкевича «Пушкин и Некрасов» (см.: Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л.: ГИС. 1926. С. 313—44).

С. 131. Вот идет солдат... — Стихотворение Н.А. Некрасова «Гробок» из цикла «На улице» (1850).

С. 131. То же самое характерно для целого ряда вещей — и притом самых очаровательных — у Гете, например *Über allen Gipfeln...* — Речь идет о стихотворении «Wanderers Nachtlied» («Ночная песнь странника», 1780), известном главным образом по переводу М.Ю. Лермонтова — «Из Гете» («Горные вершины»).

С. 131. ...*Wer nie sein Brot... Невозможно, например, воспринять заключительный стих Denn alle Schuld rächt sich auf Erden, как простую констатацию факта.* — Бицилли цитирует начальную («Кто с хлебом слез своих не ел...») и заключительную («Нет на земле проступка без отщепеня!» — пер. Ф.И. Тютчева) строки третьего стихотворения из цикла «Арфист» («Harfen Spieler», 1795) Гете (см.: «Годы учения Вильгельма Мейстера», кн. 2, гл. 13).

С. 132. *Есть, однако, и такие теоретики искусства, например Paul Valéry, которые обращают внимание на то, что наряду с музыкою есть еще одно столь же чистое искусство. Это — архитектура.* — Валери Поль (1871—1945), франц. поэт и эссеист. Тема архитектуры интересовала Валери с юношеских лет, уже в раннем эссе «Парадокс об архитектуре» (1890) он связывает водчество с музыкой.

С. 132. *«Настоящее» время — не более как точка пересечения прошлого и будущего. После Берсона нет нужды останавливаться на этом.* — «Если вы понимаете под настоящим неделимую границу между прошлым и будущим, то именно настоящий момент менее всего “есть”. Когда мы мыслим об этом настоящем, как о должствующем наступить, его еще нет; а когда мы мыслим о нем, как о наступившем, оно уже прошло. ...Значит, ваше восприятие, каким бы мгновенным оно ни было, состоит из неисчислимого множества восстановленных памятью элементов и, по правде говоря, всякое восприятие есть уже воспоминание. На практике мы воспринимаем только прошлое; а чисто настоящее есть просто неуловимая грань в развитии прошлого, въедающегося в будущее» (Бергсон А. Материя и память // Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1913—14. Т. 3. С. 148—49). См. также работы Бергсона «Время и свобода воли» (1911), «Длительность и одновременность; по поводу теории Эйнштейна» (1923) и др.

С. 135. *«Ваш (друзей) резвый к р у г увидел снова я»* (элегия «Опять я ваш...», 1816)... — Стихотворение «Опять я ваш, о юные друзья!» датируется 1817 годом.

С. 135. ...*(К Горчакову, 1819)*... — Имеется в виду стихотворение «Послание к кн. Горчакову» («Питомец мод, большого света друг»).

С. 135. *Однако уже в одном стихотворении 1817 года, посвященном Кюхельбекеру...* — Далее цитируется первоначальный текст стихотворения «Разлука», которое под названием «Кюхельбекеру» было опубликовано в апреле 1820 года в «Невском зрителе» (См.: Пушкин. ПСС. Т. 1. С. 259, 489).

С. 137. *Вот что оно такое в действительности то «вечное возвращение», о котором грезил Ницше.* — Впервые истолкование бытия как «вечного

возвращения» появляется в «Веселой науке» (1882), в частности, в пункте «О важнейшем мотиве наших поступков» (341). (См.: Ницше Ф. Веселая наука // Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993).

С. 137. Но ей противостоит другая тема: «Что было, то не будет вновь». — Цитата из поэмы «Цыганы».

С. 137. ...в стихотворении на смерть Амалии Ризнич. — Стихотворение «Для берегов отчизны дальней» (1830).

С. 138. Жизнь есть «дар напрасный, дар случайный». Ее «оборот кругообразный»... «Таков судьбы закон». — Цитаты из стихотворений «Дар напрасный, дар случайный...» (1828); «К вельможе» (1830); «Была пора: наш праздник молодой...» (1836).

С. 139. ...это, согласно гениальной формуле Георга Зиммеля, не только *leben*, но и *mehr als leben*, это переход в другой план бытия. — Зиммель Георг (1858—1918), нем. философ и социолог, представитель релятивизма. Упомянув «формулу» не только *leben*, но и *mehr als leben*, Бицилли имеет в виду его статью «Понятие и трагедия культуры» (см.: Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. М., 1996. Т. 1. С. 445—46).

С. 140. Приведу показательное место в одной из новейших книг, посвященных жизни и творчеству Флобера. — Бицилли отсылает к первой литературоведческой работе «Gustave Flaubert» (Paris, 1941) франц. литературного и музыкального критика, романиста, финансиста Альфреда Коллена (1902—?).

С. 141. А. Thibaudet, делает попытку р а с ш и ф р о в а т ь его стихотворения и признается на каждом шагу, что бессилён сделать это. — Тибодэ Альбер (1874—1936), франц. литературовед, критик, автор исследований «La poésie de S. Mallarmé» («Поэзия Малларме», 1912), «Tir-tuyque de la poésie moderne: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé» («Триптих современной поэзии: Валери, Рембо, Малларме», 1924).

С. 141. Единственным, абсолютным критерием чистоты художественного произведения... служит, как это прекрасно формулировал Бенедетто Кроче, его в ы р а з и т е л ь н о с т ь. — Выразительность — основное понятие эстетики Кроче, где «эстетическое, или художественное», отождествляется с «интуитивным, или выразительным, познанием» и противопоставляется интеллектуальной форме познания — науке (Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч.1. М., 1920). Считая выразительность главной мерой истинного искусства, Кроче заключал: «...позволительно и удобно

будет определить красоту как удавшееся выражение, или лучше как выражение просто, так как выражение, не будучи удачно совсем, не является выражением» (Указ. изд. С. 90).

С. 141. *Stabat mater dolorosa.* — Стояла скорбящая мать <у креста Сына своего>. — Начало церковного гимна о распятии, часть католической мессы (XIII в.), текст приписывается Якопоне да Тоди (1228/30—1306), ученику Франциска Ассизского.

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА У ГОГОЛЯ

Впервые — Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. София, 1947—48. Т. 44. Ч. 4. С. 1—32. См. также: Бицилли П.М. // Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 550—578.

С. 148. *В ранней редакции на приглашение городничего перейти к нему Хлестаков отвечает...* — Далее следует цитата из 1-й редакции «Ревизора» (Гоголь. ПСС. Т. 4. С. 164).

С. 155. *Ср. еще в ранней редакции «Ревизора»...* — Речь идет о 2-й редакции (Гоголь. ПСС. Т. 4. С. 285).

С. 162. *Когда мы читаем «Мандрагору» Макиавелли...* — «Мандрагора» (1518) — комедия итал. политического мыслителя Никколо Макиавелли (1469—1527). В книге «Место Ренессанса в истории культуры» Бицилли посвятил Макиавелли отдельную главу (См.: Годишник на Соф. ун-т. 1933. Т. 29. Ч. 1. См. также: Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996).

С. 163. *...этим вопросом обычно и не задавались русские критики, за исключением «формалистов», которые без труда нашли ответ на него, показав, что все стилистические «приемы» Гоголя находятся в полном соответствии с требованиями «гротескного» жанра.* — См.: Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л., 1969. С. 306—26.

С. 163. *...ведь с их точки зрения, задача каждого писателя — «остранить» изображаемое им и тем «épaté» читателя.* — Остранение — термин, введенный в литературоведение В.Б. Шкловским (1893—1984) (Шкловский В. О теории прозы. М., 1929).

С. 164. *...и я не уверен, вполне ли прав С. Данилов...* — Данилов Сергей Сергеевич (1901—1959), литературовед, историк театра, автор работ «Михаил

Семенович Щепкин. 1788—1863» (М.—Л., 1938); «Русский драматический театр XIX века» (М.—Л., 1948); «Горький на сцене» (М.—Л., 1958) и др.

С. 165. Хорошо известно, что наряду с мнением о «бездушиности» и «бездуховности» Гоголя, было и другое, ему противоположное, выраженное формулой Достоевского, что «вся русская литература вышла из его «Шинели»». — Имеется в виду фраза «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»», приписываемая долгое время Достоевскому вслед за Эженом Мелькиором де Вогюэ (См.: Vogüé E.-M. Le roman russe. Paris, 1886. P. 96—97). Эти же слова Вогюэ повторил на праздновании 100-летия со дня рождения Гоголя. (См.: «Гоголевские дни в Москве». М., 1909. С. 141—45). Более подробно об этом см.: Рейсер С. Все мы вышли из гоголевской «Шинели» (История одной легенды) // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 184—87; Бочаров С., Манн Ю. Все мы вышли из гоголевской «Шинели» // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 183—85.

С. 166. Чернышевский был первый... понявший моральную и художественную ценность «Старосветских помещиков» и прекрасно выразивший это в своем возражении Шевыреву... — Имеется в виду полемика Н.Г. Чернышевского с С.П. Шевыревым о «Миргороде» (Московский наблюдатель. Ч. 1. Кн. 2. Отд. V. С. 402—03). См.: Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939—53. Т. 3. С. 114—15.

С. 171. Продолжая разыгрывать навязанную им самим себе роль «пророка», «духовного учителя» в аксаковском кружке... он в этой роли пародирован Достоевским гениально, но незаслуженно-злобно... — Достоевский пародировал Гоголя в «Селе Степанчикове и его обитателях». Еще А.А. Краевский обратил внимание на сходство Гоголя с Фомой Опискиным (См.: Письмо М.М. Достоевского к Ф.М. Достоевскому от 29 октября 1859 года // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. А.С. Долинина. Л., 1935. С. 525). На близость речей Фомы Опискина с «Выбранными местами из переписки с друзьями» указывали Ю.Н. Тынянов (Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг.: «Опояз», 1921. То же // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212—26) и В.В. Виноградов (Гоголь и Достоевский // Жизнь искусства. Пг., 1921, 30 августа. С. 6).

С. 173. В известном смысле «душечка» такой же автомат, что и все гоголевские персонажи. В ее отношениях к людям, в которых она влюбляется, нет и следа того, что принято считать основой таких отношений, «избирательного сродства» (Wahlverwandschaft) Гете. — «Избирательное сродство» (опубл. 1809) — роман И.В. Гете.

С. 175. *Пользуюсь формулой А.А. Бема...* — Бем Альфред Людвигович (1886—1945), филолог-славист, литературовед, литературный критик, библиограф, переводчик, публицист, поэт, педагог. С 1920 года в эмиграции. С 1922 жил в Праге. В мае 1945 после занятия Праги советскими войсками арестован. Погиб в заключении.

С. 175. *Большой «художник жизни», как его назвал сам Толстой, он органично связан с ним, но вместе с тем и с Гоголем.* — Приведенные слова перекликаются со словами из беседы Л.Н. Толстого с А. Зенгером (газета «Русь», 1904, 15 июля; опубл. в книге: Интервью и беседы с Львом Толстым. М., 1986. С 206—13), где Толстой назвал Чехова «несравненным художником», а также из воспоминаний И. Бунина в книге «Чехов». Бицилли в книге «Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа» ссылается на слова Толстого «Чехов — несравненный художник. Да, да, именно: несравненный... художник жизни» в передаче Сергеенко (Сергеенко П.А. Толстой и его современники. М., 1911. С. 226).

ПРОБЛЕМА ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛСТОГО Впервые — «Современные записки». Париж, 1928. № 36. С. 274—304.

С. 177. *«Мне очень хорошо жить на свете, т. е. умирать на этом свете», — пишет он Страхову в 1887 году.* — Письмо от 20 мая 1887 года (Толстой. ПСС. Т. 64. С. 48).

Страхов Николай Николаевич (1828—1896), публицист, литературный критик, автор статей о «Войне и мире»; оставил обширную переписку с писателем (См.: Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым 1870—1894 // Толстовский музей. Т. 2. СПб., 1914)

С. 177. *За несколько недель до кончины Толстой пишет Черткову о внезапной смерти: «я... понял то... что такая смерть... лишает меня тех дорогих минут умиранья, которые могут быть так прекрасны» (17 окт. 1910, цит. у Гольденвейзера, Вблизи Толстого, II, с. 317).* — См.: Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Т.1—2. М.—Пг., 1923.

Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936), публицист, единомышленник и друг Толстого, издатель его сочинений.

Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961), пианист, композитор, проф. Московской консерватории. С Толстым познакомился в 1896 году.

С. 178. *...и там, где Вилларский видел только смерть и разрушение, Пьер видел только «необычайно могучую силу жизненности»...* — Цитата из четвертой части четвертого тома, гл. XIII романа «Война и мир» (Толстой. ПСС. Т. 12. С. 211).

С. 178. «Если хорошенько подумать, что она (смерть) все-таки конец всего, так и хуже жизни ничего нет» (письмо к Фету 1860 года о смерти брата Николая). — Письмо от 17/29 октября 1860 года. — В цитате есть разночтения с оригиналом (Толстой. ПСС. Т. 60. С. 357—58).

С. 179. Мне жалко тебя. — пишет он брату Сергею Н. по поводу смерти Ник. Н., — что тебя известие это застанет на охоте... — Письмо от 24 и 25 сентября / 6 и 7 октября 1860 года (Толстой. ПСС. Т. 60. С. 354).

С. 179. В 1906 году Софии Андреевне Толстой, почти умиравшей, сделана операция. Он записывает в дневнике (2 сентября)... (Цит. у Бирюкова, IV, с. 126.). — Цитата дается по изданию: Бирюков П.И. Биография Льва Николаевича Толстого: В 4-х т. М.— Пг., 1922—23. См. также: Толстой. ПСС. Т. 55. С. 241—42.

Бирюков Павел Иванович (1860—1931), писатель, общественный деятель, биограф Л.Н. Толстого, пропагандист толстовства.

С. 180. Той манящей, затягивающей и страшной жутки, которой веет, например, от евангельского сказания о встрече на пути в Эммаус, здесь и в помине нет. — Эммаус — место около Иерусалима, упоминается в Евангелии от Луки (24: 13—53), в рассказе о том, как два ученика, шедшие в Эммаус, встретились со странником, который оказался воскресшим Христом.

С. 180. Замечательны «вещие сны» (он «верил» в сны) Достоевского: ему мерещатся катастрофы, уносящие его близких, детей, жену (см. его письма к Анне Гр. Достоевской). — Скорее всего имеется в виду письмо Достоевского к жене от 23 июля 1873 года (Достоевский. ПСС. Т. 29. Кн. 1. С. 282—83).

С. 180—181. У Бальзака есть изумительные по силе описания смерти. Умирает Понс («*Le cousin Pons*»). Его умиранию отведена отдельная глава под много говорящим заглавием: «*La mort comme elle est*» ... Умирает старик Горю. — Два романа «Отец Горю» (1834—35) и «Кузен Понс» (1847) стали частью общего замысла «Человеческой комедии» французского писателя Оноре де Бальзака (1799—1850). В первой публикации (газета «*Le Constitutionnel*») «Кузен Понс» был разделен на главы, каждая из которых имела название.

С. 181. *Stirb und werde!* — Цитата из стихотворения Гете «*Selige Sehnsucht*» («Блаженное томление»): «Смерть для жизни новой...» (пер. Н. Вильмонта) («Западно-восточный диван. Книга певца. Моганни-наме»).

С. 181. Толстой здесь встречается с Гете. В «Wahlverwandschaften» описываются крестины сына Эдуарда и Шарлотты... — См.: Гете И.В. Избирательное сродство // Собр. соч.: В 10 т. М., 1975—80. Т. 6. С. 375).

С. 182. «Бог с Дьяволом борются, а поле битвы — сердца людей». — Неточная цитата из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ср.: Достоевский. ПСС. Т. 14. С. 100).

С. 183. Конечно же, Достоевский — христианин, Толстой — нет: не «ущербленный христианин», как его назвал Струве, а никакой. — См.: Струве П.Б. Стендаль и Толстой // Дух и слово. Статьи о русской и западно-европейской литературе. Paris: YMCA-Press, 1981. С. 355. О религиозных исканиях и воззрениях Толстого П.Б. Струве написал ряд статей (см: Струве П. Статьи о Толстом. София, 1921).

С. 183—184. Бог «мучал» всю жизнь и его — слова эти ведь им сказаны, — но по-иному: пределом дерзания для него было — «почтительнейше возвратить билет»... — Цитата из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Достоевский. ПСС. Т. 14. С. 223).

С. 184. «Атеизм» Достоевского, в его «идее», — не «маловерие», не «безверие», но постулат нравственного сознания: у Кириллова — для того, чтобы спасти свободу человека (как в этике Николая Гартмана — чтобы обосновать полноту его моральной ответственности)... — Гартман Николай (1882—1950), нем. философ. Значительную роль в становлении взглядов Гартмана играла марбургская неокантианская школа начала века и феноменология Гуссерля, с которыми в то же время философ вел полемику. Проблемы этики Гартман развивает в трудах «Этика» («Ethik», 1926) и «Проблемы духовного бытия» («Das Problem des geistigen Seins», 1933).

С. 184. Первый отрывок — запись в дневнике, сделанная в Швейцарии в 1857 году (у Бирюкова, 1, с. 321)... — Цитируется по изданию: Бирюков П.И. Лев Николаевич Толстой: В 2 т. М., 1906—08. Т. 1. С. 321—22. Приведенная цитата взята Бирюковым из неизданных путевых заметок Л.Н. Толстого (от 16/ 28 мая 1857 года); в изд.: Толстой. ПСС — отсутствует.

С. 185. Второй отрывок — из письма Н.Н. Страхову 1876 года. — Письмо относится к концу января — началу февраля 1876 года. В цитате есть разночтения с оригиналом. (Ср.: Толстой. ПСС. Т. 62. С. 243—44.)

С. 185—186. ...Толстой близко подходил к объяснению, которое дает Бергсон, — это явствует из его художественного творчества. У него люди,

живущие «головою», «рассудком», стремящиеся все «понять» умом, на самом деле ничего не понимают, все воспринимают как мертвое, все мертвят, все разлагают и значит, уничтожают. — «Понимать — это худший исход, когда уже нельзя воспринимать» (Бергсон А. Введение в метафизику // Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1913—14. Т. 5. С. 7). Наиболее полно эту установку Бергсон развил в работе «Творческая эволюция» (1907). По Бергсону, инстинкт «есть врожденное знание вещи», а «интеллект характеризуется неограниченной способностью разлагать вещи по любому закону и соединять их в любые системы» (Бергсон А. Творческая эволюция // Указ. изд. Т. 1. С. 132, 138). В итоге расширение рациональности происходит за счет сужения познавательной способности самого разума. «Именно потому, что интеллект всегда старается реконструировать действительность, и притом пользуясь данными элементами, он не схватывает того, что есть нового в каждый момент истории. Он не допускает непрерывного. Он отвергает творчество» (Там же. С. 143).

С. 187. Они подтверждают то, что сказал Алданов о «мизантропии» Толстого. — См.: Алданов М. «Толстой и Роллан» (Пг., 1915), «О Толстом» («На чужой стороне». Берлин—Прага, 1923. № 3. С. 246—53) и в рецензии «Посмертные произведения Толстого» (Современные записки. Париж, 1926. № 28. С. 430—36), где о первоначальном плане-конспекте «Войны и мира» Алданов писал: «В нем с необычайной силой сказалась тот глубокий, злой мизантроп, который всю жизнь сидел в Л.Н. Толстом и составлял — в художественном отношении — далеко не худшую часть» (С. 436).

Алданов (наст. фамилия Ландау) Марк Александрович (1886—1957), прозаик, драматург, публицист. Книга о Толстом стала его литературоведческим дебютом. В эмиграции опубликовал вторую часть первого тома под названием «Загадка Толстого» (Берлин, 1923).

С. 188. ...в каком, по Ключевскому, герои Фонвизина — предки Евгения Онегина. — См.: Ключевский В.О. Речь, произнесенная в Торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г. в день открытия памятника Пушкину // Сочинения: В 8 т. М., 1956—1959. Т. 7. С. 145—52. См. также: Евгений Онегин и его предки // Указ. изд. Т. 7. С. 403—22.

Ключевский Василий Осипович (1841—1911), историк, выдающийся представитель русской историографии.

С. 189. Те сложные «сцепления», как выражается Толстой, между людьми, из которых складывается жизненный процесс... — «Сцепления» — «термин» Л.Н. Толстого (см., например, его письма к Н.Н. Страхову по поводу «Анны Карениной» от 23 и 26 апреля 1876 года): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами

особо, — теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, а выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (Толстой. ПСС. Т. 62. С. 269).

С. 189. ...с точки зрения старой философии легко может поэтому показаться — как показало Мережковскому, что Толстой «слеп на духовную сторону жизни». — Имеется в виду литературно-критическая работа Мережковского «Толстой и Достоевский» (СПб., 1901—02).

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941), писатель, религиозный философ и литературный критик. Бицилли отмечал «смелую и свободную разработку темы двойничества» в труде Мережковского «Толстой и Достоевский», ставшей ведущей в исследовании Бицилли «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского» (Годишник на Соф. ун-т. Историко-филологически факултет. Т. 42. Ч. 15. 1945—46. С. 1—72; см. также: Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483—549).

С. 190. Здесь уместно вспомнить шопенгауэровское определение музыки как самой «чистой» Воли. — См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 255.

С. 191. На воспоминание о стихотворении Гете «*Selige Sehnsucht*» навел меня сам Толстой... — Речь идет о стихотворении И.В. Гете «Блаженное томление»: «И в конце, до света жаден, / Вот ты — бабочка — сожжен» (пер. С. Шервинского). См. также коммент. к с. 181.

С. 191. Почему и здесь «Природа», или «Жизненный порыв»... начинает с неудачного опыта... — «Жизненный порыв» — одно из понятий, связанное с онтологическим учением А. Бергсона и его концепцией эволюции. Жизненное движение, или изначальная воля к жизни, оказывается в основе всего сущего, зародившись «в известный момент в известной точке пространства», затем оно, «проходя через организуемые им один за другими тела, переходя от поколения к поколению, разделялось между видами и расплывалось между индивидами, ничего не теряя в силе, скорее увеличиваясь в интенсивности по мере движения вперед» (Бергсон А. Творческая эволюция // Указ. изд. С. 24). Связывая напрямую идею жизненного порыва, первоначального импульса с творением мира, трактовкой Вселенной, Бергсон приходит к идее Бога как символу «непрекращающейся жизни, действия, свободы» (Там же. С. 222).

С. 191. Андре Жид в «Фальшивомонетчиках» говорит, что процесс распада, *décristallisation*, еще никогда не был предметом художественного изображения. — Бицилли имеет в виду «Запись в дневнике» писателя Эдуара:

«То и дело приходится слышать разговоры про внезапную кристаллизацию любви. Гораздо больше меня интересует психологический феномен медленной декристаллизации, о котором не хочет говорить никто» (А. Жид. Фальшивомонетки // Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 328). Роман опубликован в 1925 году. Жид Андре (1869—1951), франц. писатель.

С. 192. ...как... тонко замечено Б.А. Грифцовым, переделки романов Достоевского для сцены являются их «упрощением»... — Грифцов Борис Александрович (1885—1950), литературовед, искусствовед, теоретик и практик художественного перевода, один из создателей отечественной переводческой школы. Размышления Грифцова об особенностях романов Достоевского, которым он давал такие определения, как «воображаемая драма», «drama historikon (драма в рассказе)» (указ. соч., глава «Современный роман», с. 128), во многом созвучны изысканиям Бицилли в работе «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского» (см.: Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483—549).

С. 195. Рационалист, диалектик разлагает жизненный процесс на отдельные «моменты», из коих каждый мыслится им самостоятельным целым; он мысленно замораживает поток жизни и разрезает его на куски; реальную длительность он заменяет построяемым умственно «кинематографическим», по великолепному выражению Бергсона, временем. — Эту концепцию А. Бергсон подробно развивает в книге «Творческая эволюция», в заключительной главе «Кинематографический механизм мышления и ошибка механического мировоззрения».

С. 196. Монада «представляет» *Universum* «смутно» и «нерасчлененно». Из этого Толстой делает вывод, от которого бы шарахнулся Лейбниц: самое надежное познание — инстинктивное, смутное, безотчетное. — См.: Лейбниц Г.В. Переписка с Кларком // Сочинения: В 4 т. М., 1982—89. Т. 1. С. 430).

С. 197. Дело, следовательно, не совсем в том, о чем по поводу той же Сони говорит Л. Шестов («Добро в учении Толстого и Нитше», 1923, с. 16). — Бицилли отсылает к изданию: Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. (Философия и проповедь). Берлин, 1923.

Шестов Лев (псевдоним Льва Исааковича Шварцмана; 1866—1938), философ-экзистенциалист, критик.

С. 198. ...le présent est gros de l'avenir — сказал Лейбниц, и «монада» всегда смутно «представляет» не только прошедшее и настоящее, но и будущее... — Одна из основных идей Лейбница, выраженная, в частности, в

«Монадологии» («Monadologie», 1714; опубл. 1720) (рус. перевод см.: Лейбниц Г.В. Монадология // Указ. изд. Т. 1. С. 423).

С. 200. *Ошибка Л. Шестова, по-моему, не в этом, а «квалификации» преступления Анны. Правда, эта квалификация принадлежит самому Толстому.* — Ссылаясь на письмо Толстого, «в котором он высказывает свое согласие с толкованием “Анны Карениной”, данным одним из критиков», Бицилли скорее всего имеет в виду письма Толстого к М.С. Громеке за январь, февраль и апрель 1883 года (см.: Толстой. ПСС. Т. 63. С. 129—31, 136) с высокой оценкой статьи Громеки «Последние произведения гр. Л. Н. Толстого», где Громека, в частности, писал, что в области человеческих страстей «нет безусловной свободы, а есть законы, и от воли человека зависит согласовываться с ними и быть счастливым или преступать их и быть несчастным» (Русская мысль, 1883. Кн. 2—4. С. 265).

С. 200. *В «Мире как воле и представлении» Шопенгауэр говорит о мировой справедливости.* — См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Указ. изд. Т. 1. С. 313—14).

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА

Опыт стилистического анализа

Впервые — Годишник на Софийския университет.

Историко-филологически факултет. София. 1942. Т. 38. Ч. 6. С. 1—138.

Отдельный оттиск.

С. 207. *У Чехова... только один случай такого рода использования Толстого, обнаруженный Плещеевым...* — Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893), поэт.

С. 208. *...он как будто ставит Салтыкова на одну доску со Щегловым.* — Щеглов — псевдоним писателя Леонтьева Ивана Леонтьевича (1856—1911).

С. 208. *В одном из писем... к брату Михаилу Павловичу (1879)...* — В письме от начала (не ранее 5-го) апреля 1879 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 1. С. 29—30).

Чехов Михаил Павлович (1865—1936), младший брат А.П. Чехова, юрист и писатель.

С. 208. *В 1889 году он писал о Гончарове Суворину...* — Письмо датируется началом мая 1889 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 3. С. 201—02).

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), писатель, журналист, издатель газеты «Новое время».

С. 209. *Есть у Чехова одно место в «Степи», кажущееся реминисценцией соответствующего пассажа из III главы I тома «Фрегат Паллады», написанной в форме письма к Бенедиктову...— Третья глава очерков «Фрегат “Паллада”» («Плавание в Атлантических тропиках») написана в форме ответного письма на послание поэта и переводчика В.Г. Бенедиктова (1807—1873) «И.А. Гончарову» (1852) перед кругосветным путешествием писателя.*

С. 210. *В одном из своих ранних (1883) писем к брату Александру Павловичу Чехов говорит о Лескове: «мой любимый писака». — В письме между 15 и 28 октября 1883 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 1. С. 88).*

Чехов Александр Павлович (1855—1913), старший брат Чехова, журналист, сотрудник «Нового времени».

С. 211. *...из всех преподавателей таганрогской гимназии наилучшее впечатление о себе оставил в нем законоучитель. — Протоиерей Федор Платонович Покровский, преподаватель закона Божия в 1-й таганрогской мужской гимназии. Подробнее о взаимоотношениях Покровского и Чехова см.: Чудаков А. Чехов в Таганроге. М., 1987.*

С. 212. *К ним относятся два опыта «психологического романа» у Помяловского, «Мещанское счастье» и «Молотов». — Помяловский Николай Герасимович (1835—1863), писатель, представитель «натуральной школы». Повести «Мещанское счастье» и «Молотов» опубликованы в 1861 году.*

С. 212. *О «Мещанском счастье» имеется упоминание в одном из писем к Лейкину. — См. письмо от 11 мая 1888 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 2. С. 270).*

Лейкин Николай Александрович (1841—1906), писатель, журналист, редактор журнала «Осколки», где с 1882 по 1887 Чехов опубликовал более 200 рассказов под псевдонимом Антоша Чехонте.

С. 215. *...слова Чехова отчасти о самом себе в одном из писем к Суворину... — См. письмо от 7 января 1889 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 3. С. 133).*

С. 215. *А. Дерман прав, считая, что тема «выдавливания из себя раба» — одна из доминант чеховского творчества...*

Дерман Абрам Борисович (1880—1952), литературовед, составитель и редактор сб. «Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер» (Т.1—2. М., 1934—36), автор работ «Творческий портрет Чехова» (М., 1929), «Антон Павлович Чехов»

(М., 1939), «Чехов и наше время» [на правах рукописи] (М., 1939), «О мастерстве Чехова» (М., 1952).

С. 220. *Ясно, что Тригорин — «зашифрованный» Чехов.* — К теме Тригорин—Чехов Бицилли возвращался не раз, в частности, в работе «Беллетрист Тригорин» (Россия и славянство. Париж, 1929. 18 авг.). Эту параллель резко критиковал Бунин (См.: Бунин И.А. О Чехове. Нью-Йорк, 1955. С. 367).

С. 223. *В воспоминаниях Горького о Чехове имеется один любопытный эпизод...* — Цитата из воспоминаний «А.П. Чехов» (1904; 1914). См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 455—56.

С. 224. *«Читал я роман Авдеева в “Современном обозрении”»...* — Имеется в виду роман Михаила Васильевича Авдеева (1821—1876) «Меж двух огней» (Современное обозрение. 1868, № 1—3).

С. 227. *В одном письме к Горькому (1899) Чехов дает такой отзыв о нем...* — См. письмо от 3 января 1899 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 8. С. 11—12).

С. 243. *Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова...* — Далее Бицилли ссылается на воспоминания С.Н. Щукина (см. прим. 37 на с. 352 наст. изд.). — Щукин (псевдоним — Воскресенский) Сергей Николаевич (о. Сергей) (1873—1931), священник, учитель Ялтинской церковно-приходской школы, литератор, познакомился с Чеховым в 1898 году.

С. 253. *Условием этого является то, что, как это прекрасно формулировано у М.П.Столярова, поэтическое, интуитивное восприятие данности состоит в отождествлении воспринимающего субъекта с воспринимаемым...* — Бицилли отсылает к статье М.П. Столярова «К проблеме поэтического образа», где, в частности, сказано: «Поэтическое сознание не отделяет себя от своего содержания: мира. Ему не приходится “вчувствоваться” в предмет, потому что предмет и оно — еще одно и то же» (Сб. «Arg Poetica». М., 1927. С. 101—26).

Столяров Михаил Павлович (1888—1937), литературовед, философ, сотрудник ГАХН (Государственной Академии художественных наук), автор работ «Вещь или творчество?» (Россия. 1925. № 5. С. 263—89), «Искусство перевода художественной прозы» (Литературный критик. 1939. № 5—6. С. 242—54) и др.

С. 259. *Еще и сейчас литературоведы нередко отмечают как признак красоты, «музыкальности» прозаической художественной речи ее тяготе-*

ние к речи стиховой... В этом русские литературоведы усматривают, например, одно из главных достоинств тургеневского языка. — Бицилли ссылается на статью Н.Л. Бродского «Проза "Записок охотника"» (Тургенев и его время. М.—Пг., 1923. С. 193).

Бродский Николай Леонтьевич (1881—1951), литературовед, один из зачинателей изучения наследия И.С. Тургенева.

С. 269. Один из критиков, Оболенский, отвечал «многим спрашивающим с недоумением, что Чехов хотел сказать своим этюдом»... — См.: Созерцатель [Л.Е. Оболенский]. Рассказ Чехова // Русское богатство. 1888. № 4. С. 137—41.

Оболенский Леонид Егорович (1845—1906), поэт, философ, литературный критик; в 1883—91 гг. издатель и редактор журнала «Русское богатство».

С. 276. «В сфере психики. — писал он в 1886 году Александру Павловичу Чехову, — тоже частности. Храни Бог от общих мест...» — Письмо от 10 мая 1886 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 1. С. 242).

С. 278. Вот в этом приеме повторения одной и той же «темы» или «символа» в различных контекстах и во множестве вариаций — средство чеховской манеры с пушкинской в его прозе. — См.: Бицилли П. Символика «Пиковой дамы»: Заметки о Пушкине // Slavica. 1932. Т. 11. С. 557—60.

С. 278. Английский литературовед Oliver Elton в своей маленькой статье о Чехове... — Статья «Chekhov» была включена Элтоном в его книгу «Essays and Addresses» (Oxford, 1939; New York, 1969).

Элтон Оливер (1861—1945), англ. литературовед, проф. английской литературы в университетах в Ливерпуле и Оксфорде, автор работ о Пушкине, Шекспире, Мильтоне, Байроне и др. Занимался также славистикой, переводил стихи русских и польских поэтов.

С. 279. К Чехову применимо то же самое понятие, которое ввел Ходасевич, говоря о творческой работе Пушкина. — Имеется в виду книга «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924).

С. 285. Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange... — «Знай: чистая душа в своем исканье смутном / Сознанием истины полна!» (Гете. Фауст: Пролог на небесах. — Пер. Н. Холодковского).

С. 285. «Марья Владимировна... здравствует...» — Из письма А.П. Чехова к брату Михаилу Павловичу от 10 мая 1885 года (Чехов. ПССП. Письма. Т.1. С. 154).

Киселева (урожд. Бегичева) Мария Владимировна (1847—1921), детская писательница.

С. 285. ...в новелле наличествуют элементы того, что литературоведы зовут *Vor- и Nachgeschichte*. — См. статью М.А. Петровского «Морфология новеллы» (*Arg Poetica*. М.: ГАХН, 1927. С. 69—100). В ней Петровский прибегает к терминам *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte*, отмечая, что «эквивалентные русские термины трудно подыскать. Только в некоторых случаях можно, пожалуй, предложить именовать первое — сюжетным прологом, второе — сюжетным эпилогом», «первая и последняя фразы новеллы как зачин и концовка» замыкают всю симметрическую структуру новеллы (Указ. соч. С. 75).

Петровский Михаил Александрович (1887—1940), филолог, переводчик, автор работ по эстетике и теории прозы.

С. 290. ...С. Балухатый... показал, сколь много нового внес Чехов в драматургическое искусство... — Балухатый Сергей Дмитриевич (1892—1945), литературовед, библиограф, наиболее значительные работы Балухатого посвящены творчеству М. Горького и А.П. Чехова.

С. 291. «Немирович и Алексеев (Станиславский). — писал он жене, — в моей пьесе видят положительно не то, что я написал...» — См. письмо А.П. Чехова к О.Л. Книппер-Чеховой от 10 апреля 1904 года и коммент. к нему (Чехов. ПССП. Письма. Т. 12. С. 81—82, 328—30).

С. 291. Ср. слова, сказанные им Е. Карпову: «Разве это мой Вишневый сад?..» — См.: Карпов Е. П. Две последние встречи с Чеховым // Ежегодник императорских театров. 1909. В. 5. С. 7. Карпов был в гостях у Чехова в Ялте 21 апреля 1904, о чем Чехов писал О. Л. Книппер-Чеховой в письме от 22 апреля (Чехов. ПССП. Письма. Т. 12. С. 94) и беседовал с ним о постановке «Вишневого сада» труппой Дарьяловой из Севастопольского городского театра, а также о «театре вообще... об исполнении его пьес в Художественном театре...» (Карпов Е. П. Там же). Цитируемые Бицилли слова Карпова относятся к мхатовской постановке «Вишневого сада».

Карпов Евтихий Павлович (1859—1926), драматург, режиссер, мемуарист. В 1896 году поставил чеховскую «Чайку» в Александринском театре.

С. 291. «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского...» — Письмо В.Э. Мейерхольда к А.П. Чехову от 8 мая 1904 года (см.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 85). Мейерхольд критиковал постановку «Вишневого сада» в МХТ в статье «К истории и технике театра» (впервые опубли. под заглавием «Театр (К истории и

технике)» в сборнике «Театр. Книга о Новом театре». СПб., 1908). (Там же. С. 118—19).

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), актер и режиссер; с Чеховым познакомился в 1898 году. Премьера «Вишневого сада» в постановке Мейерхольда состоялась 4 февраля 1904 года в Херсоне, где Мейерхольд возглавлял Товарищество новой драмы (см. Чехов. ПССП. Сочинения. Т. 13. С. 501; см. об этом также: Бродская Г.Ю. Чеховский театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 213—46).

С. 292. ...сам Чехов советовал Суворину ставить в его театре пьесы Метерлинка и писал ему... что «если бы (он) был директором (этого) театра, то... в два года сделал бы его декадентским...» — См. письмо к А.С. Суворину от 2 ноября 1895 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 6. С. 89).

С. 294. ...понимая ли под «типом» представителя известной социальной среды, исторического момента или же выражение той или иной «идеи», той или иной человеческой психической черты. — См.: Gerhardt Dietrich. Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Leipzig, 1941.

Дитрих Герхардт (р. 1912), нем. славист, автор работ о Гоголе, Чехове, Жуковском.

С. 297. ...Олдус Хексли в своей книге... «*Along the Road*» (изд. «*Albatros*», с. 39) говорит, что рассказы Чехова «утомляют». — См.: Huxley, Aldous Leonard. *Along the Road. Notes and essays of the tourist* / By Aldous Huxley. The Albatross collected ed. Leipzig, 1939.

Хаксли Олдос Леонард (1894—1963), англ. писатель, один из создателей европейского интеллектуального романа, или романа идей.

С. 297. ...Чехов, в отличие от его почитательницы, Екатерины Мэнсфильд... — Мэнсфилд Кэтрин (наст. имя — Кэтлин Бичем) (1888—1923), англ. и новозеландская писательница.

С. 305. ...здесь сродство с Лермонтовым, у которого г р у с т ь, как это гениально показал Ключевский, — доминанта всего его творчества. — См.: Ключевский В.О. Грусть (Памяти М.Ю. Лермонтова ...) // Сочинения: В 8 т. М., 1956—59. Т. 8. С. 113—32, 428 коммент.).

С. 311. Здесь резюмирована вся тема повести... вечное скитание, встречи на пути и расхождения, блуждания в поисках чего-то, ни к чему не приводящие и кончающиеся только со смертью. — Бицилли говорит о работе Ю.И. Айхенвальда «Чехов» (М., 1905; отд. изд.), напечатанной в сб. «Памяти

Чехова» (М., 1906); в переработанном виде вошла в книгу Айхенвальда «Силуэты русских писателей». В. 1—3. М., 1906—10.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928), литературный критик. В 1922 году выслан из России.

С. 327. ...у Чехова, говоря словами Лафонтена, он брал свое добро. — Цитата не найдена. Ср. слова Мольера в ответ на обвинение его в плагиате: «Je prend mon bien partout où je le trouve» («Я беру мое добро всюду, где я его нахожу»). См.: Genest E. Dictionnaire des citations. Paris: Fernand Nathan, Editeur, в. P. 156.

С. 332. Напомню еще раз слова Толстого о Чехове в передаче Сергеенко: «Чехов несравненный художник (...) жизни». — См. коммент. к работе «Проблема человека у Гоголя» (С. 175).

Сергеенко Петр Алексеевич (1854—1930), беллетрист, публицист, литературный критик, учился одновременно с Чеховым в Таганрогской гимназии, автор воспоминаний о Чехове, в частности: О Чехове // Литературные и научно-популярные приложения «Нивы». 1904, июль; У А.П. Чехова в Мелихове (из письма студента) // Русские ведомости. 1909, 2 июля.

С. 340. Это «Le grand Meaulnes» Alain-Fournier. — «Le grand Meaulnes» («Большой Мольн», 1913) — единственный роман франц. писателя Алена-Фурнье (наст. имя Анри Фурнье) (1886—1914), представленный в 1913 году на Гонкуровскую премию, но не получивший ее, принес автору известность, выдержав множество изданий.

С. 340. Его замечательная переписка с Jacques Rivière свидетельствует, сколь глубоко были проникнуты оба они русской культурой... — См.: Jacques Rivière et Alain-Fournier. Correspondance. Paris, 1926—28.

Ривьер Жак (1886—1925), франц. писатель, критик, редактор. Оставил содержательную и яркую переписку с другом Анри Фурнье. Наиболее значительным периодом в жизни Ривьера было сотрудничество с А. Жидом в издании «Nouvelle Revue française», где он опубликовал, в частности, статью «Alain-Fournier» (1922).

С. 346. ...Enttäuschung. — «Разочарование» (1869) — новелла нем. писателя Томаса Манна (1875—1955).

С. 346. ...«Verfall einer Familie». — «История гибели одного семейства» — подзаголовок первого романа Т. Манна «Будденброки» (1901).

С. 347. Так, у Горбунова, обладавшего большим языковым чутьем... — Горбунов Иван Федорович (1831—1895), писатель, актер, зачинатель литературно-сценического жанра устных рассказов.

ТРАГЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Впервые — «Современные записки». 1933. № 53. С. 297—309.

С. 362. «Мертвые души» современны «Жиль Блазу» или «Roman Comique» Скаррона. — «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1715—35) — роман франц. писателя Алена Рене Лесажа (1668—1747), «Le roman comique» («Комический роман», 1651—57) принадлежат перу франц. писателя Поля Скаррона (1610—1660).

С. 362. Но Гоголю первому пришло в голову заставить «друга» (Кочкарев) действовать по его собственной инициативе... — Кочкарев — герой комедии Н.В. Гоголя «Женитьба».

С. 363. «Éducation sentimentale»... — Роман Гюстава Флобера «Воспитание чувств» (1869).

С. 364. ...творения Брешко-Брешковского, кн. Бебутовой, 2-жи Лаппо-Данилевской. — Брешко-Брешковский Николай Николаевич (1874—1943), Бебутова Ольга Михайловна (Георгиевна) (1879—1952), Лаппо-Данилевская Надежда Александровна (псевдоним Кредо Н.А.) (1874—1951), авторы бульварных романов.

С. 365. В романе 2-жи Лаппо-Данилевской «Поруганный»... — Роман вышел в Париже 1926 году.

С. 365. А в России еще до революции перепечатывалась «История о храбром Рыцаре Францэле Венциане и о прекрасной королеве Ренцывене». — Средневековый рыцарский роман, получивший множество переводов на русский язык в XVII—XIX вв. Выходил у Сытина в 1912 и 1915 гг.

С. 368. ...«романизированные» автобиографии, восходящие к... «Кавалеру Фобласу»... — «Любовные похождения кавалера де Фобласа» (1787—90), роман франц. писателя Жана Батиста Лувре де Кувре (1760—1797).

С. 369. Иные современники Пушкина писали «под Пушкина» — как Подолинский, Туманский... — Подолинский Андрей Иванович (1806—1886) и Туманский Василий Иванович (1800—1860), поэты пушкинского круга.

С. 369. ...ни Скабичевские, ни Боборыкины... — Скабичевский Александр Михайлович (1838—1911), рус. литературный критик и историк литературы; Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), рус. писатель, бытописатель и хроникер.

С. 369. ...немало элементов своего искусства Гоголь заимствовал у микроскопического Нарежного. — Нарежный Василий Трофимович (1780—1825), рус. писатель, автор плутовского романа «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (ч. 1—3, СПб., 1814, ч. 4—6, 1938).

С. 370. ...Блок, считавший своим авторитетом Брюсова, а на самом деле учившийся поэтическому искусству у авторов «цыганских романсов»... — Об этом Бицилли писал в статье «Литературные эксперименты. 2. Блок» (Россия и славянство. 1932. 3 сент. № 197).

С. 371. ...Эдип оказался бы всего-навсего поручиком Пироговым. — Поручик Пирогов — герой повести Н.В. Гоголя «Невский проспект».

ОБРАЗ СОВЕРШЕНСТВА

Впервые — «Современные записки». 1937. № 63. С. 205—219.

С. 372. Название работы перекликается с названием книги М.О. Гершензона «Тройственный образ совершенства» (М., 1918).

С. 373. ...книги о Пушкине, подобной, например, книге Гундольфа о Гете, у нас нет. — См.: Gundolf, Friedrich. Goethe. Berlin, 1922.

Гундольф Фридрих (1880—1931), нем. литературовед и историк.

С. 373. Случай Пушкина, о котором Писарев сказал, что он — ничто, нуль, пустое место, а Достоевский — что он все, всечеловек — едва ли не единственный во всей истории литературы. — Имеются в виду статья Д.И. Писарева «Пушкин и Белинский» (1865) и знаменитая речь Достоевского на открытии памятника Пушкину 8 июня 1880 года.

С. 373. ...к чему в сущности сводится характеристика, данная Пушкину Розановым. — См. статьи В.В. Розанова «Заметка о Пушкине» (Мир искусства. 1899. № 13—14. С. 1—10) и «Возврат к Пушкину...» (Новое время. 1912. 29 января); см. также: Розанов В.В. Мысли о литературе. М. 1989. С. 240—46 и 326—30). В статье «Заметка о Пушкине» Розанов писал, что «Пушкин, по многогранности, по все-гранности своей, — вечный для нас и во всем наставник», но в то же время отмечал, что «его грани суть всего менее длинные и тонкие корни и прямо не могут следовать и ни в чем не могут

помочь нашей душе, которая растет глубже, чем возможно было в его время», а также «удаленность от нас Пушкина в какую-то академическую пустынную и обожание» (Указ. изд. С. 246).

Розанов Василий Васильевич (1856—1919), писатель, философ, литературный критик и публицист.

С. 374. *Отсюда — один шаг до «психоанализа». Ермаков его и сделал. К чести пушкинистов надо признать, что его убогая книга не включена ими в состав канонических... — См.: Ермаков И.Д. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий). М.—Пг., 1923. Об этой книге П.М. Бицилли дал подробный отзыв в рецензии (Современные записки. 1926. № 28. С. 486—87). Ср. также сходный отзыв Б.М. Томашевского: «В настоящее время, отправляясь от Гершензона, по-своему углубляет Пушкина русская школа Фрейда (Ермаков в Москве, Харазов в Баку). До сих пор русский фрейдизм в этой области дал лишь карикатурные произведения...» (Томашевский Б. Интерпретация Пушкина // Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 75).*

Ермаков Иван Дмитриевич (1875—1942), психиатр, ученик В.П. Сербского. Начиная с 1913 — автор работ, связанных с психоанализом. Организатор Московского психоаналитического общества исследователей художественного творчества, с 1923 — директор Государственного психоаналитического института. Подробнее о нем см.: Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. М., 1994; Ермаков И.Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский / Вступ. статья А. Эткинда и М.И. Давыдовой. М.: НЛО, 1999.

С. 376. ...«Les petites vieilles». — Стихотворение Ш. Бодлера «Старушки» из раздела «Парижские картины» в «Цветах зла».

С. 380. *В издании под редакцией Брюсова...* — См. коммент. к с. 85.

С. 381. *...подлинное свидетельство его чувств к А.П. Керн: в известном ли письме к Соболевскому...* — См. коммент. к работе «Пушкин и проблема чистой поэзии» (С. 125).

ДОСТОЕВСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

Впервые — «Россия и славянство». 1931. 21 февр. № 117. С. 4.

С. 386. *...о чем он рассказал в потрясающем письме брату...* — См. письмо к М.М. Достоевскому от 22 декабря 1849 года (Достоевский. ПСС. Т. 28. Кн. 1. С. 161—65).

С. 386. *Н у ж н о* было Достоевскому... *закабалиться* мошеннику-Стелловскому... — Стелловский Федор Тимофеевич (ум. 1875), петербургский издатель и книгопродавец. В 1860—70 гг. выпустил Полное собрание сочинений Достоевского, заключив с писателем грабительский контракт.

ПОЧЕМУ ДОСТОЕВСКИЙ НЕ НАПИСАЛ
«ЖИТИЯ ВЕЛИКОГО ГРЕШНИКА»?

Впервые — О Достоевском: Сб. ст. / Под ред. А.Л. Бема. Т. 2. Прага, 1932. С. 25—30.

С. 390. В «*Bouvard et Pécuchet*» пародированы, окарикатурены не только «всечеловеки»... в «*La Tentation de Saint-Antoine*» окарикатурен *homo religiosus* «вообще». — Произведения Гюстава Флобера: неоконченный роман «Бувар и Пекюше» (1881) и драма «Искушение Святого Антония» (1874).

ЗАМЕТКИ О ТОЛСТОМ

Впервые — «Современные записки». 1936. № 60. С. 276—286.

С. 394. Недавно Б. Эйхенбаум доказал, что эпиграф к «Анне Карениной» взят Толстым не непосредственно из Библии, а из Шопенгауэра. — См.: Эйхенбаум Б. Толстой и Шопенгауэр. К вопросу о создании «Анны Карениной» // Литературный современник. 1935. № 11. С. 134—49. Аналогичную мысль Бицилли высказал в своей статье 1928 года «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (см.: Наст. изд. С. 200—01).

С. 394. С исследованием Эйхенбаума я знаком только по заметке Г.А. в «Последних новостях» (2 янв., 36). — Имеется в виду статья Г. Адамовича «Двойная жизнь» (Последние новости. 2 янв. 1936. С. 2).

Адамович Георгий Викторович (1892—1972), поэт и литературный критик, переводчик; в эмиграции — один из ведущих критиков, в т. ч. парижского периодического издания «Эвено», а с 1928 — ежедневной газеты «Последние новости», где статьи Адамовича появлялись каждый четверг.

С. 395. Уже давно английский критик Мэтью Арнольд (*Essays in Criticism*, II, 276) заметил, что в известном отношении жизненный путь Анны Карениной напоминает путь Эммы Бовари. — См.: Arnold, Matthew. *Essays in Criticism*. Ser. 1—2. London—New York, 1895.

Арнольд Мэтью (1822—1888), англ. писатель, поэт, эссеист, литературовед.

С. 396. ...в знаменитом эпизоде «*Comices agricoles*». — *Comices agricoles* (комис агриколь) — областные сельскохозяйственные выставки во Франции.

На такой выставке происходит действие VIII главы романа «Госпожа Бовари», в которой Родольф Буланже приступает к соблазнению Эммы Бовари.

С. 397. *Мне кажется, что это навеяно концом «Легенды о св. Юлиане»...* — «Легенда о Святом Юлиане Странноприимце» («La légende de Saint-Julien l'Hospitalier», 1877) — легенда-притча Г. Флобера.

С. 398. *И также точно из толстовского «Дьявола» вышла «Митина любовь».* — В письме от 17 марта 1936 года Бунин писал Бицилли: «Дорогой Петр Михайлович, а я “Дьявола” как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так: когда, чуть не 25 лет тому назад, вышли в свет его “Посмертные произведения”, мне некоторые из них показались столь неприятны своей детско-старческой поучительностью, добродетельностью и т. д., что мне было просто тяжело читать: посмотрю и брошу. Хорошо помню, что именно так и было и с “Дьяволом”: посмотрел первую страницу и бросил... Так что те строки из “Дьявола”, что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в “Митиной любви”, я впервые в жизни прочел в *Вашей статье*». (См.: Неизвестные письма И. Бунина / Публикация А. Мещерского // Русская литература. 1961. № 4. С. 153.)

С. 401. *Один из английских знатоков Шекспира (W. Raleigh. Shakespeare. 1913)...* — См.: Raleigh, Walter. Shakespeare and England. London, 1918. Shakespeare. London, 1907.

Рейли Уолтер Александер (1861—1922), англ. литературовед и историк.

С. 402. *...das ewig Weibliche zieht uns hinan...* — «И вечная женственность / Тянет нас к ней» (пер. Б. Пастернака) — заключительные строки II части «Фауста» И.В. Гете.

ПАРАЛЛЕЛИ

Впервые — «Современные записки». 1932. № 48. С. 334—345.

С. 405. *«В духе марксизма» там пишутся все книги, чуть ли не вплоть до подобных «Хорошему тону» Германа Гоппе...* — См.: Гоппе. Хороший тон. Сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной. СПб., 1881; 1885.

С. 406. *Но читать труды, например Ермакова, обнаружившего «комплексы» Пушкина и Гоголя, стоит разве что для потехи.* — См.: Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя (органичность произведений). М.—Пг., 1923; см. также коммент. к с. 374.

С. 407. *Знаменитый «естественно-научный» метод Тэна, «позитивиста» по недоразумению, только вредит Тэну — гениальному историку.* — Тэн Ипполит (1828—1893), франц. философ-позитивист, историк, эстетик, писатель. Как историк придерживался психологического метода.

С. 411. *Недавно в замечательной статье... Н.М. Бахтин высказал верную мысль...* — См.: Бахтин Н. Разложение личности и «внутренняя жизнь» // Числа. 1930—31. № 4. С. 176—84.

Бахтин Николай Михайлович (1894—1950), философ, доктор филологии (с 1932); старший брат философа и филолога М.М. Бахтина. Участник Белого движения. В 1919 году эмигрировал, сотрудничал в парижском «Звене», с 1932 года — в Англии, с 1938 преподавал в Бирмигемском университете.

ЧЕХОВ

Впервые — «Числа». 1930. № 1. С. 162—168.

С. 414. *Das ewig Weibliche zieht uns hinan...* — См. коммент. к с. 402.

С. 414. *Эта непохожесть, эта ненормальность и отсюда непонятность еврея коренится в том, что среди более или менее духовно «оседлых» людей еврей — вечный скиталец. Это, кроме Чехова, понял и гениально выразил Шарль Пегу.* — См.: Charles Péguy. Sur les destinées de la Race Juive // Morceaux choisis. Prose. Paris, 1928. P. 74—97.

Пегу Шарль (1873—1914), франц. поэт и публицист.

С. 415. *Но общие концепции этих категорий у самых талантливых писателей те же самые, что и в «Задушевном слове»...* — «Задушевное слово» — журнал для детей младшего возраста, выходил в 1877—1918 годах.

С. 415. *Спрашивать о том, что такое жизнь, говорил он, все равно, что спрашивать, что такое морковь.* — Из письма к О.Л. Книппер-Чеховой от 20 апреля 1904 года (Чехов. ПССП. Письма. Т. 12. С. 93).

С. 415. *Гершензон писал о «мудрости» Пушкина, — подсунув ему свою собственную.* — См.: Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М., 1917.

С. 416. *...Михайловский удостоил его званием «фотографа».* — Ср.: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то механический аппарат» (Михайловский Н.К. Об отцах и детях и г. Чехове // Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 606).

БУНИН И ЕГО МЕСТО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Впервые — «Россия и славянство». 1931. 27 июня. № 135. С. 3—4.

С. 422. ...уравнение А. Белого: «человек» = «чело века»... — См.: Белый Андрей. К юбилею Максима Горького // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 8. С. 2.

Ив. Бунин. ТЕНЬ ПТИЦЫ. Изд-во «Современные записки». Париж. 1931.
Впервые — «Современные записки». 1931. № 47. С. 493—494.

С. 424. ...его *«Itinéraire de Paris à Jerusalem»*... — См.: Chateaubriand F.R. de. *Itinéraire de Paris à Jerusalem et de Jerusalem à Paris, en allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne.* Т. 1—3. Paris, 1811; 3-е изд. — 1812. См. перевод на рус. язык: Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж в первом пути через Грецию, а в возвратном через Египет, варварские земли и Гишпанию. Ч. 1—3. Перевод с франц. с 3-го изд. М., 1815—16. В предисловии к 1-му изд. Шатобриан писал: «Я не с тем ездил, чтобы издать путешествие, намерение мое было иное. Я его выполнил в Мучениках. Я ехал искать точных изображений; вот все!» (Указ. изд. С. 1).

Ив. Бунин. БОЖЬЕ ДРЕВО. Изд-во «Современные записки». Париж. 1931.
Впервые — «Числа». 1931. № 5. С. 222—223.

С. 425. У Леонардо да Винчи... есть замечательное место, где он критикует мнение Боттичелли... — Ср.: Леонардо да Винчи. Каким должен быть живописец // Избранные произведения. М.—Л., 1935. С. 91—92.

С. 425. У Ю. Олеша... есть «переулочек», который «идет суставчиками». Вот герой романа и движется по этому переулочку «ревматизмом». — См.: Олеша Ю. Зависть // Избранное. М., 1974. С. 26.

С. 426. ...Бунин осмелился поправить самого Толстого... повторив Платона Каратаева и сделав это срее, проще и убедительнее. — Имеется в виду главное действующее лицо рассказа «Божье дерево», козловский однодворец, караульщик сада; его автохарактеристика послужила названием для рассказа и всего сборника.

Иван Бунин. ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО.

УМСА-Press. Париж, 1937.

Впервые — «Русские записки». 1938. № 4. С. 198—200.

С. 428. Сказал же сам Толстой незадолго до смерти (В.Ф. Булгакову, цит. у Бунина, 21), что он «разлюбил Евангелие». — См. у Бунина: «Я разлюбил Евангелие, сказал мне Лев Николаевич за 4 месяца до своей смерти». Ср.: Булгаков В.Ф. Толстой в последний год его жизни. М., 1918 (запись от 22 июня 1910 года): «Вечером Ф.А. Страхов читал свою новую статью, основанную на евангельских текстах, о компромиссе и о принципе “все или ничего”. Л.Н. высказался против обязательности евангельских текстов, которые извращены. “Не хочется мне этого говорить, но уж скажу: как раньше я любил Евангелие, так теперь я его разлюбил”. Потом прочли одно прекрасное место из Евангелия, по изложению Л. Н-ча. “Я опять полюбил Евангелие”, произнес он, улыбаясь». См. также коммент. к «Освобождению Толстого»: Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965—67. Т. 9. С. 372.

Булгаков Валентин Федорович (1886—1966), секретарь Л.Н. Толстого в 1910 году.

Г.П. Федотов. СВЯТОЙ ФИЛИПП, МИТРОПОЛИТ МОСКОВСКИЙ.

УМСА-Press. Париж, 1927.

Впервые — «Современные записки». 1928. № 36. С. 539—542.

Федотов Георгий Петрович (1886—1951), историк, культуролог, публицист. В парижской эмиграции с 1926 — преподаватель в Православном богословском институте, один из основателей журнала «Новый град». В 1941 эмигрировал в США, с 1943 и до конца жизни — проф. истории в Свято-Владимирской духовной семинарии в Нью-Йорке.

С. 430. Схема, под которую реальности таким способом подгоняются, остается тем, чем и раньше была, историю легко выразить в небольшом числе формул. — Имеются в виду работы Николая Александровича Рожкова (1868—1927), историка марксистской ориентации, публициста, политического деятеля.

С. 431. Федотов отказывается видеть в Иване IV прямого предшественника Петра, тем более — ставить их на одну доску, как это сделал недавно проф. Виппер. — См.: Виппер Р.Ю. Иван Грозный. М., 1922 (послед. изд.: Ташкент, 1942; М., 1944).

Виппер Роберт Юрьевич (1859—1954), автор трудов по истории от

античности до Нового времени, а также учебников по истории для средней и высшей школы.

С. 431. ...вызывающая в памяти миф о доме Атридов... — Атриды — Агамемнон и Менелай, сыновья Атрея, герои троянского цикла в древнегреческой мифологии.

С. 432. Такою гражданской войной, поднятой самим правительством против собственных подданных была... аракчеевщина с клеймихелевщиной... — Граф П.А. Клейнмихель (1793—1869), в 1813 — адъютант А.А. Аракчеева, государственный деятель царствования Николая I, в 1855 уволен в отставку за злоупотребления по службе.

Бор. Зайцев. ЖИЗНЬ ТУРГЕНЕВА. Париж, 1932.

Впервые — «Современные записки». 1932. № 48. С. 475—477.

Зайцев Борис Константинович (1881—1972), прозаик, мемуарист. В 1922 году покинул Россию. Книга о Тургеневе открывает серию биографических произведений периода эмиграции, посвященных русским писателям XIX века: «Жизнь с Гоголем» (1935), «Тютчев: жизнь и судьба» (1949), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954).

С. 433. Существует книга Гутьяра... — Гутьяр Николай Михайлович (1866—1930), литературовед, автор первой научной биографии И. С. Тургенева — «И.С. Тургенев» (Юрьев, 1907).

С. 433. Прекрасная работа И.М. Гревса... — См.: Гревс И.М. История одной любви. И.С. Тургенев и Полина Виардо. М., 1927.

Гревс Иван Михайлович (1860—1941), историк, проф. Петербургского и затем — Ленинградского ун-та, основатель петербургской школы медиевистики, к которой принадлежал и П.М. Бицилли.

С. 435. Но что известно о Маслове и Топорове? — Маслов Иван Ильич (1817—1891), знакомый Тургенева, знаток музыкального искусства, член Русского музыкального общества, в 1843 году служил секретарем коменданта Петропавловской крепости, в 1860 году — управляющий Московской удельной конторой (см.: Тургенев. ПССП. Письма. Т. 4. С. 687—88). Топоров Александр Васильевич (1831—1887), близкий приятель Тургенева, выполнявший в 70—80-х гг. его многочисленные поручения. Топорову Тургенев поручил отвезти его тело в Россию (см.: Тургенев ПССП. Письма. Т. 10. С. 723).

Андрей Белый. РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА. Москва, 1929.
Впервые — «Современные записки». 1930. № 43. С. 501—503.

С. 437. В частности, превосходно выяснено отношение темы «Медного всадника» к раздумьям Пушкина о декабристах... об этом есть очень обстоятельная статья Благого в «Печати и революции» за 1926 год... — См.: Благой Д.Д. Миф Пушкина о декабристах (социологическая интерпретация «Медного всадника») // Печать и революция. 1926. № 4. С. 5—23. № 5. С. 15—33.

С. 438. В «Я помню чудное мгновенье» поэт — не впервые и не в последний раз — подходит к проблеме Мадонны. Ее разработка проходит через всю поэзию Пушкина. Белый (и это — после Достоевского!) этого не понял... — Бицилли имеет в виду знаменитую речь Достоевского о Пушкине, где говорилось о Татьяне как о «типе положительной красоты», «апофеозе русской женщины», который позже уже «не повторялся в нашей художественной литературе» (см.: Достоевский Ф.М. Пушкин. (Очерк) // ПСС. Т. 26. С. 140).

ВОЗРОЖДЕНИЕ АЛЛЕГОРИИ

Впервые — «Современные записки». 1936. № 61. С. 191—204.

С. 438. По поводу моей статьи «Заметки о Толстом»... И.А. Бунин писал мне, что он никогда не читал толстовского «Дьявола»... — См. коммент. к статье «Заметки о Толстом» (С. 398).

С. 439. ...«необщее выражение лица», о котором говорит Баратынский. — Цитата из стихотворения Е.А. Баратынского «Муза» (1829).

С. 445. Доказательством может послужить сопоставление написанного Сириным с «Путешествием вглубь ночи» Селина. — См.: Celine L.F. Voyage au bout de la nuit. Paris, 1932 («Путешествие на край ночи». Пер. Э. Триоле. М.—Л., 1934).

Селин (наст. имя Детуш Луи Фердинанд) (1894—1961), франц. писатель.

С. 449. Сирин искуснейшим образом сплетает бытовые несуразности, для того чтобы подчеркнуть это, подобно А. Gide'у в его «Voyage d'Urien». — «Voyage d'Urien» («Путешествие Уриана», 1893) — одно из ранних произведений А. Жида, отмеченных влиянием символизма; по словам Реми де Гурмона, «это наивная история души, чрезвычайно сложной, интеллектуально настроенной и оригинальной» (Гурмон Р. де. Андре Жид // Жид А. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. С. 286).

С. 450. «Новым средневековьем» назвал нашу эпоху Бердяев... — См.: Бердяев Н. Новое средневековье. Берлин, 1924. См. также в издании: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства.: В 2 т. / Вступит. статья, сост., примеч. Р.А. Гальцевой. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 406—85.

С. 450. ...столь же применимо к нашей эпохе название «осень средневековья», как зовет один историк полосу, прожитую Европой в XIV—XV веках. — Бицилли ссылается на нем. перевод книги нидерландского историка и философа Йохана Хейзинги (1872—1945) «Осень средневековья»; впервые опубликована в 1919 году на нидерландском языке («Herfsttij der Middeleeuwen»).

Георгий Иванов. ОТПЛЫТИЕ НА ОСТРОВ ЦИТЕРУ.
ИЗБРАННЫЕ СТИХИ. 1916—1936. Изд-во «Петрополис». 1937.
Впервые — «Современные записки». 1937. № 64. С. 458—459.

С. 451. Должно быть, сквозь свинцовый мрак... — Строки стихотворения Г.В. Иванова «В тринадцатом году, еще не понимая...» из его книги «Розы» (Париж, 1931), ранее публиковавшегося в «Звене» (1926, 16 мая, № 172). См. также: Иванов Г. // Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 277.

Иванов Георгий Владимирович (1894—1958), поэт, прозаик, мемуарист. В 1922 уехал из России. В эмиграции — один из ведущих поэтов, до войны выпускает три поэтических сборника, печатается в сб. «Круг», «Якорь», «Муза диаспоры», в многочисленных периодических изданиях; бессменный председатель общества «Зеленая лампа» в доме Мережковских, вместе с Г. Адамовичем и Н. Оцупом создает журнал «Числа», к которому примкнули молодые писатели русского зарубежья, поэты «парижской ноты» — представители «незамеченного поколения».

С. 451. «Сейчас садовник говорит: насилу толковался...» Чьи это слова? ...ненавистника новейшей поэзии и поэтики символистов... Толстого (из записей М. Горького). — См.: Горький М. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. СПб., 1919; см. также: Горький М. Лев Толстой. Заметки // Собр. соч.: В 25 т. М., 1968—76. Т. 16. С. 272.

ЯКОРЬ. АНТОЛОГИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ.

Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. Париж, 1936

Впервые — «Современные записки». 1936. № 60. С. 463—465.

Комментарии к настоящей рецензии предворяются публикацией ее рукописного варианта, отличающегося от текста в «Современных записках». Рукопись

находится в Гуверовском институте (Архив Глеба Струве. Вох 94-5), США. Она написана в старой, дореволюционной, орфографии. Воспроизводя ее в современной орфографии, мы сохранили особенности авторского написания (в частности, в словах *имманетный* и *коммуникация*), полагая, что они могут представлять интерес для историков языка.

Составитель благодарит сотрудников Гуверовского института за предоставленную возможность ознакомиться с рукописью и опубликовать ее.

ЯКОРЬ. АНТОЛОГИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ. Составили Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. Петрополис, 1936.

Эта книга предлагается автором предисловия к ней, Адамовичем, как «памятник эпохи», памятник особенно значительный, ибо «в поэзии смысла времени выражен иногда гораздо глубже, чем там, куда логика вносит вместе с своей ясностью свое бессилие перед противоречиями». Это совершенно верно: в сфере искусства «дух» эпохи раскрывает себя лучше, чем в большинстве других. Составители этим и руководствовались в своем подборе. Они признают, что с эстетической точки зрения стихи, включенные в их антологию, не равноценны: то, что их объединяет, это общий их «голос», или «пафос». Говоря правду, мне кажется, что полного единства в этом отношении их антология не имеет: «голос» Бальмонта и Иг. Северянина звучит совсем не так, как голос большинства представленных здесь поэтов, а из трех стихотворений Шумакова двум последним скорее было бы место в подновленном издании «Чтеца-Декламатора». Но это исключение, и в общем составители действительно добились того, что, читая их антологию, мы чувствуем веяние «объективного духа» нашей эпохи. Говорить об этой антологии значит, следовательно, попытаться выразить более или менее отчетливо, какова природа этого духа, в чем этот «смысл» нашего времени, т. е. подойти к антологии как к источнику истории культуры. Исходной точкою при исследовании памятника подобного рода должно быть, конечно: постараться внимательно вслушаться в звучащие в нем отдельные голоса, уловить, какие из них доминируют, сообщают всему общую тональность. И вот, если сделать это, нельзя не подметить, что всего чаще в Антологии звучат давно уже знакомые голоса, из которых три слышатся особенно внятно: это голос Блока (напр. у Адамовича: «Ни с кем не говори...»), голос Анненского (напр. у Оцупа, «В белой даче...», у Эйснера, у В. Булич, у И. Одо-евцевой, в особенности же у Штейгера, все стихи которого как будто выросли органически из «Баллады» и сродных с ней стихотворений Анненского), — а также и голос Рембо. Есть случаи, когда прямое влияние может быть засвидетельствовано с почти полной степенью достоверности: напр. «Весенняя распродажа» А. Головиной вряд ли не парафраза близкого по заглавию стихотворения в прозе Рембо «Распродажа» (Solde). Все это ничуть, конечно, не означает, что названные поэты лишены самостоятельности; поэт всегда prend

son bien où il le trouve* — и слишком известны, напр. «плагиаты» Пушкина и притом не только у Жуковского или Батюшкова, но у Рылеева, Воейкова и прочих им подобных. Заимствование мотивов, «сюжетов», символики (напр. сколько раз в антологии попадают «паровозы» Анненского или неизвестно где и в чем плавающие «корабли» Рембо) обусловлено здесь духовной близостью новых поэтов к старым. Об этом свидетельствует высокая художественная ценность большинства только что упомянутых стихотворений. Предельные, наиболее доказательные примеры: вся поэзия покойного Поплавского и Г. Иванова: у первого Анненский и Рембо, у второго Анненский и Блок — три поэта во многом столь различные — сочетаны в полном художественном единстве. Если продолжать вслушиваться, различим также звуки А. Белого, Тютчева, Баратынского, Лермонтова, но одного голоса не услышим, кажется, ни разу — Пушкина. А между тем, думается, что Пушкин узнал бы в новейшей поэзии ту, о которой он мечтал — я пел бы в пламенном бреду, я забывался бы в чаду нестройных, чудных грез — и условием которой было для него — расстаться с разумом; поэзию, которую он не только прозревал, но которой зерно заключено уже в его «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». Пушкин уже «учил» ночной «темный язык» жизни. Этим языком первый заговорил Рембо, в России — Анненский, — и этот язык стал языком новейшей поэзии. Я имею здесь в виду нечто коренным образом отличающееся от многих элементов поэтики символизма и в частности от того, что принято считать лежащим в ее основе и что канонизовал Рембо в знаменитом сонете «Гласные» (в сущности это было доведение до крайности приема столь же древнего, как сама поэзия). Речь идет не о новых способах воспроизведения мира, но о новом видении его. Это новое видение лучше всего выражено в словах Пушкина, который всегда абсолютно точен. Фантазия художника вольна населить мир всяческой небывальщиной, химерами, песьеголовцами и проч. Но все же: до недавнего времени в этом мире, мире фантазий, всегда сохраняли свою силу Законы логики, законы тождества, противоречия, исключенного третьего, всегда соблюдалась граница между Я и не-Я. Другими словами: этот невиданный, неслышанный, несбыточный мир оставался миром яви. Самые смелые метафоры оставались метафорами: на это переносились качества того, но все-таки: это никогда не было одновременно и тем. Преображенный фантазией мир мыслился как прообраз «иного мира», того, где времени уже нет, — и, однако, ни одному поэту не приходило в голову, что где «нет времени», там вполне естественны и понятны, напр., какие-то «маленькие графинчики, они же женщины» (сон Облонского). По своей логической структуре «иной мир», лежащий где-то за завесой, усилие прорвать которую является началом всякой поэзии и всякой религии, ближе к миру сна, чем к миру яви. Это мир абсолютного единства, полного согласия — и в нем уже не существует

* См. коммент. к с. 327 — примеч. ред.

границы между Я и не-Я, что, однако, еще не означает разложения личности. Как это понять? Величайшие медики были бессильны точно сформулировать эту истину, открывающуюся им в их духовном опыте. Но жизнь во сне является словно слабым намеком на это состояние сознания: во сне я не вижу и не слышу, не радуюсь и не грущу. Просто: *видится, слышится, радостно, грустно*, — хотя человек остается самим собою.

Специфическая черта новой поэзии и состоит в том, что свой мир она творит, исходя из опыта не яви, а сна, сна «в себе», а не воспоминания бодрствующего, разумного, сознания о сне, — как случалось раньше. Исполнок веков в «безумствующем», «восхищаемом прочь от Земли» поэте, «вдохновенный», пневматический, человек уживался с разумным человеком, человеком практики, *homo-faber* Бергсона. С этой точки зрения современная поэзия свидетельствует о настоящей революции, «мутации» сознания. Как объяснить это? Всего проще, конечно, так: живется так скверно, так безрадостно, безнадежно, сиротливо, что одно остается: «окунуться..., кануть в этот омут безликий». Сон — убежище от яви — и вот почему начинает казаться, что сон и *реальнее* яви. Однако, Анненский сказал эти слова тогда, когда на свете жилось так благополучно, так порядочно, как никогда раньше. Выходит, что «беситься с жиру» можно таким же точно образом, что и с голоду. Прав, стало быть, Адамович в своем предисловии, где он отказывается от подобного «марксистского» объяснения: «бытие» вовсе не безусловно определяет собою «сознание», и, наоборот, подчас само определяется последним. Так именно в данном случае. Начало современной поэзии приходится на тот момент, когда Разум, казалось, довершил свое дело: все свел к «законам эволюции», доказал, что завеса, за которую стремились раньше заглянуть, только кажущаяся и что за этим миром — нет никакого другого; и все «объяснив», сделал излишней для людей основную, извечную способность человека — *удивляться*; ибо удивляться стало уже нечему. На самом деле «прогресс Разума» имеет обратный результат: нацело «объясненный» им мир, единственная, самодовлеющая, подчиненная «иманентному закону целесообразности» реальность, стал тем самым в тысячу раз загадочнее, ужасая своей *бессмысленностью*. И не менее жуткой бессмысленностью представилось царящее в этом мире разумное — и только разумное — Я. Сознание внезапно увидело этот, им самим построенный мир, как мир нежити, мир призраков, где нет ничего реального, т. е. живого — и отсюда легко было подойти к вопросу: раз жизнь наяву есть сон, то, может быть, жизнь во сне и есть подлинная жизнь?

Надо ли говорить, что эта гипотеза «правды сна» не имеет ничего общего с фрейдовской? Дело идет не о содержании сновидений, но, повторяю, о их логической структуре, и не об их анализе, т. е. умерщвлении, а о животворящем духовном эксперименте, т. е. о *поэтическом* — в буквальном смысле слова — творческом сознании сущности открывающегося во сне таинства жизни. Обращение сознания к этому жизненному плану играет, т. о., роль духовной аскезы, назначение которой — восстановить орган, пораженный было атрофией: орган

поэтического, творчески осмысливающего, восприятие жизни. В этом — независимо от ее эстетических качеств — заслуга современной поэзии, ее, так сказать, патент на благородство.

Я сказал сейчас: независимо от ее эстетических качеств. Разумеется, это нельзя понимать безоговорочно. «Форма» в поэзии неотрывно связана с «содержанием», и если форма не воспринимается нами как *идея* — в подлинном значении этого слова, — то значит и для самого поэта «содержание» не стало *идеєю*. Но уже из сказанного следует, что есть разные — не только степени, но и категории художественного совершенства и несовершенства. Поэзия может быть вполне искренней, т. е. родиться из действительной *идеи*, но формально несовершенной (составители, кстати сказать, признают, что в их антологии есть «много бледных стихотворений»), потому что поэт не справился с затруднениями в своих усилиях так переработать словесный материал, чтобы сырое слово общего языка, т. е. орудие коммуникации общей и ничьей мысли, стало выразительным словом, адекватным его, поэта, неповторимой, единственной *идее*. Если поэтическое произведение страдает только этим пороком, оно все же должно быть признано таковым, а не разбитой на стопы и рифмованной «прозой». Поэзия есть искусство художественного, т. е. выразительного слова, слова, выражающего — сколь это ни парадоксально — невыразимое, «музыку жизни». Отсюда критерий «поэтичности» любого стихотворения: оно поэтично тогда, когда обладает своей собственной «музыкой», когда оно не только не «просится на музыку», но и прямо-таки таит в себе запрещение украшать его «музыкальным сопровождением». Великие композиторы писали, правда, романсы и арии на слова великих поэтов. Но «Лесной Царь» Шуберта совсем не то, что «Лесной Царь» Гете, и когда мы слушаем эту песню Шуберта, мы ведь в сущности не обращаем никакого внимания на словесный текст. Вагнеровская идея синтетического искусства — нелепое порождение романтического историзма: мусические искусства, некогда, действительно, бывшие единым целым, давным-давно размежевались, и всякий словесный язык обладает своей, словесной, ритмикой, основы которой коренным образом отличаются от основ музыкальной — в общепринятом значении этого слова — ритмики (а ведь ритм и составляет сущность каждого мусического искусства: поэзии, музыки, танца). И вот, если с этим критерием подойдем к стихам, собранным в «Якоре», то, кажется мне, признаем, что тенденция к чистой поэзии является здесь преобладающей. Попробуйте только вообразить себе «переложенными на музыку» стихи Э. Гиппиус (напр. «Сестры») или Ходасевича (напр. «Перед Зеркалом»), или Д. Кнута, или — еще более показательный пример — столь изобилующие внешне-музыкальными элементами — ритмические дерзания, игра звучаниями — стихи Поплавского, Ладинского, М. Цветаевой. Что останется тогда от их собственного ритма, их собственной звучности? Более того: противно даже представить их себе продекламированными «с эстрады». Чем поэтичнее слово, тем интимнее, тем глуше звучит оно. Предел музыкальности слова там, где мы воспринимаем стихи как бы без слов, когда они звучат

в нас — молча. Поэзия тогда является символом того, высшего, мистического акта, в котором, согласно определению Рейсбрука Удивительного, душа соединяется с божественным Духом «без посредников». Легко понять, что поэты обычно достигали этого в тех случаях, когда их произведения отражали «ночное сознание», когда они прислушивались к бессловесному «темному языку» ночи. Таково это «ночное» стихотворение Пушкина, его же «На холмах Грузии», «Über allen Gipfeln» Гете, «Выхожу один я на дорогу» (первая строфа). И характерно, как много подобных случаев в «Якоре».

Подзаголовок сборника кроет в себе некоторую — неизбежную неточность: антология *зарубежной поэзии*. Думается, что значение его и уже и шире. Уже потому, что, конечно же, этот сборник отражает настроения не большинства русской эмиграции, а очень и очень немногих. Шире потому, что эти настроения характерны не только для «элиты» русской эмиграции, но и для всех, кто задыхается в нынешней атмосфере обуявшего мир духа «строительства жизни». Ведь в сущности каждый не утративший человеческого облика человек ощущает себя теперь эмигрантом даже у себя дома.

Позволю себе несколько мелких замечаний о том, чего хотелось бы, чтобы не было в *антологии*, замечаний о некоторых мелочах, бросающихся в глаза именно потому, что в общем она свидетельствует о весьма высоком нынешнем уровне культуры слова. «Мачты, снасти и мечты снести»... (В. Мансветов) сейчас воспринимается как «vieux jeu» и действует несколько смехотворно. «Сквозь толпу торгующих *святошей*» (В. Смоленский) — прегрешение против русской грамматики. «Не следует *чужого* трогать воска и медом пользоваться *чуждых* пчел» (А. Гингер), — такого рода злоупотребление «богатством русского языка», при котором оно, как сказал Фонвизин, становится «дурацким богатством»: в одном контексте одно и то же слово в двух его формах — бесстыльность. К тому же еще это слово в своем «славянском» наряде, имеет, в общем языке, не тот смысл, в каком его употребил автор.

П. Бицилли.

С. 453. Составители Г.В. Адамович и М.Л. Кантор... — Кантор Михаил Львович (1889—1970), поэт, журналист, издатель. Главный редактор «Звена». Вместе с Адамовичем издавал журнал «Встречи» (1934); выпущенный ими «Якорь» — первая антология поэзии русского зарубежья. Единственный поэтический сборник Кантора — «Стихи» (Париж, 1968). Сохранились письма Бицилли к Кантору 1927, 1928, 1935 годов (Гуверовский институт, Архив Глеба Струве, Вох 93-9, Вох 94-6).

С. 453. *Вся поэзия покойного Поплавского...* — Поплавский Борис Юлианович (1903—1935), поэт, прозаик, в эмиграции — один из наиболее ярких представителей «русского Монпарнаса». Автор поэтических сборников «Флаги» (1931), «Снежный час» (1936), «В венке из воска» (1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965).

С. 453. *Если бы мне показали стихи А. Штейгера...* — Штейгер Анатолий Сергеевич (1907—1944), поэт. С 1919 в эмиграции. В Париже вышли сборники его стихов: «Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1931), «Неблагодарность» (1936), « $2 \times 2 = 4$ » (1950, посмертно).

С. 453. *...«Весенняя распродажа» А. Головиной...* — Головина Алла Сергеевна (1909—1987), поэт и прозаик, сестра А. Штейгера. В Праге — участник содружества «Скит поэтов», руководимого А. Бемом. В 1929 году вышла замуж за скульптора и художника Александра Головина и уехала с ним в Париж. В 1935 в Берлине издала свою первую книгу стихов «Лебединая карусель».

С. 453. *Слышатся, конечно, и другие знакомые голоса — особенно внятно Тютчева (Голенищев-Кутузов, Раевский, Божнев)...* — Голенищев-Кутузов Илья Николаевич (1904—1969), филолог, поэт, критик. Правнучатый племянник М.И. Кутузова. В 1920 эмигрировал на Балканы, в 1925 закончил философский факультет Белградского университета. В 1933 году, получив степень доктора Сорбонны, вернулся в Белград, в 1946 принял советское подданство, с 1955 жил в СССР. В 1935 издал единственную книгу стихов «Память», однако стихи писал до конца жизни.

Раевский Георгий Авдеевич (наст. фамилия Оцуп; 1898—1963), поэт. В Париже входил в близкую к В. Ходасевичу группу «Перекресток». Автор поэтических сборников «Строфы» (1928), «Новые стихотворения» (1946), «Третья книга» (1953).

Божнев Борис Борисович (1898—1969), один из наиболее ярких поэтов «младшего» поколения русской эмиграции. В Париже входил в литературные объединения «Гатарапак», «Палата поэтов», «Перекресток», «Через», примыкал к литературному объединению «Кочевье».

С. 453. *«Я пел бы в пламенном бреду, я задыхался бы в чаду нестройных, чудных грез...», «рад расстаться с разумом».* — Цитаты из стихотворения А.С. Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833).

С. 455. *...настроение Анненского — «окунуться бы, кануть в этот омут безликий»...* — Неточная цитата из стихотворения И. Анненского «Тоска вокзала» («Трилистник вагонный» из книги «Кипарисовый ларец»). Ср.: Уничтожиться, канув / В этот омут безликий... (Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 117).

С. 455. *...Преобладающее в нынешней поэзии настроение... в конечном итоге может заставить поэта, если он последователен, перестать быть поэтом, обречь его на молчание.* — Эту мысль подробно развил в своей статье

В. Ходасевич, разбирая посмертный сборник Б. Поплавского «Снежный час» (См.: Ходасевич В. Два поэта // Возрождение. 1936. 30 апр. № 3984).

В. Смоленский. НАЕДИНЕ. Изд-во «Современные записки». Париж, 1938.
Впервые — «Современные записки». 1938. № 66. С. 451—452.

Смоленский Владимир Андреевич (1901—1961), поэт, представитель молодого поколения русской эмиграции. Ориентировался на Ходасевича; в Париже вышел первый сборник его стихов «Закат» (1931) (см. рецензию Бицилли на этот сборник: Современные записки. 1932. № 49. С. 450).

Довид Кнут. НАСУЩНАЯ ЛЮБОВЬ. Париж, 1938.
Впервые — «Современные записки». 1938. № 67. С. 451—452.

Кнут Довид (наст. имя Давид Миронович Фиксман) (1900—1955), поэт, представитель молодого поколения русской эмиграции. Вместе с Н. Берберовой и В. Фохтом издавал журнал «Новый дом» (1926—27).

Юрий Иваск. СЕВЕРНЫЙ БЕРЕГ. Варшава, 1938.
Впервые — «Современные записки». 1938. № 66. С. 476—477.

Иваск Юрий Павлович (1907—1986), поэт, критик, историк литературы, философ-эссеист. С 1920 в Эстонии, с 1944 в Германии; в 1949 уехал в США, преподавал в Массачусетском университете; составитель самой объемной из вышедших за рубежом антологий поэзии русской эмиграции «На Западе» (1953). «Северный берег» — его первая книга стихов.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Впервые — «Новый град». 1936. № 11. С. 131—135.

С. 459. В своей статье в № 10 «Нового града» Ф.А. Степун выдвигает следующие положения... — См.: Степун Ф. Пореволуционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град. Париж, 1935. № 10. С. 12—28.

Степун Федор Августович (1884—1965), философ, писатель, литературный критик. Вместе с И.И. Бунаковым-Фондаминским и Г.П. Федотовым издавал журнал «Новый град» (1931—39).

ЗОЩЕНКО И ГОГОЛЬ

Впервые — «Числа». 1932. № 6. С. 211—215.

ВЕНОК НА ГРОБ РОМАНА

Впервые — «Числа». 1933. № 7—8. С. 166—173.

С. 472. В таком положении был английский *country-gentleman*, начиная со времени Первого Георга... — Георг I (1660—1727), англ. король с 1714 по 1727 гг.

С. 473. Не знаю, был ли кем-либо замечен факт необыкновенного развития в современной литературе п а р о д и и. — См.: Ю.Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) (1919; отдельное изд. — Пг., 1921); О пародии (1929; впервые опублик. в кн.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 — см. коммент. Е.А. Тоддеса, М.О. Чудаковой и А.П. Чудакова. С. 536—40).

С. 474. Элементы этого обращения с жизнью даны уже у «великого упростиателя», как недавно назвал Толстого С.В. Завадский. — См.: Завадский С. К познанию личности Л. Толстого // Рус. нар. ун-т в Праге. Научные труды. Прага, 1929. Т. 2. С. 91—99.

Завадский Сергей Владиславович (1871—1935), правовед, литературовед, переводчик. В 1924 году входил в редакцию создаваемого В.Ф. Булгаковым и М.И. Цветаевой в Праге периодического издания «Ковчег».

С. 475. ...свидится ли Хариклея с возлюбленным Феагеном... — Герои любовно-авантюрного романа греческого писателя Гелиодора (III или IV вв.) «Эфиопика». Издавался на рус. языке: Образ невинной любви или странные приключения эфиопской царевны Хариклеи и Феагена Фессалинина. Соч. на греч. языке Илиодором Емисейским, а с латин. на рос. переведены Иваном Мошковым. Ч. 1—2. СПб., при Имп. Акад. наук, 1769 (2-е изд., 1779); Эфиопика / Вступит. статья, ред. перевода и примеч. А. Егунова. М.—Л.: Academia, 1932 (М.: Художественная литература, 1965).

С. 475. ...ждет, чтобы красивый и симпатичный агент Скотланд-Ярда раскрыл перед ним тайну убийства мистера Уилкинса и снял бремя подозрения, тяготеющего над невинной дактило. — Речь, видимо, идет о героях одного из романов Уоллеса (см. коммент. к с. 490). Дактило — машинистка (франц. *dactylo*, сокращ. от *dactylographe*).

С. 475. ...любезный читатель *Recognitiones*, Амадиса Галльского и Арсена Люпена... — *Recognitiones* — памятник патристической литературы, при-

КОММЕНТАРИИ

писываемый папе Климентию I. Амадис Гальский — герой одноименного романа португ. рыцаря Вашку ди Лобейры (1360?—1403). Арсен Люпен — герой детективных романов франц. писателя Мориса Леблана (1864—1941).

С. 475. ...Во времена царя Турна... — Согласно римской легенде, царь рутулов, соперник Энея.

ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА

Впервые — «Современные записки». 1933. № 51. С. 273—287.

С. 479. «Любовь Элизы и Армана или переписка двух семей» — цитата из поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин».

С. 485. *Fiorelli di S. Francesco.* — См. на рус. языке: Цветочки святого Франциска Ассизского. Пер. А.П. Печковского. Вступ. статья С.Н. Дурьлина. М., 1913.

КРИЗИС ИСТОРИИ

Впервые — «Современные записки». № 58. С. 223—231.

С. 488. ...замечательный испанский мыслитель, *Eugenio d'Ors...* — Орс-и-Ровира Эухенио д' (1882—1954), каталанский философ, эссеист и художественный критик.

С. 489. ...вместо настоящей истории... излагающей события как они происходили на самом деле (требование Ранке)... — Ранке Леопольд (1795—1886), нем. историк. Основоположник «объективной школы» нем. историографии.

С. 490. ...одни никогда не читали Уоллеса. — Уоллес Эдгар (1875—1932), англ. писатель, один из виднейших представителей детективной литературы XX века. Автор автобиографических книг, в том числе «Мой голливудский дневник» («My Hollywood diary», 1932). В 1930 гг. многие романы Уоллеса вышли в рус. переводе в Риге.

С. 491. ...о скитаниях сына Анхиса и Венеры ... — Эней, герой греч.-римск. мифологии.

С. 491. ...согласно Лактанцию, воцарится полный мир между человеками... — Лактанций (ок. 250—ок. 325), христианский богослов, один из отцов Церкви.

С. 491. *Гениальный идиот Фурье...* — Фурье Франсуа Мари Шарль (1772—1837), франц. утопический социалист.

С. 491. *На почве религии Эрнста Геккеля...* — Геккель Эрнст (1834—1919), нем. биолог-дарвинист.

С. 491. *...историки типа Олара и Сеньбоса...* — Олар Франсуа Виктор Альфонс (1849—1928), франц. историк, специалист по истории Великой французской революции. Сеньбос Шарль (1854—1942), франц. историк-политик.

С. 492. *...все древние греки были Аристидами... и все гречанки Аспазиями... все средневековые бароны — Амадисами и Роландами...*

Аристид (ок. 540 — ок. 467 до н. э.), политический деятель в Афинах, реформатор, инициатор создания Первого афинского морского союза (Делосский союз), слыл образцом справедливости и неподкупности.

Аспазия из Милета, одна из выдающихся женщин Др. Греции, вторая жена Перикла; была привлечена к судебной ответственности по обвинению в безнравственности и непочитании богов, благодаря защите Перикла была оправдана.

Амадис Гальский — см. прим. к с. 475.

Роланд — герой средневекового французского эпоса.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ АДАМА И ЕВЫ

Впервые — «Круг». Париж, 1938. № 3. С. 165—167.

С. 495. *Stabat mater dolorosa...* — См. коммент. к работе «Пушкин и проблема чистой поэзии» (С. 141).

ПОХВАЛА МУЗЫКЕ

Впервые — «Числа». 1931. № 5. С. 202—211.

С. 496. *Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica...* — «Музыка — самый прекрасный и великий дар Бога — ей из всех сил противится сатана — она спасает от распрей и дурных мыслей. После теологии я ставлю музыку на первое и самое почетное место». Эти высказывания Лютера о музыке можно найти в его тудах по теологии (Tischreden, Nr. 968, 3815, 7034), в незавершенной книге «Περὶ τῆς μουσικῆς» («О музыке») и в письме к Л. Зенфлю.

С. 497. *«Навозну кучу разрывая...»* — Цитата из басни И.А. Крылова «Петух и жемчужное зерно».

С. 499. *Замечательный русский мыслитель... Павел Александрович Бакунин...* — Бакунин Павел Александрович (1820—1900), брат философа и революционера М.А. Бакунина (1814—1876), автор единственной книги «Основы веры и знания» (СПб., 1886), во многом созвучной работе Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого». П.А. Бакунину Бицилли посвятил отдельное исследование: П.А. Бакунин // Путь, июль, 1932, XXXIV. С. 19—38; см. также: Указ. соч. // Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурологические работы. София, 1993. Т. 1. С. 304—319).

С. 499. *Вот почему музыка достигла высшей точки своего развития в пору наибольшего расцвета этой гуманистической, «фаустовской» культуры.* — Параллель с идеями нем. историка и философа О. Шпенглера (1880—1936) и его книгой «Закат Европы».

С. 501. *«Agit enim mens aeterna quasi musicus...»* — «Вечный ум действует наподобие музыканта, желающего сделать свою мысль чувственной: он воспринимает множество звуков и приводит их в соответствующее гармоническое соотношение...» (Николай Кузанский. Книги простеца // Указ. изд. Т. 1. С. 406).

С. 501. *«Какая глубина, какая сила и какая стройность!»* — Слова из «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина.

С. 502. *...е р е с ь «Feuerzauber» и «Смерти Изольды»...* — «Zauberfeier» («Заклинание огня») и «Смерть Изольды» — заключительные сцены опер Р. Вагнера «Валькирия» и «Тристан и Изольда».

С. 503. *Дело, конечно, не о том сожалении о жизни, которое выразил умирающий Мазарини.* — Мазарини Джулио (1602—1661), кардинал, франц. государственный деятель.

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. П. МЕЩЕРСКИЙ

*ЗАМЕТКИ И МАТЕРИАЛЫ К БИОБИБЛИОГРАФИИ
РУССКИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ В ВЫСШИХ
УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕИЯХ БОЛГАРИИ.
1920—1944*

София
1955—1956

ПРЕДИСЛОВИЕ

I. Несколько лет назад я начал собирать эти материалы, руководствуясь желанием сохранить для будущего то исключительное научное и культурное наследство, которое оставили нам отдельные представители русской науки, оказавшиеся в силу ряда исторических событий вне пределов своей родины. Насколько мне известно, это первая попытка своего рода охватить путем сбора биобиблиографических материалов всю научно-педагогическую и общественно-политическую деятельность тех русских ученых, которые оказались к 1920 году за рубежом России.

Мысль о том, что со временем, при равнодушии одних и при пристрастном потакании других, вероятно, исчезнет не только память, но и плоды всех трудов и знаний этих людей, заставила меня приступить к этому неблагодарному труду.

Сохранить память о русских ученых, работавших в Болгарии, сохранить путем сбора и библиографической обработки их научное наследство — вот моя непосредственная задача.

II. В прошлом подавляющее число работ русских ученых всегда оставалось совершенно неизвестным Западу, потому что эти работы печатались только на русском языке. Вот почему одной из положительных сторон русского рассеяния следует считать предоставленную возможность ученому миру Западу непосредственно познакомиться с состоянием русской науки в лице тех ее представителей, которые в силу сложившихся политических обстоятельств были вынуждены покинуть свою страну.

Отрицательной же стороной этого великого рассеяния русских людей

ПРИЛОЖЕНИЕ

по всему миру следует признать — речь идет о русской ученой и культурной среде — ее вынужденный отрыв от России и от тех молодых научных кадров, которые формировались в течение десятилетий на родной земле.

Я очень далек от желания повторять бескритично мысль П.Я. Чаадаева в его знаменитых «Философических письмах» о том, что «мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной формы существования, ни для чего не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил... Ничего прочного, постоянного; все протекает, уходит... Мы не храним в наших сердцах ничего из тех уроков, которые предшествовали нашему собственному существованию... Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня... Каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам Бог весть откуда... Мы подобны тем детям, которых не приучили мыслить самостоятельно; в период зрелости у них не оказывается ничего своего...»

Эти утверждения, очевидно, спорны и всегда — в прошлом и, вероятно, теперь — остаются несправедливым упреком русской интеллигенции в целом.

Но отмечая неуклонный подъем в развитии целого ряда областей гуманитарных наук в России, необходимо, однако же, подчеркнуть несомненное отсутствие научной преемственности, что не может не отражаться отрицательно на общем итоге этого подъема¹. В области

¹ Несколько более осторожно, но в том же смысле в мае 1956 высказался и чл.-корр. АН СССР проф. Е.М. Жуков на страницах советского журнала «Вестник АН СССР»: «В советской исторической науке до сих пор недостаточно изучены вопросы истории мировой культуры. Главная редакция столкнулась с фактом почти полного отсутствия специалистов, занимающихся этими проблемами. Наблюдается также известное отставание в области разработки проблем историографии и источниковедения, что умножает трудности, стоящие перед авторским коллективом. Бросается в глаза почти полное отсутствие диссертаций на историографические темы по всеобщей истории... Известно, что среди зарубежных историков, не стоящих на марксистских позициях, имеется значительная группа прогрессивных ученых... вносящих свой положительный вклад в развитие науки (путем публикации новых ценных источников, материалов и т.п.), но и стремящихся к плодотворному научному контакту... Нет сомнения в том, что такого рода контакт может принести большую пользу. Но для того, чтобы установить контакт с зарубежными историками, представляющими различные направления, необходимо хорошо знать их научную продукцию, разобраться в оттенках мнений, в существующих школах. Составление "Всемирной истории" по многим разделам шло бы гораздо более быстрыми темпами, если бы институты Отделения исторических наук всегда были хорошо и полно информированы о состоянии исторической науки за рубежом. Этого нельзя сказать ни об Институте истории, ни об Институте востоковедения. Обнаружилось, что в отдельных случаях наши авторы не всегда достаточно внимательно следили за новейшими публикациями исторических документов, появившихся за рубежом. Это относится, в частности, к истории культуры и к использованию обобщающего материала...» (Жуков, Е.М. Научная проблематика и принципы издания «Всемирной истории». К выходу 1-го тома // Вестник АН СССР. 1956, кн.5, с. 38 и сл.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

исторических наук, языковедения, литературно-исследовательской работы, литературной критики и т. д. чувствуется часто отсутствие глубины и самостоятельности суждения: культурная подготовка советского специалиста еще не всегда достаточна. Этот существенный изъян может быть восполнен в известной степени внимательным и критическим исследованием того научного наследства, которое оставлено предшествующим поколением русской научной и культурной мысли. Нужды нет в том, что политические разногласия между двумя поколениями представителей русской науки — дореволюционного и эмигрантского и послереволюционного, советского — очень велики. Но не в этих разногласиях дело. Дело не в том, что все лица, о которых здесь идет речь, были почти всегда решительными противниками коммунистических идей и советского строя. Дело даже не в личной одаренности одних и научной посредственности других. Не степенью талантливости и научной подготовленности и не политическим аршином следует измерять тот вклад в русскую и европейскую культуру, который сделали эти представители русской научной мысли за границей. Мерой, с которой следует подходить к их наследству, должна быть компетентная и беспристрастная оценка их деятельности на новом поприще — достойных представителей и пропагандистов русской культуры и русской науки вне пределов их отечества. И в этом отношении заслуги этих русских людей — исключительны. Их научные достижения — очень крупны. Их влияние и их значение в развитии культуры тех стран, в которых они жили и работали, — несомненны.

Подводя итоги вкладу, внесенному русскими учеными во все области гуманитарных наук, мы должны отметить в большинстве случаев их оригинальность и богатство затронутых и разрешенных тем. Одновременно с этим необходимо указать и на свойственную почти всем им характерную черту — их более крупные исследования не носят узкопрактического, утилитарного характера, и это дает их работам черты несомненного долготлетия.

И наконец должны быть, хотя бы мимоходом, подчеркнуты исключительно трудные условия их жизни за границей, которые не могли не отразиться отрицательно на всем их творчестве. Не имея объединяющего печатного органа, работы этих ученых оказывались рассеянными в целом ряде специальных и общих журналов, и выискивать их, собрать их в одно библиографическое целое представляется очень трудной задачей. Что же касается отдельных монографий, отражающих наиболее полно мировоззрение их авторов, их знания, их осведомленность о современном

ПРИЛОЖЕНИЕ

им состоянии их наук и т. д. — дело обстоит тоже очень плохо. Отдельные научные исследования получили известность. Некоторые труды были переведены на иностранные языки. Все, что было возможно обнаружить в софийских библиотеках, — вошло в это исследование. Но к сожалению, ряд книг был издан вне пределов Болгарии, и добраться до них мне теперь не представляется возможным. Во-вторых, некоторые исследования не находили своих издателей и долгие годы оставались не изданными. Часть этих рукописей погибла, другая часть попала в руки отдельных (не всегда добросовестных) лиц, и обнаружить их иногда очень трудно. Все эти обстоятельства крайне затруднили сбор материалов и обусловили неполноту исследования.

III. Общее число русских преподавателей в Софийском государственном университете, Торговой академии в г. Варна и в так называемом Свободном университете в Софии за период с 1888 г. (основания Софийского университета) до 1944 года составляло 42 человека. Из этого числа следует выделить в особую группу пятерых преподавателей, читавших лекции в Софийском университете в дореволюционный период:

- | | |
|--------------------------------------|-----------|
| 1. П.М. Бахметьев, естествовед | 1895—1907 |
| 2. Г.А. Белковский, юрист | 1893—1897 |
| 3. О.М. Говорухин, лектор рус. языка | 1911—1925 |
| 4. М.П. Драгоманов, историк | 1889—1895 |
| 5. П.Н. Милуков, историк | 1897—1898 |

Оставшаяся группа преподавателей — 37 человек — может быть распределена по факультетам следующим образом:

Историки

- | | |
|---|-----------|
| 1. П.М. Бицилли, кафедра всеобщей истории | 1924—1949 |
| 2. Э.Д. Гримм, кафедра всеобщей истории | 1920—1923 |
| 3. Н.П. Кондаков, кафедра археологии и средневекового искусства | 1920—1922 |
| 4. В.А. Мякотин, кафедра истории Восточной Европы | 1928—1937 |

К этой группе историков принадлежит по праву и магистрант истории при Санкт-Петербургском университете — К.В. Фроловская, проживавшая в Болгарии с 1920 по 1955 год, но оказавшаяся вне стен Софийского университета.

Филологи

- | | |
|---|-----------|
| 1. Н.М. Дылевский, кафедра русского языка | 1934 |
| 2. К.В. Мочульский, кафедра всеобщей истории литературы | 1920—1922 |

ПРИЛОЖЕНИЕ

- | | |
|---|-----------|
| 3. М.Г. Попруженко, кафедра истории славянской литературы | 1920—1944 |
| 4. И.П. Созонович, кафедра всеобщей истории литературы | 1921—1922 |
| 5. Н.С. Трубецкой, кафедра сравнительного языковедения | 1920—1922 |

К этой группе русских ученых следует прибавить и следующих лиц: Ф.Г. Александрова, Н.М. Бахтина, И.А. Бунина, С.Г. Вилинского, С.М. Карцевского, Н.А. Котляревского, И.П. Нилова, В.А. Погоре-лова и др., имевших известное отношение к болгарским высшим учебным заведениям.

Богословы

- | | |
|--|-----------|
| 1. Н.Н. Глубоковский, кафедра Св. Писания и Нового Завета | 1923—1937 |
| 2. М.Э. Поснов, кафедра истории Церквей | 1924—1928 |
| 3. А.П. Рождественский, кафедра Св. Писания и Ветхого Завета | 1923—1924 |
| 4. Г.И. Шавельский, кафедра Св. Писания и Ветхого Завета | 1924—1939 |

Юристы и экономисты

- | | |
|---|-----------|
| 1. О.Н. Андерсон, Варна, кафедра статистики и эконом. географии | 1924—1944 |
| 2. И.А. Базанов, София, кафедра римского права | 1920—1943 |
| 3. П.М. Богаевский, София, кафедра международного права | 1920—1929 |
| 4. С.С. Демосфенов, София, кафедра полит. экономики | 1921—1946 |
| 5. Н.В. Долинский, Варна, кафедра полит. экономики | 1923—1944 |
| 6. И.Г. Кинкель, София, кафедра полит. экономики | 1930—1942 |
| 7. В.Н. Рененкампф, София, кафедра общей теории права | 1920—1925 |
| 8. К.Н. Соколов, кафедра государственного права | 1920—1927 |

К числу этих специалистов следует прибавить быв. доцента Юрьевского (Дерптского) университета при кафедре полит. экономики, который не сумел устроиться преподавателем в Софийском университете, — А.С. Мулюкина, скончавшегося в огромной бедности в приюте бездомных в г. Бургасе в 1953 году.

Медики

- | | |
|---|-----------|
| 1. С.С. Абрамов, кафедра общей патологии | 1921—1924 |
| 2. С.П. Алисов, ассистент при кафедре общей анатомии | 1921—1925 |
| 3. В.А. Болотов, ассистент при кафедре общей мед. физиологии | 1920—1922 |
| 4. В.П. Воробьев, кафедра общей анатомии | 1920—1921 |
| 5. В.В. Завьялов, кафедра физиологической химии | 1920—1930 |
| 6. В.В. Завьялов, ассистент при кафедре физиологической химии | 1922—1930 |

ПРИЛОЖЕНИЕ

7. Д.Д. Крылов, кафедра патологической анатомии	1925—1934
8. М.Л. Лебель, ассистент при кафедре патологической анатомии	1923—1929
9. М.А. Маньковская, ассистент при кафедре гистологии и эмбриологии	1928—1929
10. А.Ф. Маньковский, кафедра гистологии и эмбриологии	1920—1929
11. А.К. Медведев, кафедра физиологической химии	1920—1921
12. Н.М. Попов, кафедра психиатрии	1922—1937
13. Г.Е. Рейн, кафедра гинекологии и акушерства	1920—1926
14. А.М. Черевков, кафедра психологической анатомии	1922—1926
15. И.Ф. Шапшал, кафедра общей анатомии	1923—1933
16. А.А. Янишевский, кафедра нервных и душевных болезней	1922—1933

Из лиц, не устроившихся в болгарские высшие учебные заведения, еще следует упомянуть: медика, быв. проф. Юрьевского университета — Н.Ю. Калачева, технолога, быв. проф. СПб. Технологического института — Н.А. Пушина, быв. ректоров Новороссийского университета — медиков Д.Д. Кишенского (1920) и С.С. Груздева (1922), проф. фон Фриза и др.

IV. Русские ученые, начавшие прибывать к концу 1919 года в Болгарию, были очень сердечно встречены руководством университета в лице ректора — проф. Ал.Ц. Цанкова, декана историко-филологического ф-та — проф. В.Н. Златарского, декана юридического ф-та — проф. Дим. Мишайкова, декана медицинского ф-та — проф. д-ра Ив. Кипрова и др. Эти люди имеют исключительные заслуги перед болгарской наукой и культурой: именно благодаря их усилиям, упорству и неизменному расположению русские ученые нашли в Болгарии и приют, и доброе отношение, и возможность продолжить свою научную деятельность. Для того чтобы понять все трудности, которые приходилось преодолевать руководству Софийского университета в деле устройства русских ученых в научных учреждениях Болгарии, достаточно напомнить, что маленькая и несчастная Болгария только что вышла из поражений Первой мировой войны, — разгромленной, ограбленной, нищей. К этому необходимо подчеркнуть несомненно очень сильные антирусские настроения в кругах тех политических партий, которые возглавляли болгарские правительства с 1921 по 1923 год.

И вопреки всему этому, уже в расписании лекций Софийского государственного университета за летний семестр 1920—1921 учебного года мы встречаем имена историков — Кондакова и Гримма, филологов — Попруженко, Трубецкого и Мочульского, юристов — Соколова, Богаевского, Рененкампа, Базанова и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В 1920 году Софийский университет, конечно, испытывал острую необходимость улучшить, усилить свои преподавательские кадры². В общем, состав профессорской коллегии был недостаточен, а на некоторых факультетах в качественном отношении очень слаб.

факультеты	ордин. проф.	экстраорд. проф.	доценты	приват-доц.	лектор	ВСЕГО
1. Ист.-филолог.	9	5	2	5	8	29
2. Физико-матем.	9	4	4	2	—	19
3. Юридический	2	2	2	11	—	17
4. Медицинский	7	—	2	—	—	9
В ИТОГЕ:	27	11	10	18	8	74

² В своем заключительном отчетном докладе 8 декабря 1920 года проректор Софийского университета проф. Ал.Ц. Цанков сказал: «Руските колеги ни дойдоха на помощ в един момент, когато нашите собствени сили не бяха достатъчни и ние сме били особено доволни, че те, като хора с преподавателска опитност, а някои от тях и със своите авторитети, ще ни помогнат, за да издигнем престижа на Софийския Университет...» (Цит. по книге проф. Мих. Арнаудова «История на Софийския университет св. Климент Охридски през първото му полугодие 1888—1938». София: Придворна п-ца, 1939. С. 406). («Русские коллеги пришли к нам на помощь в тот момент, когда наших собственных сил было недостаточно, и мы были особенно довольны потому, что они как люди, имеющие преподавательский опыт, а некоторые из них и в силу своего авторитета помогут нам поднять престиж Софийского университета...» — Пер. с болг. И. А. Васюковой)

Другое признание, частичное и неполное, мы находим в недавно изданном 2-м томе «История на България». София: БАН., 1955. В этой книге, мы читаем на с. 839—840: «В периода след 1-а Световна война се създаде Медицинският ф-т (1918) при Софийския държавен университет. Той стана огнище за развитие на медицинската наука. На първо време в него работиха много руски учени. Макар да имаха реакционни политически възгледи, руските професори-емигранти Воробьев, И. Шапшал, А. Манковски, В. Завялов, А. Черевков, А. Медведев, С. Абрамов, Д. Крылов, Н. Попов, А. Янишевски и др. допринесоха за развитието на младата медицинска наука у нас, като принесоха опита и научните постижения на руските университети от Москва, Петроград, Киев и други градове. В преподаването на някои руски професори (В. Завялов, А. Черевков, А. Янишевски) бяха намерили място някои идеи от павловската физиология... През 20-те години в Медицинския ф-т... работиха солидни руски учени Н.М. Попов и А.А. Янишевски. Със своите трудове и практическа дейност те придвижиха неврологията и психиатрията напред...» («В период после Первой мировой войны при Софийском государственном университете был создан медицинский факультет (1918). Он стал центром развития медицинской науки. В первое время на нем работало много русских ученых. Русские профессора-эмигранты Воробьев, И. Шапшал, А. Манковский, В. Завялов, А. Черевков, А. Медведев, С. Абрамов, Д. Крылов, Н. Попов, А. Янишевский и др., хотя и разделяли реакционные политические взгляды, внесли большой вклад в развитие молодой медицинской науки в нашей стране, внедрив опыт и научные достижения российских университетов Москвы, Петрограда, Киева и других городов. В преподавательской деятельности ряда русских профессоров (В. Завьялова, А. Черевкова, А. Янишевского) нашли место некоторые идеи павловской физиологии... В 20-е годы на медицинском факультете работали солидные русские ученые Н.М. Попов и А.А. Янишевский. Своими трудами и практической деятельностью они способствовали прогрессу неврологии и психиатрии...» — Пер. с болг. И.А. Васюковой)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Эта таблица дает представление о том, какая огромная научно-педагогическая и организационная работа предстояла русским ученым для упорядочения занятий на трех гуманитарных факультетах. Притом не следует забывать, что в первые же годы своего пребывания в Болгарии русские ученые содействовали созданию богословского факультета и организации так называемого Свободного университета в Софии (инициатива быв. проф. международного права Киевского университета П.М. Богаевского).

И наконец, в конце этих вступительных строк, я даю точный текст договорных условий, продержавшихся почти без изменений с 1920 по 1944 год, на основании которых и были законтрактованы русские ученые на болгарскую государственную службу. Все другие данные, читатель найдет в самом тексте настоящего исследования.

София, 1955
А.М.

ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ БИЦИЛЛИ

Ординарный профессор историко-филологического факультета Софийского государственного университета “Св. Климент Охридски” при кафедре новой и новейшей истории Европы с 1 января 1924 до 1 июня 1949.

«Рим погиб потому, что лишь наполовину выполнил свою миссию *regere imperio populos*. Феодализация Империи была скорее *продуктом*, нежели *причиной* гнета литургической системы. С народно-хозяйственной точки зрения распадение Империи было разложением мертвеца: оно не имеет ничего общего, кроме хронологического совпадения, ни с отпадением отдельных провинций, ни с административным разделением на префектуры...

Римская Империя создавалась главным образом завоеванием... колонизация же играла только второстепенную роль.

В истории Англии такая же второстепенная роль принадлежит завоеванию — нужды нет, что именно завоеванием ей досталась жемчужина ее Империи.

Большинство войн, веденных Англией, были войны в *защиту* Империи, и не завоеванием, а колонизацией выполнила Англия освоение заокеанских территорий. В этом глубокое отличие Британии от Рима и сходство ее с судьбами России. В истории Рима отсутствует один первостепенной важности момент: римляне не имели понятия о том, что такое *освоение земли* — с народно-хозяйственной точки зрения... Напротив, вся русская история есть история упорного *труда*. Наши Помпеи и Цезари, конквистадоры Средней Азии осваивали беспредельные пустыни: с этой точки зрения можно сказать, что в истории образования нашей Азиатской империи завоевание стоит на втором месте.

Со всем этим связана еще и другая важная сторона дела. Британия, Франция, Испания вышли на путь образования “Империи” в моменты, когда развитие британцев, французов, испанцев как национальных типов было завершено. В новые земли они понесли веками сложившиеся культурные привычки, вкусы, традиции, предрассудки, несокрушимую национальную гордость и национальное высокомерие ... Ничего подобного не было в России... Русская колонизация открывает собою русскую историю. Как и в Риме, процессы образования “нации” являются в России двумя сторонами одного и того же процесса: “расширение

России” приводит к тем же результатам, что и римский синойкизм. Но развитие русской народности в самом процессе колонизации привело к тому, что в России — по крайней мере до последнего времени — “национального вопроса” не существовало. Пресловутая “национальная исключительность” допетровской Руси на деле была лишь формой выражения *религиозной* исключительности: Русь оберегала свое правоверие, а не свою “чистоту крови”... И русский народ, подобно прочим народам Европы, играл всегда *активную* роль в своих сношениях с народами Востока; и он был и остался *державным* народом. Свое подчинение монголам он переживал как нечто противоестественное, как падение, как оскорбление величества. И он сознательно нес “инородцам” свою высшую *христианскую культуру*. Но, приобщая к ней “инородцев”, он тут же открывал им доступ в свои ряды: православный “инородец” *ipso facto* становился “русским”.

“Руссофикация” Востока как сознательно осуществляемое задание — если отвлечься от случайностей и мелочей — была всегда — от Андрея Боголюбского до Николая II — только христианизацией. В этом отношении в истории России нет перерывов и переломов... Римское завоевание и следовавший за ним синойкизм создавали *перерыв* в спонтанном развитии покоренных народов. Делаясь “римлянами”, они утрачивали свое лицо и взамен не приобретали, в сущности, ничего. Напротив, русская колонизация была *сама по себе* творческой деятельностью. Русь не накапливала чужих ценностей, но создавала *свои*. Выработка русской нации на колонизационных путях была *творческим, а не механическим*, как в Риме, процессом...

И вот тут надобно настойчиво и еще раз подчеркнуть громадное различие исторических судеб обеих Империй. Тот сложный процесс, который именуется “падением Римской Империи”, протекал в организме действительно “одряхлевшем” — поскольку этот организм остановился в своем росте и все свои отправления подчинил соображениям *самосохранения*. Напротив, Россия — до революции — была полна жизненных сил, росла и развивалась буйно и порывисто, находилась в процессе выработки высших и сложных форм жизни.

Революция явилась, как все революции, неизбежным следствием давно установившегося несоответствия между “содержанием” русской исторической жизни и давившей ее политической “формой”; но, раз появившись, она сама стала *фактором*. Она не только *освободила* накопившиеся силы, она их и *направила*. Было много и роковых сцеплений *случайностей*, и нисколько не “закономерного” *безволия* у

ПРИЛОЖЕНИЕ

одних, и опять-таки нисколько не “неотвратимой” *злой воли* у других — в результате чего революция явилась силой, несущей неоправданно много разрушений и смертей.

Это — во-первых. Во-вторых, надо заметить, что русская революция, строго говоря, не была процессом разложения *Империи*. Мы знаем, что у “империй” есть два пути развития. Они или распадаются, или превращаются в национальные государства сложного строения. Россия с самого начала шла преимущественно этим вторым путем. Ее “имперское” развитие было тем же самым, что и развитие русского народа. И гибель “Российской Империи” означала бы потому не просто крушение имперского единства, не просто “возврат к допетровской Руси”, а нечто гораздо более грозное — конец национального бытия».

П.М. Бицилли. *Julius Hatschek. Britisches und Römisches Weltreich*. 1921 (Критика и библиография. Русская мысль. Прага. 1923. Кн. 1—2. С. 346—356)*.

В архивах Министерства народного просвещения, ректората Софийского университета мне не удалось найти никаких документов, связанных с почти 25-летним пребыванием П.М. Бицилли в Софийском университете. Какая-то злая и преднамеренная воля, вопреки закону и установленным порядкам, содействовала, очевидно, изъятию всех документов и данных, по которым исследователь мог бы собрать нужные ему материалы. Вот почему я был вынужден ограничиться самыми краткими данными и теми материалами, которые мне удалось собрать об этом талантливом, очень тонком и очень знающем русском ученом.

I. Из краткой автобиографии, которая находится в архиве покойного профессора, мы узнаем, что «...Бицилли П.М., родился в г. Одессе, 13 сентября 1879 г. Мой отец, по происхождению из среды мелкопоместного дворянства, служил секретарем Одесского городского кредитного общества. Мать, урожденная Штейнгард, еврейской семьи. Среднее образование получил в Одесской II-ой гимназии, высшее — на Историко-филологическом ф-те Новороссийского (Одесского) У-та. По окончании его, в 1904, был оставлен при нем в качестве стипендиата для подготовки к магистерскому экзамену по кафедре всеобщей истории. В 1910 сдал магистерский экзамен и был избран приват-доцентом

* А.П. Мещерский приводит рецензию Бицилли на труд Ю. Хачека в редакции, отличающейся от текста в «Русской мысли», на которую он ссылается. — *Прим. сост.*

всеобщей истории в Новороссийском У-те. Одновременно преподавал историю Западной Европы на Одесских Высших Женских Курсах, а также историю в VIII-х классах нескольких Одесских женских гимназий. В 1917, по защите в Петербургском У-те диссертации на тему "Салимбене. Очерки итальянской культуры XIII века", получил степень магистра всеобщей истории и был избран штатным доцентом, а спустя несколько месяцев экстраординарным профессором. В 1918 был приглашен занять в качестве ординарного профессора кафедру всеобщей истории в Саратовском У-те, но в силу сложившихся обстоятельств, не имел возможности переехать туда.

В годы учения примыкал к левым течениям студенчества; впоследствии зачислился в партию социалистов-революционеров. Впрочем, будучи поглощен преподавательской и научной работой, активного участия в партийной жизни не принимал.

Как и вся окружавшая меня интеллигентская среда, я с радостью принял Февральскую революцию... Хотя, в бурные 1917/1920 г.г. я был далек от активной политики, не участвуя непосредственно в Гражданской войне и не разделяя ее идеологических обоснований, но по своей установке, по связям, которые поддерживал, находился в лагере враждебном Октябрьской революции и, когда наступил неизбежный конец контр-революции, вместе с людьми меня окружавшими, покинул родину и поселился в Югославии, где занимал должность приват-доцента всеобщей истории в Скоплянском У-те (Македония). В 1924, по рекомендации покойного Э.Д. Гримма*, занимавшего кафедру новой истории Западной Европы в Софийском У-те... был избран на эту кафедру в качестве ординарного профессора, и переехал в Софию, где нахожусь и сейчас...

...Оторванный и от родины, и от эмигрантской общественности (которая, говоря вообще — по крайней мере там, где я находился, вдохновлялась совсем иными идеями и надеждами), я всецело отдался научным занятиям. Мною было напечатано много статей на общественно-исторические, а еще более на литературоведческие и лингвистические темы. Работы по последним двум вопросам были напечатаны в *Zeitschrift für Slavische Philologie*, *Slavia*, *Revue des études Slaves*, в Годишник на Софийския У-т. Я сотрудничал в русских периодических изданиях, выходивших в Париже: *Современные записки*, *Русские за-*

* а также по совету Н.П. Кондакова — А.М.

писки, Звено, Числа и др., а также в ряде болгарских периодических изданий...»

Вот почти все, что о себе пожелал сказать этот исключительно скромный и взыскательный к себе человек.

III. После смерти П.М. Бицилли († 25 августа 1953 года) автор этих очерков начал собирать материалы для составления библиографии трудов покойного профессора. За полтора года кропотливого выискивания необходимых материалов выяснилось, что П.М. Бицилли за 48 лет своей преподавательской и научно-исследовательской деятельности, протекавшей, в общем, в очень благоприятной для творческой работы обстановке, написал: 27 отдельных исследований, 144 статьи и 118 заметок и рецензий. Этот цифровой перечень, конечно, нельзя считать полным: ряд библиографических источников был недоступен составителю.

Просматривая заглавия газет и журналов, в которых сотрудничал П.М. Бицилли, мы находим, что он участвовал в 21 русском (дореволюционном и эмигрантском) издании, в 17 болгарских изданиях, в 4 английских, в 3 французских, 2 итальянских, 4 немецких, 2 испанских, 2 чешских и т. д.

Самый факт постоянного сотрудничества в лучших, ведущих периодических изданиях Европы подсказывает мысль, что сотрудничество П.М. Бицилли считалось ценным, и имя его, далеко перешагнув за стены Софийского университета, было очень хорошо известно в Европе и Америке.

Один экземпляр этой библиографии, распространенный мною на началах рукописи, под заглавием «Библиография трудов профессора П.М. Бицилли. София, 1954» был передан на сохранение (и использование) Болгарскому библиографическому институту в Софии и записан в инвентарной книге института под № Д-1880/54.

III. Выехав из Одессы в феврале 1920 года, П.М. Бицилли с семьей — через Салоники — добрался до Югославии, где и осел в городе Вранье.

Безнадежность положения принудили его написать академику Н.П. Кондакову письмо, в котором мы находим подробное описание условий его жизни в ту пору¹:

¹ Очевидно, это письмо, как и приводимое ниже *curriculum vitae* и прошение П.М. Бицилли о назначении его преподавателем в Софийский университет, Н.П. Кондаков передал со своим ходатайством проф. Златарскому. Эти два документа я обнаружил в архиве покойного В.Н. Златарского, переданного его наследниками в Архивный институт Болгарской Академии наук (фонд № 9 инв. № 2741 и 2745).

Вранье, 28 марта, 1920

Глубокоуважаемый Никодим Павлович,

Был до сих пор убежден, что Вы находитесь в Белграде, и делал безуспешные попытки снестись с Вами. Только вчера из письма Кишенского узнал, что Вы остались в Софии, куда и спешу написать Вам. Не удивляйтесь, если получите от меня еще одно, или даже два письма одинакового содержания: я решил использовать все оказии, чтобы застраховать себя. У меня к Вам большая просьба: оказать мне, если для Вас это возможно, какое-либо содействие, чтобы получить в Сербии, — или, если нельзя в Сербии, — то в Болгарии, то или иное место — университетского преподавателя, Schulmeistera, библиотекаря и т.п. Пока дело со мною обстоит очень для меня плохо. Выяснилось, что свободных кафедр истории в Сербии не имеется. Правда, у них существуют еще сверхштатные профессуры, но получить таковую может только человек, так или иначе известный, чего нельзя сказать о meine Wenigkeit: впрочем — по-видимому — за русской исторической наукой здесь плохо, вообще, следят, к тому же здесь широко практикуется русскими самозванство. Поэтому даже простое подтверждение того, что я написал о себе декану философского факультета в моем curriculum vitae, т. е., что я профессор Новороссийского Университета, что у меня имеются такие-то и такие-то печатные работы — которые Вы знаете и о которых Вы сказали однажды доброе слово, — даже говорю я, простое подтверждение со стороны ученого, здесь хорошо известного и ценимого, имело бы большое значение. Самое простое — со стороны белградского ареопага было потребовать мои труды на просмотр. Но я сомневаюсь, чтобы это было сделано, т. к. насколько мне кажется, здесь никто не интересуется вопросами романского средневековья и ренессанса и я бы попросту не нашел бы здесь рецензентов. Пока я уже месяц сижу в г. Вранье, где нельзя достать ни единой книги, и шалею от вынужденного абсолютного безделья. Если, чего я опасюсь, это положение продлится, — это будет равносильно отбыванию каторги. В конце концов мне все равно: я бы охотно взял и учительское место (напр. русского языка, французского или латинского), лишь бы в городе, где имеются библиотеки и книжные магазины. Особенно обидно попасть в страну, где столько интересного для историка, где так мало еще в области исследования сделано, и быть поставленным в условия, исключающие всякую возможность научной работы. Очень бы хотелось узнать, как Вы доехали, как устроились и как чувствуете себя. Если есть возможность и охота, напишите мне через Д.П. Ки-

ПРИЛОЖЕНИЕ

шенского¹. Не знаете ли Вы, где находится А.Н. Грабарь? Прошу Вас передать мой привет Екатерине Николаевне.

Жму Вашу руку,
Искренно преданный Вам
П. Бицилли

Вероятно, Н.П. Кондаков или В.Н. Златарский затребовали от П.М. Бицилли прошение на имя декана историко-филологического факультета Софийского университета для назначения его на тогда еще свободную должность заведующего кафедрой всеобщей истории. Это прошение было написано 14 мая 1920 года и послано в Софию.

Господину декану филологического
факультета Софийского Университета
от и.д. экстраординарного профессора
Новороссийского Университета
по кафедре всеобщей истории
Петра Михайловича Бицилли

Имею честь просить факультет допустить меня к конкурсу на замещение вакантной кафедры всеобщей истории. При сем прилагаю мое краткое *curriculum vitae* с показанием моих печатных работ...

...По окончании Университета был оставлен в качестве профессорского стипендиата для подготовки к профессуре. По выдержании магистерского экзамена был принят в число приват-доцентов Новороссийского У-та. Дважды ездил по поручению факультета в научные командировки за границу. Результатом занятий в библиотеках Парижа и Флоренции явилась магистерская диссертация "Салимбене, очерки..." (Одесса, 1916, В Записках Новороссийского У-та. Том XII), которую защитил в Петроградском У-те в 1917 г. (оппонентами были проф. И.М. Гревс и Д.К. Петров). Историко-филологическим факультетом Петроградского У-та был удостоен степени магистра всеобщей истории. В том же году был избран Новороссийским У-том в доценты и Саратовским У-том в ординарные профессора по всеобщей истории. В силу политических обстоятельств (Гражданская война и перерыв сообщений) остался в Одессе, и в 1919 г., когда освободилась кафедра всеобщей исто-

¹ Проф. Д.П. Кишенский — медик, быв. ректор Новороссийского университета.

ПРИЛОЖЕНИЕ

рин², был избран факультетом и Советом Новороссийского У-та на нее в качестве и.д. экстраординарного профессора.

С 1911 состоит преподавателем и членом факультета и Совета Одесских Высших Женских Курсов, а с 1918 г., профессором Одесского Политехнического института. В указанных высших учебных заведениях читал курсы и вел практические занятия почти по всем отделам всеобщей истории.

Кроме диссертации выпустил в свет следующие отдельные печатные работы: "Элементы средневековой культуры" (Одесса, Гносис. 1919) и "Падение Римской империи" (Одесса, 1920).

Кроме того, имеет многочисленные статьи и рецензии, печатавшиеся в Журнале М-ва народного просвещения, в Научном историческом журнале Кареева, в Летописи Одесского Об-ва истории и древностей, в Записках Одесского историко-филологического об-ва, в Исторических известиях Московского исторического об-ва (в последнем журнале была постоянным сотрудником).

О работах П.М. Бицилли имеются рецензии проф. Карсавина в Историческом Вестнике и в Русской Мысли (Салимбене), проф. Забугина в *Giornale di Letteratura Italiana* (о той же книге) и акад. Кондакова в Одесском листке (об Элементах средневековой культуры). Большинство печатных работ находится при нем и может быть представлено факультету для ознакомления.

(п.) Петр Мих. Бицилли
Вранье, Югославия
14 мая 1920 г.

Хотя это и не установлено, но можно считать вероятным, что прошение Э.Д. Гримма, поданное, как мы знаем, в апреле-мае 1920 года, опередило эту инициативу П.М. Бицилли, и ему ничего не оставалось другого, как принять предложение Скопьянского университета (Македония) и занять место доцента при кафедре всеобщей истории в городе Скопле.

Жизнь П.М. Бицилли в Скопле протекала очень скучно. Лишенный возможности следить за развитием исторической науки, работая без необходимых книг, П.М. Бицилли читает лекции, пишет статьи, путешествует.

Этот период его жизни освещен им в письмах одному его старому и доброму знакомому, К<лавдии> В<асильевне> Ф<лоровской>.

² Из-за преждевременной и трагической смерти профессора Вл. Эд. Крусмана.

ПРИЛОЖЕНИЕ

который, уезжая в августе этого года в Россию, передал мне пачку этих писем.

Для более полного освещения этого периода, я позволяю себе дать, с некоторыми пояснениями, выдержки из этих писем:

Из письма № 1 б/д 1921:

...Скучно Вам, — скучно и нам. Все же — только в славянских землях русские не чувствуют себя на положении жидов... Я понемногу приспособляюсь к “независящим обстоятельствам”, т. е. к составу библиотеки...

...В общем же, — не знаю, как “Ваши” славяне, но “наши” — очень неплохой народ, только в том, что касается области “духа”, с малым еще масштабом и с малым куражем, но т. к. они люди способные и сердечные, то это у них пройдет, надо думать.

...Сегодня у меня великий день: появилось в печати мое первое сербское произведение — комплект лекций, которые я здесь читал в нашей русской колонии (запугивал желтой опасностью), — в местном “Экономическом вестнике”. Там же — профессора-искусствоведа Н.Л. (Окунева) рецензия на... детский спектакль. Это ничего: печатался же белградский Петрониевич (известный философ) в “Вестнике департамента полиции”. Надеюсь, впрочем, что мне удастся устроиться и в более значительном месте: именно в Giornale di Letteratura Italiana, куда Забугин¹ передал одну мою статейку с юбилеем Sommo poeta... Стосе выпустил к юбилею особую книгу: La Poesia di Dante. По-видимому, что-то интересное готовит Н. Cochin. Известно ли Вам, что св. Престол особым постановлением объявил Dante безупречным католиком...

Интересуясь разными древностями, разбросанными так щедро вообще на Балканах, П.М. Бицилли увлекался палеографией и римскими и византийскими памятниками и надписями. Отсутствие необходимых пособий ставило его в необходимость за всякой более или менее серьезной справкой обращаться в Софию:

Из письма № 2 б/д 1922:

...Можно ли Вам дать одно поручение, — если только Вы посещаете Университет? Посмотреть III том Corp^{us} Inscriptionum Latinarum, не имеется ли там подлисы из Скопле (Scupis), посвященной Септимию Северу. Дело в том, что у меня собралось несколько надписей, гл. образом

¹ О нем же см. письмо № 19 / 25 дек. 1923: «Окунев сообщил, что бедняга Забугин погиб в Швейцарии — сорвался с кручи. Мне его жаль, п. ч. он был очень добрый человек и отличный товарищ...»

ПРИЛОЖЕНИЕ

из окрестностей Скопле, где живой души не бывало; эти наверное не изданы... А среди моей коллекции имеется и надпись, найденная в самом Скопле. Вот я и не знаю, посылать ли ее для напечатания, или нет. На всякий случай, я бы очень просил Вас заглянуть и в *Ephem<eris> Eriq<arhica>* За время войны: надо очистить совесть... Еще просьба: выписать из *Corp. Insc. Lat., III Suppl<ementa>*, надпись 8270 и все относящееся к ней, надеюсь, что в Софийских библиотеках все это имеется...

Из открытки № 13 / 25 окт. 1922:

...Опять приходится Вас беспокоить по эпитафической части: посмотрите ради Бога, у *Wilmanns'a Exempl<a> Inscript<ionum> Lat<inarum>*, что может значить такая группа *V.P.O.R.*, а также сигла Ξ ? У меня под руками только *Dessau* и маленький *Man<uscriptum> Hocpli*. Из них я ничего выцедить не мог. Сигла Ξ просто на просто даже не показана. *Wilmanns* несомненно в Софийской библиотеке имеется. Выручите!..

Из письма № 15 / 12 ноября 1922:

...Ужасно трудно работать без *Corpus'a*. Неужели кроме выписанной Вами надписи, относящейся к Септимию Северу нет никакой другой в Скопле?.. Надпись моя помещена во дворе казенного дома... и читается по-видимому (я ее видел мельком под ярким солнцем, мешавшим читать...)

...Если Вы еще раз проверите, нет ли ее в отделе *Moesia superior*, то я буду Вам бесконечно признателен... Северова надпись интересна в силу некоторых особенностей титулатуры.

Жизнь профессора в Скопле протекала в исключительно тяжелых для научной работы условиях:

Из письма № 6 / 8 апр. 1922:

...У нас мало хорошего. Сильно прижали в материальном отношении, хотя и без того трудно было жить; а между тем теперь придется делать регулярные отчисления на посылки в Одессу, где положение отчаянное. Т. ч. мои мечты пожить летом в Праге и там, как следует, поработать — рассеялись. Остается одно, подобно *Мольеровскому* герою *vivre roué manger...*

Или вот еще выдержка

из письма № 16 / 5 дек. 1922:

Мать моя пишет мне из Одессы, что хочет приехать ко мне, и ломаю себе голову над тем, как это устроить...

Или вот:

из письма № 5 / 7 марта 1922:

...Скука ужасающая. Работать не могу. Тянет в Прагу, а еще больше домой. Нет ли в Софийском У-те вакансии по всеобщей истории? Раньше имелась. Я бы попробовал сунуться...

Еще:

...Получить возможность выбраться отсюда составляет в данный момент предел моих желаний. Масштабы у меня с Вами не совпадают: Вы еще можете мечтать о Фрейбурге или Париже, но для меня, после 3-х лет, проведенных в Скопле, и София кажется чем-то вроде Парижа...

Из письма № 11 / 29 июня 1922.

И вопреки полному, кажется, отсутствию условий для плодотворной научной работы, П.М. Бицилли дал ряд блестящих произведений, делающих честь русской исторической науке.

Прежде всего следует указать на чрезвычайно интересную и оригинальную статью: «"Восток" и "Запад" в истории Старого Света», помещенную в евразийском сборнике *На путях*. Утверждения Евразийцев. Берлин, 1922. Кн. 2. С. 317—340¹. Затем: «Нация и гражданство в средневековой коммуне» — В: *Buličev zbornik* (Strena Buličuana). Zagreb, 1923. S. 591—593. И: «Католичество и Римская Церковь». — В сборнике статей: *Россия и Латинство*. Берлин, изд. «Логос», 1923. С. 40—80².

Оставляя в стороне ряд блестящих рецензий (например на книги Освальда Шпенглера, Эдуарда Мейера и др. в журнале «Русская мысль», София, 1921—1922), необходимо указать на курс лекций, читанных на историко-философском факультете Скопьянского университета за период 1921—1922 гг., изданий на сербском языке под заглавием

¹ ...На днях буду читать лекцию о "Евразии" на сербском языке. Потом повторю по-русски. Надеюсь, что заглавие введет публику в заблуждение (решат, что дело идет о евреях) и потому привлечет ее... (*Из письма № 5 / 7 марта 1922*).

² ...Получил сборник "Россия и Латинство". Статьи в общем хороши; но способны убедить только убежденных. Если бы меня потянуло в католическую исповедальню, такая книжка меня бы не остановила ни на минуту. Да, думается, и никакая другая. Ведь, к тому же, и тянет-то как раз то самое, что авторы (из них же первый сьмь аз) "бичуют": "юридизм", т. е. оформленность, определенность, порядок, ясность, освобождение от "das Ich", от ответственности; в католицизме спасаются так сказать духовные "старые холостяки", как в пансионе с полным содержанием, где не нужно заботиться о собственном хозяйстве... (*Из письма № 17 / 8 ноября 1923*).

См. и реакцию со стороны католических кругов на эту книгу в *a'Herbigny, Michel. Les Russes "Eurasines et le catholicisme"*. — In: *Orientalia christiana. Rome. Sept. Oct. 1924. P.P. 70—78. "...certain P. Bizzilli..."*

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Увод у светску историју». Београд, штамп. Геце Кон, 1923. 203 с. 8°, а также и на совершенно замечательную книгу под заглавием «Очерки теории исторической науки». Прага, изд. «Пламя», 1925. 339 с. 8°.

О всех трудностях, с которыми было связано издание первой книги (на сербском языке), рассказывает сам профессор в своих письмах, полных шутивого осуждения за «свою смелость»:

Из письма № 3 / 3 января 1922:

...Письмо мое имеет целью признаться Вам в одном нехорошем поступке: я в настоящее время пишу не более не менее как... *всемирную историю* (!!?) на *сербском языке* страниц эдак в 200, а то и 250, пишу все исключительно “от ума своего”, единственно из любостязания $\pi\lambda\epsilon\omicron\nu\acute{\epsilon}\xi\upsilon\delta(\alpha\sigma)$ и в целях приобрести себе брюки вместо того суррогата их, которым я в настоящее время располагаю. Пишу с отвращением и с величайшими усилиями. Едва только я пробую напялить на мои “идеи” сербскую форму, как эти идеи частью засакивают в какие-то совсем отдаленные уголки моей головы, как-то сморщиваются и съеживаются, становятся удивительно тощими и противными, — одним словом, причиняют мне много хлопот и беспокойств. Кроме того, оказалось, что для целого ряда понятий, выходящих из рамок комнатного, уличного и “парламентского” обихода, у сербов нет вовсе никаких обозначений: очевидно, в этом не было надобности. Новаторства же я себе не позволяю. Выйдет из всего нечто очень, должно быть, гладкое; но у них по части истории вне-балканских частей земного шара *нет ничего*, кроме учебника Н.И. Кареева, переведенного под чужим именем; так что я надеюсь, что брюки я все-таки себе оплачу...

Из письма № 4 / 23 февр. 1922:

Я занят исключительно редактированием моей “отдактилографированной” — (хорошее слово!) рукописи. Никогда не думал, что это так кропотливо, утомительно и длинно. Сажу над этим до одури... В виде

¹ Эта написанная в Скопле в течение 1920—1922 гг. книга представляла для П.М. Бицилли исключительный интерес: его полемика с быв. проф. С.-Петербургского университета Л.П. Карсавиным, начавшаяся еще в России, имела большое значение в развитии идейных основ для дальнейшего научного творчества проф. П.М. Бицилли. Вот почему задержка издательства беспокоила его и раздражала: «Из Праги ни слуху ни духу. Так и не знаю, будет ли печататься моя книга, или не будет...» (*Из письма № 14 / 30 окт. 1922*). На эту книгу см. и рецензии:

1. Кизеветтер, А. Об “Очерках теории исторической науки” П.М. Бицилли. Прага, 1925 (*Критика и библиография*). — Газ. «Руль». Берлин. VI, № 1286 / 25 февраля 1925. 2. Бахтин, Н. Проф. Бицилли. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925. (Отзыв о книгах). — Журнал «Звено». Париж. III. № 112 / 16 марта 1925. 3. Чижевский, Д. П.М. Бицилли. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925 (*Критика и библиография*). — Журнал «Современные записки». Париж. 1929. Кн. 39. С. 542—547.

ПРИЛОЖЕНИЕ

же отдыха перевожу на французский язык статьи (профессора-слависта С.А.) Кульбакина о *h, h, fi, h* — и т. под. замечательных вещах...

Из письма № 5 / 7 марта 1922:

...Я свою знаменитую книгу на сербском языке кончил и послал в Белград для печатания. Эта книга ляжет тяжелым камнем на моей совести и главное выходит, что продал я черту душу задаром — за 10% продажной цены...

Из письма № 11 / 29 июня 1922:

...Понимаете ли Вы по-сербски? Если да, то я Вам пришлю мое произведение, написанное на этом языке... Оно носит громкое название "Введение во всемирную историю" и отличается тем достоинством, что благодаря ему, мы могли кое-как прожить это лето¹. Но "критика" нашла в нем и другие достоинства — для меня не столь очевидные, и, читая последнюю рецензию, я чувствую себя чем-то вроде не то Шаляпина, не то маршала Фоша, — гением и благодетелем человечества...

Неприятности, случившиеся с Э.Д. Гриммом, которые, как мы знаем, закончились его высылкой из Болгарии, принудили факультетский и академический советы Софийского университета, по предложению проф. В.Н. Златарского, остановить свой выбор на П.М. Бицилли. 17 октября 1923 года Министерство народного просвещения дало свое официальное согласие на избрание профессора П.М. Бицилли заведующим кафедрой всеобщей истории при Софийском университете. Получив уведомление о своем избрании, П.М. Бицилли стал готовиться к отъезду своему из Скопле:

Из письма № 17 / 8 ноября 1923:

...Сердечно благодарю Вас за сообщение об избрании. Я очень рад. Как только получу официальное уведомление, приступлю к хлопотам о выезде. Это дело нелегкое. Надо сначала получить отставку — иначе, — конечно, не выпустят; затем выправить "паспорт Лиги Наций"... все это потребует немало времени: местные канцелярии работают столь же

¹ «Не писал Вам давно, п. ч. не знал где брошу якорь. Теперь это выяснилось. В Илоке проживем, должно быть, весь август. Затем — обратно в Скопле... Илок — местечко на Дунае, под стенами старого францисканского монастыря. Шесть человек братьев как будто сошедшие с фрески Джотто; тем удивительнее выпивать с ними вино и беседовать о разных современных материях. В библиотеке нашел интереснейшие вещи. Брат Гвардиан так мил, что дает редчайшие кнжиги на дом...». (Из открытки № 10 / 25 июля 1922. Илок, Сремская обл.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

медленно, сколь и небрежно. Контракт на 3 года меня не страшит, п. ч. я не думаю, чтобы можно было скоро возвратиться домой...

Из письма № 18 / 15 дек. 1923:

...Я получил уже официальное уведомление и ответил благодарностью и, конечно, согласием; но не указал срока, когда прибуду. Думаю, впрочем, что торопиться сейчас — не было бы смысла. Как не спешить, все же прошло бы около месяца, так что начинать семестр было бы уже поздно, а между тем мой отъезд мог бы поставить в затруднительное положение местных студентов. Поэтому лучше закончить семестр на месте и начинать *via puova* — со второго. На днях соберусь и напишу об этом и Златарскому...

Из письма № 19 / 25 дек. 1923:

...Со мною случилась большая неприятность: я был уверен, что у Вас и у нас семестр кончается одновременно, т. е. 1 февраля, а вчера случайно — из письма Окунева — узнал, что у Вас семестр уже кончился и следовательно — надо полагать, что 1 февр. начнется новый. Между тем я отправил в Белград мой льготный билет для обмена на следующий год, а при нынешней отчаянной высоте тарифов выезжать без льготы было бы слишком трудно. Получу же новый — вряд ли раньше первой четверти января... Как быть? Не известно ли Вам?..

Наконец, преодолев все трудности переезда, П.М. Бицилли со всей семьей перебрался в конце января 1924 в Софию. 10 марта он принял на себя официально обязанности заведующего кафедрой всеобщей истории, начав свою педагогическую и научную деятельность вступительной лекцией на тему «Проблемы современной истории» (В: *Годишник на Софийския ун-т. Историко-филологич. ф-т. Том XX. 1924, с. 1—15*).

IV. Жизнь П.М. Бицилли в Болгарии протекала чрезвычайно однообразно. Редкими были поездки за границу (Италия, Франция, Чехословакия, Югославия), редким было его участие в съездах русских ученых за границей (III съезд, Прага, 28 сент. — 2 окт. 1924. Доклады: 1. Культура и Цивилизация. Основы для построения синтеза истории западно-европейской культуры; 2. Проблема Возрождения в современной исторической науке; 3. Гностицизм и начало христианства. IV съезд, Белград, 16—23 сент. 1928. Доклады: 1. Л.Н. Толстой, «Война и мир» и русский пародийный эпос; 2. Понятие общества и общей воли у Ж.Ж. Руссо. V съезд, София. 14—21 сент. 1930. Доклад: Язык и народность. К вопросу об образовании русского литературного языка).

К сожалению, первые четыре доклада нигде не были напечатаны, и их следует считать для нас навсегда потерянными.

Таковыми же редкими были и выступления П.М. Бицилли на общественных празднествах: исключительно, кажется, на так называемых «Днях русской культуры» в Софии и провинции.

Все свое время и все свои силы П.М. Бицилли сосредотачивал на разработке лекций, к которым всегда очень тщательно готовился: за 24 года своего преподавания в Софийском университете П.М. Бицилли ни разу не повторил курса своих лекций; на чтении — эрудиция этого ученого была в полном смысле слова энциклопедической: он свободно читал на семи современных языках, кроме того, что великолепно владел латинским и древнегреческим языками, — на писании своих трудов, студий, заметок.

Со стороны преподавательской коллегии университета П.М. Бицилли почти всегда встречал в прошлом и понимание, и поддержку, и уважение. Только один раз, насколько я знаю, на некоторых членов Академического совета университета нашло какое-то затмение. Это было в 1932 году, накануне голосования для продолжения нового срока П.М. Бицилли на очередные четыре года. Весть о возможном прекращении контракта облетела сразу же многих ученых во всем мире. Отзвук этого неприятного для Софийского университета момента я нашел даже в архиве известного болгарского историка профессора Гавриила И. Кацарова, которому проф. М.И. Ростовцев из Нью-Хейвена (Коннектикут, США) писал с едва прикрытым раздражением: «Неужели ничего нельзя сделать для Бицилли?» (Архивный фонд проф. Г.И. Кацарова. Письмо от 4 ноября 1932. В: Архивном институте БАН). К счастью, вопрос этот был улажен, и научная деятельность П.М. Бицилли в стенах Софийского университета продолжилась еще 16 лет.

За период 1924—1949 гг. П.М. Бицилли прочел следующий курс лекций:

1. Политическая и социальная новая и новейшая история Западной Европы,
2. История европейской культуры (Средневековье, Возрождение, Век абсолютизма, Век просвещения, Французская революция),
3. Русская культура и Европа,
4. Основные проблемы философии истории,
5. Политические теории в истории Европы XVI—XX вв.,
6. Исторические синтезы и социальные утопии,
7. Историческая терминология,
8. История эпохи Реформации,

ПРИЛОЖЕНИЕ

9. История русской культуры первой половины XIX в.,
10. Церковь и общество в Западной Европе в период религиозных войн,
11. История Англии в период империализма. Происхождение Британской империи,
12. Общество и государство Западной Европы в эпоху романтизма,
13. Политические и социальные теории в Европе первой половины XIX в.,
14. Британская колониальная империя XX в.,
15. История США,
16. Происхождение и развитие демократизма Западной Европы в новейшее время,
17. Парламентаризм и политические партии,
18. История США со времени Гражданской войны до наших дней,
19. Политическая история главнейших европейских государств в период демократии и парламентарного режима,
20. История современной культуры: Гуманизм и Ренессанс,
21. История европейской культуры XV—XVI вв.,
22. Социальные утопии XVI в.,
23. Старый режим и революция во Франции,
24. Исторические синтезы от Вико до наших дней,
25. История Великой Французской революции,
26. История европейской культуры с конца Средних веков до начала XVIII в.,
27. Основные факторы международных отношений в Новое время,
28. История европейской культуры XVII и XVIII вв.,
29. Политические и социальные учения Нового времени,
30. Основные проблемы новейшей истории,
31. Конец Средневековья и зарождение Нового времени,
32. Колонизация Сев. Америки и происхождение США,
33. История Европы первой половины XIX в.,
34. Европейская культура XVI в.,
35. История Европы 1848—1878 гг.
36. Общественная жизнь Европы XVIII в.,
37. История Европы 1878—1904 гг.,
38. Конец старого порядка во Франции,
39. Французская революция 1789 года в глазах ее современников,
40. Зарождение Нового времени,
41. История Европы XVI в.,
42. История русской культуры XIX в.,
43. История Западной Европы с 1789 до 1848 г.
44. Общественные движения России в эпоху Великих Реформ,
45. Западный мир второй половины XIX в. — эра капитализма и империализма,

ПРИЛОЖЕНИЕ

46. Общественные движения в России 1881—1914 гг.,
 47. История Европы с конца XIX в. до Второй мировой войны,
 48. Основные проблемы новой и новейшей истории Европы,
 49. Гибель старого порядка во Франции,
 50. Политическая и социальная история Европы XVI—XVIII вв.,
 51. Европейская культура Новейшего времени,
 52. Общество и государство Европы XVIII в.,
 53. Европейская культура второй половины XIX в.,
 54. Политическая и социальная история Новейшего времени,
 55. Общественное мнение: эволюция и ее формы; ее роль в исторической жизни Новейшего времени,
 56. Политическая и социальная история Европы Новейшего времени (конец XIX и начало XX вв.),
 57. Общий характер исторического развития Европы Нового времени,
 58. История Европы начала Нового времени: образование крупных государств и оформление наций,
 59. Гуманизм и зачатки Возрождения,
 60. История Европы XV—XVI вв.,
 61. Политические теории эпохи Возрождения и Реформации,
 62. Европейское общество XIX—XX вв.,
 63. Развитие европейской культуры с конца Средних веков до Новейшего времени,
 64. Политические теории XVII и XVIII вв.,
 65. Кальвин и Игнатий Лойола. Их эпохи и их дело,
 66. История европейской культуры Новейшего времени,
 67. Философия истории от Вико до нашего времени,
 68. История европейской культуры XIX в.,
 69. Политическая и социальная история Англии в период Нового и Новейшего времени,
 70. История европейской культуры второй половины XIX в. и начала XX в.,
 71. Старый режим и Революция,
 72. Происхождение народностей и национальных государств Западной Европы,
 73. История Франции в период консульства и империи,
 74. Социальная эволюция европейских народов в течение Нового и Новейшего времени,
 75. Происхождение и развитие демократического режима в Европе,
 76. Государство и общество XVIII в.,
 77. Демократия в Европе после 1870,
 78. Европейские политические системы с 1814 до 1914 гг.
- V. События, последовавшие на Балканах в итоге Второй мировой

ПРИЛОЖЕНИЕ

войны, не могли, конечно, не отразиться на судьбе П.М. Бицилли. В конце 1948 года он был освобожден от должности по истечении своего контракта и уволен из университета (без пенсии). Начавшаяся за два года до этого травля этого ученого не прекращалась. Для примера укажу только на одну злую, неумную и клеветническую статью некоего Христо Нестерова «Бележки върху българската буржоазана историография на нова и най-нова история» (помещенную в журнале «Народна просвета». Изд. на Съюза на работниците по просветата. София. VI, юни 1950. Кн. 10. С. 52—64).

Подобное злопыхательство не могло не отражаться болезненно на настроении П.М. Бицилли.

Человек очень тонкой душевной структуры, он с трудом сохранял в той атмосфере травли, грубого равнодушия и малодушного приспособленчества веру в себя, в свою полезность, в свою необходимость. По складу своего характера он был очень добр, мягок, отзывчив к человеческому горю, но был насмешлив и нелюдим. В последние годы он стал утрюм. К этому надо добавить, что круг его знакомых был поневоле чрезвычайно узок из-за отсутствия подходящей культурной среды. Мне не раз приходилось слышать горькие слова из уст профессора — «травят как собаку», «ну что же — я человек за бортом...». Чувство своей ненужности, обреченности все чаще овладевало им. Смерть (рак легкого) он встретил удивительно спокойно: он ее ждал и, очевидно, давно желал.

Мне кажется, что никто так тонко и точно не сумел понять настроений последних лет П.М. Бицилли, как профессор С.С. Демосфенов, который писал мне из глуши болгарской провинции: «Есть какая-то удивительная простота и величие в его укор: не всякий может так бестрепетно смотреть в глаза смерти и так упорно ее желать. Этот сухенький старичок, занимавшийся умерщвлением плоти, чтобы освободить дух от земных пут, напоминает мне древних схимников и еще более древних стоических философов, которые добровольно покидали жизнь, когда считали, что естественней умереть, чем оставаться среди живых...». (Письмо от 19 сентября 1953 года).

Вопреки огромной слабости, он продолжал читать. В порядке последовательности вот последние книги, которые он почему-то перечитывал в последние дни своей жизни:

- 1 Сказки 1001 ночи,
2. André Gide. L'immoraliste,
3. André Gide. Les Caves du Vatican,
4. André Gide. Les faux monnayeurs,

ПРИЛОЖЕНИЕ

5. А.С. Пушкин. Собр. соч. в 1 томе.

До последних часов жизни он находился в сознании, был очень спокоен, как всегда мягок и добр. Иногда шутил.

Скончался в ночь 24 / 25 августа 1953 года.

VI. Смерть П.М. Бицилли прошла совсем незамеченной. Месяца через два был отпечатан единственный, насколько я знаю, некролог (написанный учеником его — проф. Христо Гандевым) от имени Института по болгарской истории при Болгарской Академии наук и от имени редакционной коллегии журнала «Исторически преглед» (См.: П.М. Бицилли. Некролог. Исторически преглед. София. IX, 1953, кн. 5. С. 560—561). Но и здесь изображение этого исключительного человека и крупного русского ученого, его трудной, одинокой и трудовой жизни нашло далеко не полное, иногда мутное и иногда кривое отражение действительного его образа.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Абрамов С. С. 566, 568
Августин Блаженный 492, 493
Авдеев М. В. 224, 535
Аврелий Марк 357, 451
Адам 494—96
Адамович Г. В. 18, 19, 26, 394, 453—55,
461, 515, 543, 550, 551, 553
Азар П. 482, 515
Айхенвальд Ю. И. 357, 434, 538—39
Аксаков С. Т. 259
Аксаковы 171
Алданов М. А. 18, 19, 187, 530
Александров Ф. Г. 566
Алексей Божий человек 427
Алексей Михайлович 432
Ален-Фурнье 340, 341, 344, 346, 539
Алисов С. П. 566
Андерсон О. Н. 566
Андрей Боголюбский 571
Анненков П. В. 224, 435, 519
Анненский И. Ф. 142, 379, 450, 452,
453, 454, 455, 456, 461, 462, 551,
552, 553, 556
Аракчеев А. А. 548
Ариосто Л. 109, 130, 519, 521—22
Аристид 492, 560
Аристотель 495
Аристипп 513
Аристофан 164
Арнаутов М. 568
Арнольд М. 395, 543
Аспазия 492, 560
Ахматова А. А. 456, 461
Базанов И. А. 566, 567
Байрон Дж. 75, 115, 536
Бакунин М. А. 561
Бакунин П. А. 499, 561
Бакунины 224
Балухатый С. Д. 290, 291, 293, 295, 298,
308, 356, 357, 537
Бальдансперже Ф. 26, 82, 515
Бальзак О. де 180—81, 187, 362, 434,
471, 479, 489, 490, 515, 528
Бальмонт К. Д. 551
Баратынский Е. А. 78, 79, 141, 439, 456,
458, 459, 461, 513, 549, 552
Батюшков К. Н. 83, 374, 513, 552
Бах И. С. 381, 488, 497, 498, 501, 503
Бахметьев П. М. 565
Бахтин М. М. 23, 26, 389, 390, 391, 545,
581
Бахтин Н. М. 411, 545, 566
Бебутова О. М. 364, 540
Белинский В. Г. 171, 366, 367, 370
Белковский Г. А. 565
Белый А. 23, 24, 95, 116, 422, 425,
436—38, 451, 454, 517—18, 521,
546, 549, 552
Бем А. Л. 175, 438, 442, 527, 556
Бенедиктов В. Г. 209, 534
Берберова Н. Н. 557
Бергсон А. 12, 23, 63, 132, 186, 188, 191,
195, 196, 270, 345, 401, 409, 412,
454, 480, 483, 509, 511, 523, 529—
30, 531, 532, 553
Бердяев Н. А. 9, 450, 550
Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. 513

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Бетховен Л. ван 374, 377, 378, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503
- Бирюков П. И. 179, 184, 528, 529
- Бисмарк О. фон Шенхаузен 473
- Благой Д. Д. 437, 549
- Блок А. А. 15, 292, 370, 423, 450, 453, 454, 455, 456, 461, 463, 541, 552
- Боборыкин П. Д. 369, 541
- Богавский П. М. 566, 567, 569
- Богданович И. Ф. 45, 77
- Бодлер Ш. 376, 542
- Божнев Б. Б. 453, 556
- Боккаччо Дж. 312, 338, 368
- Болотов В. А. 566
- Бородин А. П. 376
- Боттичелли С. 425, 546
- Бочаров С. Г. 526
- Бремон А. 129, 130, 520
- Брешко-Брешковский Н. Н. 364, 540
- Бродская Г. Ю. 538
- Бродский Н. Л. 536
- Брюсов В. Я. 23, 85, 100, 370, 434, 463, 515, 516, 541, 542
- Буало Н. 37, 521
- Будда 427, 428
- Булгаков В. Ф. 428, 547, 558
- Булгарин Ф. В. 176
- Булич В. 551
- Бунин И. А. 10, 15, 17, 18, 19, 21, 244, 329, 348, 352, 363, 364, 366, 368, 397, 400, 418—29, 438, 460, 475, 490, 527, 546, 547, 549, 566
- Бернар 426
- Божье древо 423, 425—26, 546
- Дело корнета Елагина 400
- Жизнь Арсеньева 363
- Митина любовь 19, 398, 400, 438, 544
- Освобождение Голстого 18, 19, 329
- Тень птицы 423—24
- Буркхардт Я. 488
- Бухарин Н. И. 406, 410
- Вагнер Р. 346, 378, 403, 502, 554, 561
- Валери П. 132, 144, 185, 189, 474, 523
- о. Варсонофий 428
- Вейдле В. В. 16, 21—22, 23
- Великопольский И. Е. 68, 512
- Верди Дж. 375
- Виардо-Гарсия Полина 433
- Вилинский С. Г. 566
- Виноградов В. В. 351, 358, 526
- Виньи А. де 515
- Виппер Р. Ю. 431, 547
- Вогюэ Э. М. 526
- Восейков А. Ф. 552
- Вомперский В. П. 10
- Воробьев В. П. 566, 568
- Вульф А. Н. 435, 521
- Вяземский П. А. 31—79, 82, 142, 265, 506, 515, 519
- Александрийский стих 55—56
- Водопад 78, 513
- Волнение 73, 74, 75, 513
- Деревня 70—71, 512
- К Батюшкову (1-е послание) 33, 34, 39, 77, 506
- К Батюшкову (2-е послание) 77, 506
- К друзьям 35
- К Жуковскому 35, 36, 507
- К мнимой счастливице 54, 55
- К ним 78
- К партизану-поэту 36
- К Перовскому 77
- К подруге 34, 38, 39, 77
- Коляска 37—38, 39
- Осень 59—60, 62
- Первый снег 57, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 511
- Послание к гр. Чернышеву 39
- Процание с халатом 56

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Станция 142
 Сумерки 55
 Уныние 57, 67, 68, 71
- Газданов Г. И. 460
 Гайдн Й. 376
 Галич А. И. 34, 507
 Галчева Т. 27
 Гандев Х. 11, 25, 588
 Гартман Н. 184, 529
 Гаршин В. М. 210, 211, 347
 Гассенди П. 513
 Гвардиан 582
 Гегель Г. В. Ф. 12, 408, 409
 Геккель Э. 491, 560
 Гелиодор 475, 490, 558
 Георг I 558
 Герцен А. И. 224, 234, 259, 347
 Гершензон М. О. 31, 415, 506, 541, 545
 Гете И. В. 131, 141, 180, 191, 236, 285, 320, 364, 368, 373, 386, 415, 449, 470, 471, 489, 495, 515, 522—23, 541, 554
 Арфист 523
 Блаженное томление 181, 528—29, 531
 Вертер 470, 489
 Вильгельм Мейстер 470, 471, 507—08, 522—23
 Избирательное сродство 173, 181, 526, 529
 Поэзия и правда 285
 Фауст 187, 285, 386, 389, 390, 402, 414, 423, 471, 486, 536, 544, 545
 Dichtung und Wahrheit 285, 470, 471
 Selige Sehnsucht 181, 191, 528—29, 531
 Über allen Gipfeln 131, 235, 236, 522, 555
 Wahlverwandschaft 173, 181, 526, 529
 Wer nie sein Brot... 131, 523
 Wanderers Nachtlied 522
- Гизо Ф. 488
 Гиллельсон М. И. 512
 Гингер А. 555
 Гинзбург Л. Я. 83, 142, 514
 Гиппиус Э. Н. 554
 Глубоковский Н. Н. 566
 Гоббс Т. 513
 Говорухин О. М. 565
 Гоголь Н. В. 20, 24, 46, 47, 48, 75, 76, 145—76, 211, 212, 225, 238, 239, 245, 246, 248, 250, 257, 266, 268, 269, 278, 289, 297, 336, 339, 350, 355, 356, 362, 366, 369, 372, 406, 410, 417, 420, 422, 423, 440, 441, 448, 449, 450, 462, 463, 464, 466, 468, 510
 Вий 435
 Выбранные места из переписки с друзьями 171, 526
 Женитьба 147, 149, 150, 151, 154, 160, 161, 162, 165, 173, 176, 296, 297, 339, 362, 540
 Записки сумасшедшего 461
 Иван Федорович Шпонька и его тетушка 155, 160, 225, 372
 Игроки 161
 Коляска 153—54, 157, 225, 278, 468
 Майская ночь 152
 Мертвые души 46, 47, 75, 76, 145—46, 147—48, 151, —53, 154—55, 156, 157, 158, 160—65, 167, 169, 171, 172, 173, 175, 225, 268, 269, 350, 356, 362, 410, 448, 461, 473, 483, 490
 Миргород 166
 Невский проспект 157, 211, 371, 541
 Нос 47, 155—56, 159, 442, 461
 Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем 48, 146, 151, 154, 160, 170, 176, 212
 Портрет 441
 Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует «Ревизора» 148

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Развяка «Ревизора» 158, 160, 164
 Ревизор 146—47, 148—49, 151, 152, 153, 155, 160, 161, 162, 164, 165—67, 173, 176, 296, 362, 466, 491, 525
 Сорочинская ярмарка 153, 156, 170, 225, 237, 245
 Старосветские помещики 141, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 226, 423
 Тарас Бульба 175, 225, 268
 Театральный разъезд 176
 Шинель 47, 148, 165, 171, 173, 176, 207, 225, 226, 339, 510
- Голенищев-Кутузов И. Н. 453, 556
 Головин А. 556
 Головина А. С. 453, 551, 556
 Гольденвейзер А. Б. 177, 527
 Гомер 495
 Гонкур Э. 251
 Гончаров И. А. 204, 208, 209, 210, 533, 534
 Гоппе Г. 405, 544
 Гораций 33, 506
 Горбунов И. Ф. 347, 540
 Горький М. 223, 227, 228, 348, 356, 368, 451, 535, 550
 Гофман М. Л. 16
 Грабарь А. Н. 576
 Граммон М. 90, 143, 517
 Гревс И. М. 7, 8, 9, 13, 433, 548, 576
 Грей Т. 513
 Греймас А. 26
 Грибоедов А. С. 366, 490
 Григорович Д. В. 251, 349, 351
 Григорьев Ап. А. 367
 Гримм Э. Д. 565, 567, 573, 577, 582
 Грифцов Б. А. 192, 532
 Громека М. С. 203, 533
 Груздев С. С. 567
 Гундольф Ф. 373, 541
- Гурмон Р. де 549
 Гуссерль Э. 12, 529
 Гутьяр Н. М. 433, 548
 Гюго В. 384
- Давыдов Д. В. 36
 Данилов С. С. 164, 356, 525—26
 Данте Алигьери 387, 388, 389, 391, 392, 393, 400, 403, 450, 462, 477, 578
 Дебюсси К. 480
 Делиль Ж. 63, 511
 Дельвиг А. А. 514
 Демосфенов С. С. 566, 587
 Державин Г. Р. 41—44, 76, 77, 142, 366, 376, 419, 422, 423, 509, 510, 514
 Дерман А. Б. 215, 229, 275, 534—35
 Десницкий В. А. 350
 Джеймсон Ф. 26
 Джойс Дж. 461
 Джотто 582
 Диккенс Ч. 205, 301, 362, 412, 434, 448, 470, 489, 490, 495
 Дитрих Г. 356, 538
 Дмитриев И. И. 35, 234, 351, 507
 Дмитриев М. А. 511
 Доде А. 412
 Долинский Н. В. 566
 Достоевская А. Г. 180, 528
 Достоевский М. М. 526, 542
 Достоевский Ф. М. 20, 23, 24, 164, 165, 171, 172, 173, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 192, 193, 201, 202, 205, 206, 208, 210, 212, 259, 301, 347, 349, 362, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 384, 385—88, 389—93, 401, 402, 412, 416, 417, 423, 433, 438, 442, 446, 448, 450, 462, 463, 470, 479, 489, 495, 496, 510, 526, 529, 532, 549
 Бедные люди 173
 Бесы 188, 386, 389, 391, 393, 433

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Братья Карамазовы 180, 182, 183—84, 188, 193, 202, 389, 423, 433, 462, 529
 Двойник 442
 Дневник писателя 171
 Записки из подполья 212, 433, 462
 Игрок 347
 Идиот 389, 393
 Легенда о великом инквизиторе 456
 Подросток 180, 386, 392
 Преступление и наказание 327, 356, 383, 386, 393, 398, 402
 Униженные и оскорбленные 392
 Драгоманов М. П. 565
 Дрянский Е. Э. 354
 Дылевский Н. М. 565
 Ева 494—96
 Евклид 370, 488, 495
 Еврипид 462, 495
 Екатерина II 431
 Ермаков И. Д. 374, 406, 542, 544
 Есенин С. А. 82, 102, 143, 516, 518, 522
 Ефрем Сирин 70, 512
 Жанна д'Арк 494
 Жид А. 191, 202, 384, 398, 399, 449, 461, 474, 486, 487, 531—32, 539, 549, 587
 Ватиканские подземелья 398, 587
 Фальшивомонетчики 191, 398, 531—32, 587
 L'immoraliste 587
 Les Caves du Vatican 487, 587
 Les faux monnaieurs 587
 Voyage d'Urien 449, 450, 549
 Жуков Е. М. 563
 Жуковский В. А. 32, 83, 374, 508, 510, 513, 515, 552
 Забугин 577, 578
 Завадский С. В. 474, 558
 Завьялов В. В. 566, 568
 Загоскин М. Н. 420
 Зайцев Б. К. 17, 433—36, 548
 Зелинский К. Л. 142
 Зенгер А. В. 527
 Зенфль Л. 560
 Зиммель Г. 23, 139, 524
 Златарский В. Н. 10, 567, 574, 576, 582, 583, 585
 Золя Э. 479, 489
 Зощенко М. М. 464—68
 Иван Грозный 430, 431, 432
 Иванов Вяч. И. 23
 Иванов Г. В. 17, 23, 451—52, 455, 550, 552
 Иваск Ю. П. 458, 557
 Ивнев Р. 522
 Измайлов А. А. 354
 Иисус Христос 386, 410, 424, 451, 492, 528
 Ильф и Петров 144
 Иосиф Прекрасный 490
 Калачев Н. Ю. 567
 Кальдерон де ла Барка П. 340, 467
 Кантор М. Л. 453, 455, 461, 555
 Карамзин Н. М. 367, 403, 419, 507
 Кареев Н. И. 581
 Карпов Е. П. 291, 537
 Карсавин Л. П. 11, 12, 577, 581
 Карцевский С. М. 566
 Кацаров Г. И. 584
 Керн А. П. 381, 437, 521, 542
 Кизеветтер А. А. 581
 Кинкель И. Г. 566
 Киплинг Р. 412, 413
 Кипров И. 567
 Киселева М. В. 285, 536—37
 Кишенский Д. Д. 567, 575—76
 Клейнмихель П. А. 548

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Клейст Э. 511
 Климентий I 475, 558
 Ключевский В. О. 188, 305, 530, 538
 Книппер-Чехова О. Л. 537, 545
 Кнут Д. 457—58, 554, 557
 Козлов И. И. 497
 Коллен А. 144, 524
 Кондаков Н. П. 6, 9, 10, 565, 567, 573, 574, 575, 576, 577
 Кондакова Е. Н. 576
 Конт О. 130, 522
 Корнель П. 462, 477
 Короленко В. Г. 268, 522
 Костров Е. И. 459
 Котляревский Н. А. 566
 Краевский А. А. 526
 Кроче Б. 14, 23, 26, 130, 141, 521—22, 524—25
 Крусман В. Э. 577
 Крылов Д. Д. 567, 568
 Крылов И. А. 497, 560
 Кульбакин С. А. 582
 Куприн А. И. 326, 327, 328, 348
 Кутузов М. И. 168, 556
 Кюхельбекер В. К. 135, 373, 523

 Ладинский А. П. 101, 518, 554
 Лазарев-Грузинский А. С. 351
 Лазаревский А. М. 366
 Лактанций 491, 492, 559
 Ламартин А. 513
 Лаппо-Данилевская Н. А. 364, 365, 540
 Ларссон Х. 131, 522
 Лафонтен Ж. де 327, 397, 539
 Лебель М. Л. 567
 Леблан М. 475, 559
 Лейбниц Г. В. 12, 196, 198, 409, 532—33
 Лейкин Н. А. 212, 352, 534
 Леонардо да Винчи 364, 410, 425, 510, 546

 Леонтьев К. Н. 18, 367, 368
 Лермонтов М. Ю. 225, 227, 234, 239, 243, 244, 246, 250, 264, 266, 305, 352, 353, 366, 368, 370, 423, 454, 522, 535, 538, 552
 Вадим 239
 Выхожу один я на дорогу 102, 312
 Герой нашего времени 368
 Дубовый листок оторвался от ветки родимой 312
 Княгиня Лиговская 244, 250
 Княжна Мери 226—27
 Парус 312
 Тамань 225, 227, 244, 264, 352, 353
 Тучки небесные 312
 Лесаж А. 362, 368, 540
 Лесков Н. С. 210, 211, 348, 420, 534
 Лист Ф. 377
 Лобейра В. ди 475, 559
 Локк Дж. 513
 Ломоносов М. В. 15, 41, 509, 514
 Лопе де Вега (Вега Карпыо Л. де) 340
 Луве де Кувре Ж. Б. 368, 540
 Люксембург Роза 406
 Лютер М. 386, 493, 494, 496, 504, 560

 Мазарини Дж. 503, 561
 Майков В. И. 45, 77, 509
 Маколей Т. Б. 488
 Макаров В. Ю. 28
 Макиавелли Н. 162, 525
 Малларме С. 23, 129, 141, 521
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 347
 Мандзони А. 470
 Манн Т. 345, 346, 358, 539
 Манн Ю. В. 526
 Мансветов В. Ф. 555
 Маньковская М. А. 567
 Маньковский А. Ф. 567, 568
 Мариенгоф А. Б. 522

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Маркс К. 8, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 491
- Маслов И. И. 435, 548
- Медведев А. К. 567, 568
- Мейер Э. 580
- Мейерхольд В. Э. 291, 356, 537—38
- Мейсон У. 511
- Мейстер Экхардт 325
- Мережковский Д. С. 189, 203, 515, 531, 550
- Метерлинк М. 292, 479, 538
- Мещерская М. П. 7
- Мещерский А. П. 6—7, 10, 13, 24, 25, 505
- Микеланджело 363, 377, 403, 481
- Мильвуа Ш. 513
- Милюков П. Н. 565
- Михайловский Н. К. 416, 545
- Мицкевич А. 119
- Мишайков Д. 567
- Мишле Ж. 41, 488, 509
- Мольер 162, 164, 473, 477, 539
- Моммзен Т. 488
- Монтень М. де 477, 478
- Мопассан Г. де 211, 244, 245, 250, 286, 349
- Мориак Ф. 490
- Моцарт В. А. 373, 375, 376, 377, 378, 381, 497, 498, 499, 501, 502, 503
- Мочульский К. В. 6, 176, 565, 567
- Мулюкин А. С. 566
- Мурильо Б. Э. 495
- Мусатов В. В. 516
- Мусоргский М. П. 376, 378, 495
- Мэнсфилд Кэтрин 297, 538
- Мякотин В. А. 565
- Набоков В. В. 17, см. также Сирин
- Надеждин Н. И. 367, 373
- Надсон С. Я. 421
- Наполеон 489
- Нарежный В. Т. 369, 541
- Нащокин П. В. 435
- Некрасов Н. А. 82, 101, 112, 131, 357, 369, 370, 376, 495, 516, 522
- Нельсон Г. 168
- Немирович-Данченко Вл. И. 290, 291, 349, 350, 351, 537
- Нестеров Х. 587
- Нечаева В. С. 79
- Никитенко А. В. 176
- Николай II 571
- Николай Кузанский 23, 95, 123, 409, 501, 503, 518, 520, 561
- Нилов И. П. 566
- Ницше Ф. 23, 137, 462, 463, 471, 479, 513, 523—24
- Оболенский Л. Е. 269, 354, 536
- Одоевцева И. 551
- Окунев Н. Л. 578, 583
- Олар Ф. В. А. 491, 560
- Олеша Ю. К. 425
- Орс Э. д' 488, 494, 559
- Осоргин М. А. 351
- Островский А. Н. 212
- Оцуп Г. А. 550, 551
- Павел I 432
- Панаев И. И. 350
- Парни Э. 513
- Пастернак Б. Л. 425
- Пеги Ш. 414, 545
- Петр I 431, 432
- Петрарка Ф. 403
- Петров Д. К. 576
- Петровский М. А. 537
- Петрониевич Б. 578
- Писарев Д. И. 373, 541
- Писемский А. Ф. 420
- Пифагор 510
- Плетнев П. А. 37, 508

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Плеханов Г. В. 406
 Плещеев А. Н. 207, 208, 211, 349, 358, 533
 По Э. 445
 Погорелов В. А. 566
 Подолинский А. И. 369, 540
 Покровский Ф. П. 534
 Полонский Я. П. 435, 516
 Помяловский Н. Г. 212, 213, 214, 215, 216, 256, 347, 349, 350, 534
 Поплавский Б. Ю. 453, 552, 554, 555
 Попов Н. М. 567, 568
 Попруженко М. Г. 566, 567
 Поснов Н. Э. 566
 Потапенко И. Н. 350
 Прокофьев С. С. 480
 Пруст М. 23, 131, 345, 346, 352, 353—54, 363, 388, 404, 408, 409, 410, 411, 414, 426, 460, 461, 473, 474, 480, 481, 522
 Пумпянский Л. В. 143, 515
 Пушин Н. А. 567
 Пушкин А. С. 15, 16, 20, 21, 22, 25, 31—144, 161, 163, 168, 169, 170, 171, 177, 225, 227, 233, 234, 259, 260, 265, 268, 278, 279, 298, 363, 366, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 380, 381, 382, 384, 397, 406, 410, 415, 416, 417, 422, 423, 426, 435, 437, 438, 453, 454, 456, 462, 469, 495, 497, 513, 536, 541, 549, 552, 588
 Аквилон 134
 Андрей Шенья 69, 133, 138
 Анчар 88, 89, 142, 143, 381, 517
 Бахчисарайский фонтан 44, 116
 Бедный рыцарь 103, 518
 Безумных лет угасшее веселье 69, 99, 100, 112, 144, 518
 Бесы 105, 137
 Борис Годунов 119, 120, 520
 Брожу ли я вдоль улиц шумных 106, 107, 108
 Была пора, наш праздник молодой 136, 138, 524
 В альбом Е. Вульф 68, 512
 В альбом Зубову 85, 516
 В начале жизни школу помню я 134
 В поле чистом 103, 518
 В последний раз твой образ милый 74, 517
 В Сибирь 138
 Веселый пир 135
 Вновь я посетил 69, 119, 120, 122, 123, 124, 381, 512
 Воспоминание 74, 514
 Воспоминания в Царском Селе 134
 Вурдалак 103
 Гавриилиада 70
 Галичу 34, 77
 Гасуб 40, 508
 Городок 77, 134
 Город пышный... 134
 Граф Нулин 39, 81, 110, 111, 138, 141, 368, 479, 559
 Дар напрасный, дар случайный... 105, 106, 138, 524
 19 октября (1825) 69, 79, 86, 109, 136, 138, 142
 19 октября 1828 138
 Для берегов отчизны дальней 134, 137, 524
 Домик в Коломне 56, 57, 69, 70, 71, 78, 80, 84, 97, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 124, 141, 142, 374, 378, 520
 Дон Жуан 373, 374, 397
 Дорожные жалобы 103, 104—06
 Дубровский 115, 299
 Евгений Онегин 14, 32—33, 37, 39—40, 44—45, 46, 47, 48—49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 76, 77, 78, 79, 81, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 108, 110, 111, 114, 115, 125, 126, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142,

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- 143, 168, 169, 188, 265, 374, 382,
508, 509, 510, 511, 514, 517, 519,
520
- Египетские ночи 63, 65—66
- Если ехать... 104, 518
- Желание 73, 86, 134, 514, 516
- Зима. Что делать нам в деревне 56,
57, 65, 84, 87—88, 118, 121, 122,
123
- Зимнее утро 67
- Зимний вечер 104, 105, 519
- Зимняя дорога 103, 105, 144
- И дале мы пошла... 134
- Из Анакреона 134
- Из Ариостова «Orlando Furioso» 519
- Из Пиндемонта 118
- Из письма к Великопольскому 68, 512
- Имениннице 68, 512
- К Батюшкову 77
- К вельможе 137, 138, 524
- К Галичу 507
- К Горчакову 135, 523
- К Дельвигу 77
- К портрету Вяземского 511
- Кавказ 142
- Кавказский пленник 44, 116
- Какая ночь! 134
- Как быстро в поле, вокруг открытом
- Как с древа сорвался... 118 (см. также:
Подражание итальянскому)
- Как счастлив я 133
- Капитанская дочка 115, 225, 227,
299, 352, 368, 417
- К Жуковскому 35, 507
- К Каверину 138
- К Михайловскому 134
- К моей чернильнице 69, 89
- К Овидию 69, 134
- К портрету Вяземского 55, 511
- К Пущину 33, 77
- К сестре 77
- Кн. М. А. Голицыной 69, 512
- Когда в объятия мои 69
- Когда для смертного умолкнет шум-
ный день 381
- Когда за городом... 69, 70, 72, 118,
120, 121, 520 (см. также: Сель-
ское кладбище)
- Когда твои младые лета 135
- Конь 103
- Красавица 135
- Кюхельбекеру 135, 523
- Маленькие трагедии 44, 381, 383,
462
- Медный всадник 39, 44, 81, 115, 116,
142, 165, 410, 436, 437, 520
- Мирская власть 118
- Мой голос для тебя... 84, 124, 125,
126, 127, 128, 133
- Мой друг, забыты мной... 69
- Моцарт и Сальери 144, 374, 376,
381, 382, 501, 502, 561
- Муза 84
- На кладбище 68, 512
- На холмах Грузии 71, 72, 84, 124,
125, 127, 128—29, 141, 235, 236,
265, 380, 381, 383, 555
- Наперсница волшебной старины 57
- Наполеон на Эльбе 134
- Не дай мне бог сойти с ума... 87, 453,
556
- Не дорого ценю я громкие права 72
(см. также: Из Пиндемонта)
- Ничтожество 69, 512 (см. также:
Таврида)
- Няне 91
- Окно 134
- Октябрь уж наступил 374, 380, 381
(см. также: Осень)
- Он между нами жил... 119
- Опять я ваш... 135, 523
- Осень 39, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 67,
69, 76, 83, 88, 109, 110, 111, 112,

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- 114, 115, 117, 133, 138, 382, 516,
519 (см. также: «Октябрь уж на-
ступил»)
- Оставя честь судьбе на произвол 138
- Отцы пустынноики 70, 512
- П. А. Осиповой 86, 516
- Пир во время чумы 60, 511
- Песни западных славян 103
- Пиковая дама 225, 278, 374, 381,
382, 383
- Пирующие студенты 133
- Письмо к Лиде 134
- Погасло дневное светило 73
- Под небом голубым... 380, 381
- Подражание итальянскому 87 (см.
также: Как с древа сорвался...)
- Подражание Корану 134, 373
- Подъезжая под Ижоры 103
- Поедем, я готов... 86
- Полтава 44, 138, 397
- Пора, мой друг, пора... 72, 87, 88,
119, 138—139, 513, 517
- Послание В. А. Пушкину 36, 507
- Послание к Юдину 34, 507
- Похоронная песня 103, 518
- Поэт 133
- Приметы 86
- Прозерпина 134
- Путешествие в Арарум 278, 354, 380,
423
- Путешествие Евгения Онегина 46,
509
- Разговор книгопродавца с поэтом 31,
84, 85, 133, 135, 506
- Разлука 135, 518
- Расставание 91, 381, 514, 517
- Рифма 84, 91, 140
- Руслан и Людмила 134
- Сельское кладбище 119, 122, 520 (см.
также: Когда за городом...)
- Скупой рыцарь 61, 373, 374
- Соболевскому 103
- Сожженное письмо 68
- Соловей 85—86, 516
- Стансы 134
- Станционный смотритель 142, 165
- Стихи, сочиненные ночью во время
бессонницы 552
- Странствие Евгения Онегина 144
- Страшно и скучно 106, 519
- Стрекотуня белобока 103
- Таврида 134 (см. также: Ничтожест-
во)
- Тацит 508
- Талисман 103
- Телега жизни 103, 106
- Товарищам 36
- Туча 69, 87, 138
- Увы, зачем она блистает... 135
- Узник 138
- Уныние 85, 516
- Утопленник 103
Храни меня, мой талисман 106,
107—108
- Цыганы 103, 116, 134, 137, 524
- Чем чаще празднует Лицей... 68, 136
- Шалость 90, 118, 122, 123, 131, 517,
522
- Шишкову 35, 507
- Шумит кустарник... 134
- Элегия 99, 518
- Я вас любил 84, 124, 125, 126, 127,
128, 141, 380
- Я видел смерть... 85, 516
- Я пережил свои желанья... 138
- Я помню чудное мгновение 74, 106,
107, 108, 125, 144, 377, 381, 436,
437, 438, 520—21
- Пушкин В. А. 36
- Рабле Ф. 41, 42, 365, 366
- Раевский Г. А. 453, 556
- Ранке Л. фон 488, 489, 559

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Расин Ж. 130, 164, 188, 462, 477, 478, 470, 471, 478, 482, 483, 484, 485, 521, 486
- Рафаэль Санти 497
- Рейли У. 401, 544
- Рейн Г. Е. 567
- Рейсбрук Удивительный 555
- Рейсер С. 526
- Рембо А. 453, 454, 551, 552
- Рембрандт Харменс ван Рейн 374, 495
- Ремизов А. М. 24, 475
- Ренан Ж. 424
- Рененкампф В. Н. 566, 567
- Ривьер Ж. 340, 539
- Ризнич Амалия 137, 524
- Рильке Р. М. 333, 346
- Ричардсон С. 368, 489, 490
- Роден О. 497
- Рождественский А. П. 566
- Рожков Н. А. 547
- Розанов В. В. 356, 373, 479, 541—42
- Розанов И. Н. 519
- Ростовцев М. И. 584
- Рубенс П. П. 376, 495
- Рулин П. И. 161, 176
- Руссо Ж. Ж. 202, 368, 399, 400, 412, 429, 489, 501, 513, 583
- Рылеев К. Ф. 168, 397, 552
- Сакс Ганс 365
- Салтыков (Щедрин) М. Е. 206, 208, 349, 439—40, 441, 442, 443, 444, 445, 449, 450, 533
- Санд Жорж 489
- Свифт Дж. 164, 444
- Северянин И. 551
- Селин Л. Ф. 445, 446—47, 449, 450, 549
- Сеньобос Ш. 491, 560
- Септимий Север 578, 579
- Сервантес Сааведра М. де 301, 323, 470, 471, 478, 482, 483, 484, 485, 486
- Сергеенко П. А. 332, 527, 539
- Сирин В. 313, 348, 425, 440, 441—50, 460, 461, 463, 480, 481, 486, 549
- Отчаяние 441, 442—43, 447, 449, 450, 461
- Подвиг 480
- Приглашение на казнь 313, 348, 440, 441, 442, 443, 446, 447, 449, 450, 461
- Ужас 446
- Самега obscura 445, 446
- Скабичевский А. М. 369, 541
- Скаррон П. 362, 540
- Скуратовы 430
- Слепцов В. А. 210, 347
- Смоленский В. А. 23, 455—56, 555, 557
- Смолетт Т. Дж. 489
- Соболевский С. А. 381, 435, 521, 542
- Созонович И. П. 566
- Соколов К. Н. 566, 567
- Софокл 188, 371, 462, 486
- Спенсер Г. 491
- Спиноза Б. 183
- Станиславский К. С. 290, 291, 537
- Стелловский Ф. Т. 386, 543
- Стендаль 239, 399, 448, 470, 471, 489
- Степун Ф. А. 459, 461—63, 557
- Столяров М. П. 253, 353, 535
- Стравинский И. Ф. 480
- Страхов Н. Н. 177, 185, 202, 367, 527, 529, 530
- Страхов Ф. А. 547
- Струве Г. П. 17
- Струве П. Б. 78, 79, 183, 510—11, 529
- Суворин А. С. 208, 209, 215, 216, 236, 292, 349, 350, 356, 358, 533, 534, 538
- Суза Р. де 129, 521
- Сю Э. 489

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Тацит 40—41, 508—09
 Твен М. 413
 Теккерей У. 489
 Тибодe А. 141, 486, 524
 Толстая М. Л. 179
 Толстая С. А. 179, 528
 Толстой А. Н. 353
 Толстой Л. Н. 18, 19, 163, 172, 174, 175, 176, 177—203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 224, 234, 235, 236, 246, 250, 255, 259, 264, 266, 268, 273, 274, 281, 288—89, 294, 297, 298, 301, 302, 303, 324, 325, 329, 330, 331, 332, 345, 349, 350, 353, 356, 363, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 384, 385, 387, 388, 392, 393, 394—402, 404, 407, 408, 410, 411, 412, 414, 416, 417, 420, 423, 426, 427—29, 434, 443, 448, 451, 462, 465, 470, 474, 479, 488, 489, 490, 495, 527, 529, 530, 532, 539, 583
 Анна Каренина 18, 181, 189, 190, 191, 192, 193—94, 197, 198, 199, 200, 203, 255, 264, 327, 331, 393, 394, 395—96, 398, 399, 400, 401, 410, 423, 462, 530, 531, 533, 543, 546, 547, 552
 Власть тьмы 302, 401, 462
 Война и мир 172, 177—78, 179, 181, 187, 188—89, 190—91, 192, 193, 194—97, 198, 201, 202, 203, 235, 345, 379, 383, 393, 396, 402, 414, 423, 426, 462, 488—89, 527, 530
 Воскресение 399, 400, 402, 405, 462
 Декабристы 372, 399, 402
 Детство 353
 Детство и отрочество 191, 413
 Дьявол 19, 398, 400, 438, 544, 549
 Живой труп 302
 Исповедь 405
 Казаки 201, 243, 244, 255
 Как умирают русские солдаты 178
 Крейцеровa соната 201, 357, 400, 401
 Отрочество 172, 174, 175, 273, 274, 350
 Плоды просвещения 302
 Смерть Ивана Ильича 201
 Так что же нам делать? 405
 Три смерти 353
 Хаджи Мурат 201
 Хозяин и работник 397
 Чем люди живы 397, 401
 Что такое искусство? 399
 Толстой Н. Н. 178, 528
 Толстой С. Н. 179, 528
 Томашевский Б. М. 519, 542
 Томсон Дж. 511
 Топоров А. В. 435, 548
 Тредиаковский В. К. 367
 «Тристан и Изольда» 400
 Трубещкой Н. С. 6, 566, 567
 Туманский В. И. 369, 540
 Тургенев А. И. 73
 Тургенев И. С. 82, 204, 206, 209, 210, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 228, 231, 233, 234, 239, 245, 248, 255, 260, 269, 285, 299, 309, 310, 325, 349, 350, 357, 358, 366, 368, 369, 370, 371, 384, 385, 421, 422, 426, 433—36, 490, 516
 Ася 215, 249, 516
 Бежин луг 218
 Бурмистр 222
 Гамлет Щигровского уезда 219
 Дворянское гнездо 248—49, 402
 Довольно 260
 Записки охотника 210, 216
 Касьян с Красивой Мечи 239
 Лебедянь 237
 Малиновая вода 222
 Накануне 217, 350, 358, 402
 Несчастная 358

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Отцы и дети 215, 218, 219, 224—25,
234, 349, 351, 434 "
- Певцы 232
- Первая любовь 435
- Поездка в Полесье 222
- Свидание 216—17
- Собака 217—18, 350, 351
- Степной король Лир
- Стихотворения в прозе 426, 435, 446
- Уездный лекарь 222
- Хорь и Калиныч 222
- Фауст 351
- Часы 357
- Яков Пасынков 228, 248
- Тынянов Ю. Н. 526, 558
- Тэн И. 407, 488, 545
- Тэффи 17, 475, 482, 483, 484, 485, 486,
487
- Тютчев Ф. И. 82, 141, 316, 369, 385,
453, 454, 456, 458, 461, 462, 515,
523, 552
- Уоллес Э. 475, 490, 558, 559
- Успенский Г. И. 210, 216
- Успенский Н. В. 216
- Федотов Г. П. 430—33, 547
- Фет А. А. 178, 350, 528
- Филдинг Г. 301, 448, 470, 489, 490
- Филипп (Колычев Федор Степанович),
Митрополит Московский 430—33
- Фихте И. Г. 501
- Флобер Г. 140, 141, 205, 250, 301, 327,
366, 395, 396, 397, 399, 401, 434,
470, 486, 524, 540, 543
- Бувар и Пекюше 399, 543
- Госпожа Бовари 395—96, 397, 399,
494, 543—44
- Легенда о св. Юлиане 397, 544
- Bouvard et Pécuchet 390
- Éducation sentimentale 396, 398, 399
- M-me Bovary 398, 401, 486
- La tentation de Saint Antoine 390, 543
- Флоровская К. В. 9, 577, 580
- Флоровский А. В. 9
- Флоровский Г. В. 9
- Фонвизин Д. И. 188, 231, 475, 530, 555
- Фондаминский (Бунаков) И. И.
- Фосслер К. 14, 26, 355—56
- Фохт В. Б. 557
- Фош Ф. 582
- св. Франциск Ассизский 324, 325, 376,
427, 428, 429, 484, 485, 525, 559
- Фрейд З. 404, 405, 406, 407, 408, 410
- Фриз фон 567
- Фурнье, см. Ален-Фурнье
- Фурье Ш. 491, 560
- Хайдеггер М. 12
- Хаксли О. 297, 398, 473, 538
- Хачек Ю. 572
- Хейзинга Й. 450, 550
- Херасков М. М. 459
- Ходасевич В. Ф. 19, 22, 23, 38, 48, 58,
125, 279, 419, 508, 511, 536, 556, 557
- Цанков А. Ц. 567
- Цветаева М. И. 143, 425, 451, 554, 558
- Цетлин М. О. 15
- Цицерон 31, 506
- Чаадаев П. Я. 563
- Чайковский П. И. 291
- Червинская Л. Д. 452, 456
- Черевков А. М. 587, 588
- Чернышевский Н. Г. 166, 167, 489, 526
- Чертков В. Г. 177, 527
- Чехов Александр Павлович 210, 276,
357, 534, 536
- Чехов Антон Павлович 20, 21, 22, 26,
158, 173, 174, 175—76, 204—358,

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- 368, 369, 371, 372, 401, 412—17,
419, 420, 421, 426, 527, 539
- Агафья 253, 353
- Анна на шее 257—58
- Ариадна 234, 287, 332
- Архирей 219, 225, 239, 246, 298,
316—24, 325, 332, 351, 357, 417
- Бабы 350
- Бабе царство 215, 300—01, 324—25
- В бане 210, 358
- В Москве на Трубной площади 237—
38
- В овраге 176, 221, 225, 230, 242—
43, 247, 255, 279—83, 311, 316,
318, 319, 325, 332, 350
- В Париж! 250
- В почтовом отделении 260
- В родном углу 233
- В усадьбе 286
- В цирюльне 358
- Ведьма 231
- Верочка 215, 225, 305—07, 309, 332,
353
- Вишневый сад 215, 290, 291, 292,
293, 294, 295—96, 298, 308,
337—38
- Волк 217—18, 220, 351
- Володя 211, 349
- Володя большой и Володя маленький
263, 290
- Воры 227, 352
- Встреча 221
- Гусев 209, 313—16, 327, 336, 340,
341
- Дама с собачкой 245—46, 287, 290,
332
- Дачный казус 349
- День за городом 343—44
- Дом с мезонином 215, 221, 233, 332
- Дома 353
- Дочь Альбиона 208
- Дочь коммерции советника 223
- Душечка 173, 174, 225, 256—57,
263, 275—77, 332, 414, 417
- Дуэль 223, 226, 227, 318, 350, 355
- Дядя Ваня 293, 294
- Егерь 216—17, 228, 229
- Записные книжки 324, 325—26, 357,
358
- Зиночка 213
- Злой мальчик 213
- Из Сибири 352
- Иванов 357
- Именины 207, 248, 332
- Июныч 173, 220, 275, 307, 317, 332
- Каштанка 412—13, 414, 417
- Капитанский мундир 350
- Княгиня 223
- Красавицы 261—62, 304—05
- Крыжовник 173, 226, 312
- Леший 293, 294, 356
- Лишние люди 250
- Лошадиная фамилия 234
- Маска 358
- Мертвое тело 243
- Мечты 310
- Моя жизнь 215, 223, 248, 252, 287,
303, 311, 324, 343, 349
- Мужики 221, 248, 255, 279—80,
298, 317, 325, 351
- На подводе 221, 246—47, 317
- На пути 218, 223, 246, 307, 417
- На реке 221, 251
- На святках 328
- Не в духе 214
- Невеста 223, 247, 266—67, 277—
78, 288, 307, 317, 332
- Недоброе дело 246
- Нищий 212
- Новая дача 233
- Ночь на кладбище 250
- О любви 234, 312
- Огни 234, 324, 351

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Остров Сахалин 262, 353
 Отец семейства 214
 Отставной раб 349
 Палата № 6 313, 315, 327, 413
 Панихида 219, 417
 Певчие 350
 Перекати-поле 221, 238, 271, 303,
 309, 414, 415
 Писатель 261
 Письмо 287, 417
 По делам службы 248, 304, 310
 Попрыгунья 247, 255, 286
 Поцелуй 287, 337—40, 343, 344,
 358
 Почта 352
 Приданое 226
 Припадок 211, 260, 304, 310, 350
 Рассказ г-жи NN 307, 309
 Рассказ неизвестного человека 20,
 217, 299, 300, 301, 302, 303,
 340, 341, 344, 355, 356
 Репетитор 310, 350
 Свирель 305, 417
 Святая простота 219
 Святою ночью 238, 353, 417
 Скучная история 303, 310—11, 331,
 332, 343, 350, 355, 357, 413, 417
 Слова, слова и слова 212
 Случай из практики 158
 Смерть чиновника 207
 Сонная одурь 261
 Соседи 220, 223, 287
 Спать хочется 211
 Степь 174, 175, 176, 209, 216, 218,
 225, 228, 239, 252, 267, 268,
 269, 270, 271, 272, 273, 274,
 276, 298, 332, 337, 350, 351,
 354—55, 414, 417, 534
 Страх 254, 350
 Студент 229, 230, 240—41, 263—
 64, 414
 Счастье 252—53
 Тайный советник 334—37, 350
 Тина 350
 Три года 215, 223, 252, 254, 255,
 256, 267, 283—84, 287, 289,
 292, 305, 332, 343, 355
 Три сестры 278, 294
 Тяжелые люди 214, 350
 У знакомых 250, 307, 309
 Убийство 241—42
 Учитель словесности 248, 327
 Хамелеон 350
 Хирургия 310, 350
 Хитрец 222
 Холодная кровь 350
 Циник 349
 Чайка 220, 222—23, 292, 351, 357,
 421
 Человек в футляре 173, 262, 263,
 312—1, 327, 336
 Черный монах 235, 246, 253, 284
 Чужая беда 333
 Шампанское (Рассказ проходимца)
 355
 Шведская спичка
 Шило в мешке 350
 Чехов М. П. 208, 285, 533
 Чижевский Д. И. 11, 12, 22, 24, 28, 78,
 351, 510, 581
 Чудаков А. П. 534
 Шавельский Г. И. 566
 Шаляпин Ф. И. 582
 Шапшал И. Ф. 567, 568
 Шатобриан Р. де 424
 Шевырев С. П. 166, 167, 526
 Шекспир У. 162, 164, 187, 188, 298, 340,
 376, 381, 382, 397, 399, 400, 401,
 402, 423, 447, 462, 467, 477, 478,
 486, 495, 515, 536
 Шенье А. 513
 Шервинский С. В. 104, 519
 Шершеневич В. 522

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Шестов Л. 19, 197, 199, 200, 463, 532, 533
- Шиллер Ф. 71, 501
- Шимкевич К. А. 131, 522
- Шишков А. А. 35, 507, 522
- Шишков А. С. 35, 367, 507
- Шкловский В. Б. 525
- Шопен Ф. 378, 379, 499, 502
- Шопенгауэр А. 18, 190, 200, 201, 202, 345, 346, 394, 429, 471, 499, 531, 533, 543
- Шпенглер О. 9, 580, 561, 580
- Шпильбаген Ф. 489
- Штадены 430
- Штейгер А. С. 453, 456, 551, 556
- Штейнгард 572
- Шуберт Ф. 228, 229, 378, 503, 504, 544
- Шумаков 551
- Шуман Р. 378, 380, 495, 502
- Шухардт Г. фон 355
- Щеглов (Леонтьев) И. Л. 208, 349, 352, 533
- Щепкин М. С. 158, 159
- Щукин С. Н. 286, 535
- Эйнштейн А. 415
- Эйснер А. 551
- Эйхенбаум Б. М. 18, 165, 394, 525, 543
- Элтон О. 278, 536
- Эпикур 513
- Эрдман Б. Р. 522
- Эртель А. И. 210
- Эсхил 462
- Эткинд А. 542
- Юдин П. М. 507
- Юлиан Милостивый 427
- Юнг Э. 513
- Языков Н. М. 513
- Якопоне да Тоди 525
- Якулов Г. 522
- Якушкин П. И. 144
- Янишевский А. А. 567, 568
- Alain-Fournier 340, 539
- Baldansperger F. 82, 515
- Brémond H. 129, 521
- Chanson de Roland 40
- Chassé Ch. 143
- Cochin H. 578
- Croce B. 130, 521, 578
- Dante 578
- Dessau H. 581
- Dietrich G. 356, 538
- Elton O. 278, 536
- Gide A. 202, 449, 450, 587
- Grammont M. 90, 517
- Hazard P. 482
- Huizinga J. 450
- Huxley A. 473, 538
- Larsson H. 131, 522
- Michelet J. 41, 509
- Ors E. d' 488, 489, 494
- Peter H.
- Psichari J. 143
- Raleigh W. 401
- Rivière J. 340, 539
- Souza R. de
- Spitzer L. 352
- Stabat mater dolorosa 141, 495, 525
- Thibodet A. 141, 486, 524
- Valéry P. 132, 523
- Vossler K. 355—56
- Wilmanns A. 579

СОДЕРЖАНИЕ

Путь интуиции. Вступительная статья М. Васильевой	5
---	---

ИССЛЕДОВАНИЯ

Пушкин и Вяземский. К вопросу об источниках пушкинского творчества	31
Примечания	77
Пушкин и проблема чистой поэзии	80
Примечания	142
Проблема человека у Гоголя	145
Примечания	175
Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого.	177
Примечания	202
Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа	204
Примечания	349

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

Трагедия русской культуры	361
Образ совершенства	372
Достоевский и современная культура	385
Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника»	389
Заметки о Толстом	394
Параллели	403
Чехов	412
Бунин и его место в русской литературе	418
Ив. Бунин. Тень птицы. Изд. «Современные записки», Париж, 1931	423
Ив. Бунин. Божье древо. Изд. «Современные записки», Париж, 1931	425
Иван Бунин. Освобождение Толстого. УМСА-Press. Париж, 1937	427
Г.П. Федотов. Святой Филипп, Митрополит Московский. УМСА-Press. Париж, 1927	430
Бор. Зайцев. Жизнь Тургенева. Париж, 1932	433
Андрей Белый. Ритм как диалектика. Москва, 1929	436
Возрождение аллегории	438

<i>Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру. Избранные стихи.</i> 1916—1936. Петрополис, 1937	451
<i>Якорь. Антология зарубежной поэзии. Сост. Г. Адамович и М. Кантор.</i> Париж, 1936	453
<i>В. Смоленский. Наедине. Изд. «Современные записки»,</i> Париж, 1938	455
<i>Довид Кнут. Насущная любовь. Париж, 1938</i>	457
<i>Юрий Иваск. Северный берег. Варшава, 1938</i>	458
Несколько замечаний о современной зарубежной литературе	459
Зошенко и Гоголь	464
Венок на гроб романа	469
Жизнь и литература	476
Кризис истории	487
Краткая история Адама и Евы.	494
Похвала музыке	496
КОММЕНТАРИИ.	505
ПРИЛОЖЕНИЕ	
<i>А.П. Мещерский. Заметки и материалы к библиографии русских</i> <i>ученых в Болгарии. 1920—1949</i>	562
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ. <i>Составитель</i> <i>И. Оловяниксва.</i>	589

Бицилли П.М.
Б 66 Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост.,
вступит. статья, коммент. М. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. 608 с.

ISBN 5-85887-073-2

В книгу вошли работы по литературе и культуре выдающегося историка и филолога русского зарубежья Петра Михайловича Бицилли (1879—1953). В основном публикуемые работы не переиздавались в России. Первый раздел включает фундаментальные исследования о Пушкине, Вяземском, Гоголе, Толстом и Чехове. Второй раздел знакомит читателя со статьями и рецензиями Бицилли — жанром, которым ученый владел блестяще. Работы П.М. Бицилли до сих пор не утратили своей остроты и новизны, привлекательны высокой научной культурой и парадоксальностью суждений. Книга снабжена вступительной статьей, обстоятельными комментариями, указателем имен и названий. В качестве приложения в книге впервые публикуются предисловие и биографический очерк о П.М. Бицилли из труда А.П. Мещерского «Заметки и материалы к биобиблиографии русских преподавателей в высших учебных заведениях Болгарии. 1920—1944».

ББК 83.3 (2Рос)1

ISBN 5-85887-073-2



9 785858 870739 >